

Bayreuther Blätter.

Deutsche Zeitschrift

im Geiste

Richard Wagners

herausgegeben

von

Hans von Wolzogen.

Mitteilungen des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins, des Bayreuther Bundes, der Richard Wagner-Stipendienstiftung, des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen, der Richard Wagner-Gesellschaft.

Achtundfünfzigster Jahrgang 1935.

Schriftleitung: Bayreuth, Litzstraße 2.

Geschäftsstelle: Lorenz Ellwanger, Bayreuth, Marktstraße 60.

Jahresbezugspreis M 6.—.



Inhalt des achtundfünfzigsten Jahrganges.

Erstes (Winter-) Stück. S. 1—56.

O. v. Peterfen. Wagner als Dichter. 1. — Paul Bülow. Hugo Rüdel zum Gedächtnis. 6. — Hermann Seeliger. Deutsch oder Nordisch — Musik oder Rasse. I. 8. — Gustav Röll. Das Wesen des Bayreuther Kunstwerks. I. 14. — Johannes Fr. Lothar Sturm. Kunst-Kritik im nationalsozialistischen Staat. 34. — Kurt von François. Der Streif um die Kunst in alter Zeit. 42. — Oskar Ault. Zeitprobleme — Ewigkeitsprobleme. 44. — Besprechungen: Karl Grunsky. Bayreuther und andere Kräfte. 46. — Beilagen: Otto Daube. Der Detmolder Kulturplan. — Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 269. — Abrechnung der R. Wagner-Stipendienstiftung.

Zweites (Oster-) Stück. S. 57—104.

Richard Wagner. Aussprüche über „Tristan und Isolde“. 57. — Karl Grunsky. Bach und Wagner. 58. — Richard von Schaukal. Schiller. 64. — Hermann Seeliger. Deutsch oder Nordisch — Musik oder Rasse. II. 71. — Gustav Röll. Hans Pfitzner über eine Melodie in Richard Wagners „Lannhäuser“. 93. — Hans von Wolzogen. Die Vieldeutigkeit der „Idee“. 95. — Hans von Wolzogen: Lautsymbolisches in Platons „Kratylos“. 96. — Besprechungen: Hermann Seeliger. Aus Blut und Boden. 98. — Richard von Schaukal. Zur „Idee“. — Ferdinand Raimunds „Dramatische Dichtungen“. — Beilagen: „Das Evangelium des Paulus“. — Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 270.

Drittes (Sommer-) Stück. S. 105—160.

Gustav Röll. Das Wesen des Bayreuther Kunstwerks. III. 105. — Johann Czerny. Richard Wagners „Tristan“ und die Phädra-Dramen von Euripides, Seneca und Racine. 112. — Hermann Seeliger. Deutsch oder Nordisch — Musik oder Rasse. III. 120. — August Püringer. Beiträge zur Frage des deutschen Glaubens. 1. Theologie und Judentum. 128. — Hans von Wolzogen. Deutschchristliche Gedanken und Bedenken. Ein Wort zur religiösen Kultur. 138. Einer tut not. 139. Was wird aus der Kirche? 141. — Friedrich Vaser. Clemens Harris, der Freund Siegfried Wagners. 148. — Wolfgang Golther. Siegfried Wagner-Feier in

Stuttgart. 149. — Besprechungen: Karl Grunsky. Musikalisches und geistiges Leben. 152. — Beilagen: Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 271. — „Der Kranz.“

Viertes (Herbst-) Stück. S. 161—224.

Karl Grunsky. Adolf Wagner. 161. — Franz Hahne. Wagner und Raabe. 166. — Hermann Seeliger. Deutsch oder Nordisch — Musik oder Rasse. IV. 170. — Gustav Köll. Das Wesen des Bayreuther Kunstwerks. II,1. 183. — August Püringer. Beiträge zur Frage des deutschen Glaubens. 1,2. 197. — Hanns Martin Elster. Wilhelm Raabe und der Nationalsozialismus. 210. — Reichswichtige Spiele. 1. Paul Bülow. Detmold. 2. Walther Taube. Zoppot (Rienzi und Hans Sachs — Santo Spirito Cavaliere). 3. Hans v. Wolzogen. Wunsiedel (Wunsiedler „Frucht- und Dornenstücke“). 215. — Besprechungen: H. M. Elster, Die Volksausgabe der Werke Wilhelm Raabes. 222. — Beilagen: Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 272. — Titel und Inhalt des Jahrgangs. — Nachträge zur „Raabenweisheit“.

Erstes (Winter-) Stück 1935.

Wir wollen hoffen und erwarten, wie es etwa in einem Jahrhundert mit uns Deutschen aussieht, und ob wir es sodann dahin werden gebracht haben, nicht mehr abstrakte Gelehrte und Philosophen, sondern Menschen zu sein.

Goethe (1828).

Wagner als Dichter.

Vortrag von O. v. Peterfen,

aus Anlaß des Wagner-Jahres gehalten im Rahmen der Goethe-Gesellschaft zu Riga,
am 16. Oktober 1933.

Ein Beitrag zur Geschichte des Wagnertums bei den deutschen Balten.

Musik ist der reinste, unbeschwerte Ausdruck des Seelischen, lebt in dem Urmeer der Seele, ja sie ist geradezu dieses Urmeer selbst, ist das tief innere Gären der menschlichen Seele, in der die Sehnsucht schlummert nach Gestaltung, nach schaubarem Symbol. So ist Schiller aus musikalischer Stimmung herauf die Schau seiner Bilder geworden, die über die Weltbühne ziehen. So ist Wagner die Musik der Mutterboden, dem die Gestalten der Dichtung entsteigen. „Sie tönt,“ — sagt Wagner in seiner Erörterung „Ueber die Benennung „Musikdrama“ — und was sie tönt, möget Ihr dort auf der Bühne erschauen; dazu versammelte sie Euch: denn was sie ist, das könnt Ihr stets nur ahnen; und deshalb eröffnet sie Euren Blicken sich durch das szenische Gleichnis, wie die Mutter den Kindern die Mysterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt.“

Wagner sieht das moderne Drama, das ihm zugleich das „Drama der Zukunft“ ist, als ureingeborne Einheit der zu Unrecht vereinzelt Kunstgebiete, als ein Zusammenwirken von Plastik in szenischem Bild, in Gebärde, in Mimik und von Wort- und Tonsprache. Diese Einheit ist zugleich die Einheit des ganzen und ursprunghaften künstlerischen Menschen. Organisch sind die einzelnen Teilgebiete in den Gesamtbau jenes umfassenden Kunstgedankens eingegliedert, so daß jedes, in seinen Grenzen verweilend, dennoch mit den anderen Gliedern des Ganzen ineinandergreift zu einem niemals starren, vielmehr flutenden, in stätigem Wechsel bewegten, lebenatmenden Organismus. Die Kunst dient auf diese Weise durch die Strahlenbrechung ihrer Einzelformen hindurch der Aussprache des Unausprechlichen. Nicht mehr die Künste sind es, sondern die Kunst ist es in ihrer Ganzheit. So muß auch der aufnehmende Mensch in seiner Ganzheit wach sein. Vor der Uebermacht dieser künstlerischen Vision muß er alle seine Organe zu tätigem Mitschöpfertum aufstun. Er muß heranwachsen zu der Ganzheit der Kunst. So macht die Kunst den Menschen frei zu seiner eigenen Größe. Die Kunst ruft ihn auf zu der Ganzheit seines Wesens, zu der Höhe seiner Bestimmung.

So kann nur ein großer Dichter fühlen, das Wort Dichter in seinem tiefsten und ursprünglich seherischen Sinne genommen.

Von allen, die sich um diese die bisherigen Begriffs- und Vorstellungsgrenzen sprengende Erscheinung des Dichter-Komponisten mühten, hat eingehend Erich von Schrenck sich ausdrücklich mit Wagners Dichtertum auseinanderzusetzen gesucht. Eine Fülle an Einzelgedanken und aufhellenden Beziehungen birgt dieses Buch Schrencks „Richard Wagner als Dichter“. Aus Vorträgen ist es hervorgegangen, durch die Schrenck für das Verständnis Richard Wagners in unserer engeren Heimat wirkte, — ein Zeichen, wie tiefgreifend das Werk Wagners den Osten erfaßte und an dem baltischen Auslandsdeutschtum Widerhall fand. So ist es auch vielleicht kein Zufall, daß die führende, sechsbändige Wagnerbiographie aus der Feder eines baltischen Mannes stammt, Carl Fr. Glasenapp, der mit dem ganzen Aufgebot seiner tiefgründigen Kenntnis und verehrenden Liebe sich für die große Erscheinung Richard Wagners einsetzte, zu einer Zeit, da der Kampf für und wider erbittert tobte. Und es ist weiter vielleicht kein Zufall, daß gerade hier die unvergleichlich große völkische Sendung der Wagnerischen Kunst so lebensquellend ergriffen wird, wie es sich in den schönen Worten Glasenapps ausdrückt: „Wagners „Ring des Nibelungen“ bedeutet so den Wiedergewinn eines verlorenen, uralten Erbgutes. In seinen machtvollen Gestalten ersteht von neuem der germanische Wotan- und Siegfried-Mythos, wiedergeboren aus dem künstlerischen Geiste einer späten, reifen Zeit, vertieft durch die Erfahrungen zweier ereignisreicher Jahrtausende deutschen Volkslebens. Eine einzig dastehende, unvergleichlich kühne und bedeutungsvolle Kunsttat.“ Diese Worte stammen aus einem Vortrag ¹⁾ Glasenapps, gehalten im Rahmen des Wagner-Vereins zu Riga aus Anlaß der erstmaligen Aufführung der „Walküre“ am Rigaer Stadttheater im Jahre 1889. Vor allem durch die Tätigkeit Glasenapps wurde der Wagner-Verein in Riga zu einem bedeutungsvollen Brennpunkt der Wagner-Wirkung.

Kehren wir, nachdem wir am heutigen Abend zweier Männer unserer engeren Heimat gedachten, die der Wegbereitung Richard Wagners dienten, zu Wagner, den Dichter, zurück.

Betrachten wir den dramatischen Schöpfer, wie er sich in die einzelnen Teilgebiete seines Schaffens auseinanderlegt. Hierbei wollen wir uns stets gegenwärtig halten, daß wir in der Analyse zum Zwecke klärender Herausstellung scheiden, was in dem lebendigen Schöpfungsakt in eins begriffen ist.

Der dramatische Dichter schaut die inhaltliche Bewegtheit seines Gestaltens in dem Umfang der Handlung. Und Wagner war ein mächtiger

¹⁾ F. Fr. Glasenapp, Thematische Erläuterungen zur Richard Wagners Walküre (Erster Tag des Bühnenspieles: „Ring des Nibelungen“). Vortrag, gehalten im Wagner-Verein zu Riga. Verl. von W. Mellin u. Co., Riga 1889.

Auftürmer dramatischer Handlung. Von der balladesken Knappheit des „Fliegenden Holländer“ zu dem straffen Aufbau des „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ geht jene einfach-große Linie und Klarheit dramatischer Führung, die in dem unerbittlich folgerechten Abrollen der Begebenheit beschlossen liegt. In den späteren Werken herrscht oft nicht die gleiche Straffheit der Komposition. Landhinstömende Partien wirken, vom Gesichtswinkel der Handlung aus gesehen, zurückhaltend, wenngleich sie, von anderer Warte aus betrachtet, dennoch organisch sich in den Kompositionsgedanken des Kunstwerks eingliedern. Jedoch nirgends fehlt ganz der starke Atem des Dramatikers. Hierbei ist es bewundernswert, wie Wagner das ganze Schwerkgewicht der Handlung in das Innere der Menschenseele verlegt, die sich vor allem in der Sprache der Musik offenbart, und doch diese inneren Vorgänge schaubar macht durch die Plastik des gleichnishaften Bühnengeschehens. Es ist außerordentlich wahr: „Sie tönt, und was sie tönt, möget ihr dort auf der Bühne erschauen . . .“ Hier sind es auch die Szenenbilder, die mit jener symbolischen Kraft wirken. Wagner schaut Bühnenbilder. Wie sind in dem „Fliegenden Holländer“ der Aufruhr der Elemente, das stürmende Meer, über dessen Wogen hin das rote Segel des Holländers gleitet, als Urgrund gesehen, aus dem die Gestalt des ewig ruhelosen, tragischen Menschen aufwächst. Venusberg, Pilgerzug, Frühlingszauber und Herbstverloren der Wartburg-Landschaft geben im Bild die Melodie, die sich durch den „Tannhäuser“ zieht. Die winkligen Gassen des alten Nürnberg, die Werkstatt Hans Sachsens, die in sich abgeschlossene Welt des Kircheninneren erstehen. Und in dem „Ring“ formen sich Bilder geheimnisvoll dämmernden Mythos-Geschehens. Wesenhaft sind die Bilder und von vielgestaltigem Reichtum. In die Gesamtplastik des Welt-Bühnen-Raumes ist, mit diesem in eins verwachsend, der handelnde Mensch gestellt. Aus dem Kern des inwendigen Seins steigt die Linie seines Tuns auf, steigert sich, je mehr sie in den unendlichen Raum wächst, zu dramatischer Höhe an. Solche, organisch aufgewölbte Höhepunkte üben in der Kunst Richard Wagners ihre dramatische Wirkung. Vielfach bezeichnen sie das eindrucksvolle Bild der Aktschlüsse. So — zu Ende des ersten Aktes in „Tristan und Isolde“, so — in einem Schlußbilde von Siegfrieds und Brünnhildes Tod, und so fort. Das an-schwellende Geschehen ruht auch in jenem Atemanhalten, in dem die dramatische Handlung ihre Energien sammelt, um sodann mit stärkerer Stoßkraft ihrem künstlerischen Ziele zuzustreben.

Da der Bogen dramatischer Handlung in dem Werke Wagners sich aus dem seelischen Mittelpunkt spannt, der Mensch Träger der Handlung ist, wird die Umreißung der Menschengestalt zur Notwendigkeit. Und so stehen sie da, die dichterisch erschauten Menschen in ihrer besonderen Ausgeprägtheit. Hans Sachs, der besonnene, besinnliche Mensch voller Viederkeit und kernigem Lebensrealismus, der Dichter und überschauende Weise, der in dem

engsten Erdenkreis dennoch die Beziehung auf die höchste Ordnung gewahrt, der gütig die Fäden des Geschehens lenkt, selbstlos und in rechtem Selbstbescheiden mit dem heimlichen Glühen seiner Altersliebe zurücksteht. Lohengrin, dessen Tragik darin liegt, daß er die Frage nach Herkunft und Art, die Elsa nicht nur aus fraulicher Eitelkeit und bedrängtem Gefühl des Stolzes sondern auch aus dem tiefen Drang ihres Frauenherzens nach restloser Einheit mit der Seele des Geliebten tut, nicht beantworten kann, weil sein Ursprung in dem Unergründlichen seiner göttlichen Sendung ist. Wotan, der in sich Zwiespältige und Zweifelnde, der Grübler, der in den Konflikt der Macht und des Rechts hineingerät, zugleich mit dem Abirren vom absoluten Recht sich selbst verliert, durch Kompromisse sich in seinem eigenen Wollen und Tun verfängt und verstrickt, gegen sein tieferes Ahnen fort handelt und endlich in entsagende Selbstaufgabe untertaucht. Siegfried, der lachende, strahlende Held von bezaubernder Jugendlichkeit, der indessen gleichfalls in die Verstrickungen des Weltaseins gezogen wird und nur erst durch das Feuer der Tragik hindurch seiner Bestimmung zuschreitet. Parsifal, der aus der Tiefe her Suchende, der „auf der Irrenis und der Leiden Pfade“ den Gral wiederfindet. Verfeinerte psychologische Begründung herrscht, wie sie u. a. in der neuen Beleuchtung des Liebestrankes in „Tristan und Isolde“ zum Ausdruck kommt.

Auch in der Sprachschöpfung zeigt sich Wagners dichterische Kraft. Wenn es auch wahr ist, daß die Sprache öfter wie z. B. in den lautmalenden Silben ausdrücklich mit Rücksicht auf die musikalische Behandlung gestaltet ist, so ist es dennoch irrtümlich ihr einen dichterischen Wert abzusprechen. Das Ahnungshafte, wogendes Gefühl, auch volkstümliche Sprichwörtlichkeit meistert die Sprachkunst Wagners. Auch ballt sie Gebilde zusammen. Vor allem aber schafft Wagner seine Sprache aus der Atmosphäre und Stimmung eines jeden seiner Werke heraus. So sah es Friedrich Nietzsche, der doch selber ein Meister des Wortes war. Nachdem er die Sprache Wagners charakterisiert, fährt Nietzsche fort: „Wer hintereinander zwei solche Dichtungen wie Tristan und die Meisterfinger liest, wird in Hinsicht auf die Wortsprache ein ähnliches Erstaunen und Zweifeln empfinden wie in Hinsicht auf die Musik: wie es nämlich möglich war, über zwei Welten, so verschieden an Form, Farbe, Fügung als an Seele, schöpferisch zu gebieten. Dies ist das Mächtigste an der Wagnerischen Begabung.“ Auch metrische Neugestaltung weist das Werk Wagners auf.

Linienführung der dramatischen Handlung, plastisches Sehen, Menschengestaltung, Sprachschöpfung sind wesentliche Bestandteile des Dichtertums. Noch aber fehlt das Feuer, das sie zu einem Ganzen zusammenschweißt. Das tut die Leuchtkraft der Ideen. Der wahre Dichter ist ein Offenbarer der Idee. Durch das Werk Richard Wagners geht der starke Atem der Idee.

Die große Idee der Erlösung ringt sich auf. Ein Symbol der schuld-

belasteten, irrenden, suchenden Menschheit steht der fliegende Holländer da. Reine, restlos hingebende Liebe wirkt das Erlösungswerk.

Der Erlösungsdrang der Menschheit zielt über die sinnliche Natur hinaus. Dennoch hält die Diesseitsrichtung die Erdenkreatur umklammert. Das ist das Tannhäuser-Schicksal der Menschheit. Erbarmende Liebe weist hier den Weg.

Befreiend schreitet die Lohengrin-Tat durch die Welt, die Tat, die Schwache schützt, Unschuld verteidigt, dem Glauben hilft. Aber von flüchtigem Zauber ist die Wirkung der Tat. Im Menschen liegt es ihren leuchtenden Strahl und ihr Wunder zu halten oder zu verlieren.

Freie Tat, Opferwillen, Entsagung überwinden die Gier nach Gold, Besitz, Macht. So predigt aus dem Schauer des Mythos heraus der „Ring“.

Und dann in dem Weibenspiel „Parsifal“ erhebt sich der tiefe Sinn der Welterlösung in der Entwicklung von der Welt zum Gral, die sieghafte Erlösung durch die Macht des Mitleids.

Durch die Idee wird das Kunstwerk zu einer Ganzheit, zur „Totalität“. Die Totalität aber ist über die Kunst hinaus der letzte Sinn der Lebensauffassung Wagners. Er schaut eine große Einheit von Leben, Kunst, Philosophie, Religion. Nur diese Einheit hat Stoßkraft kultureller Erneuerung. Nur sie kann das moderne Leben aus seiner Zersplitterung und Vereinzelung erlösen. Wagner sieht jene große Zukunftsaufgabe vor sich, wie sie Schiller in seiner Schrift „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen“ gepredigt hat. Und was ist Wagners Bayreuth-Werk anders als ein gewaltiger Versuch, jenen erhabenen Kulturgedanken zu verwirklichen?

So stehen Weimar und Bayreuth als die große kulturvolle Energie der Zukunft vor uns.

Wagner, der Gralsritter, weist über alle Vereinzelung und Zerrissenheit unserer streitzerklüfteten Erde hinweg die Straße in den Gralstempel des Menschentums.

Hugo Rüdel zum Gedächtnis!

(27. 11. 34.)

Ein knappes halbes Jahr nach dem Verklingen der letzten „Götterdämmerung“ auf dem Festspielhügel durchheulte die Trauerkunde vom Hinscheiden Hugo Rüdel's die musikalische Welt. Mit diesem Altmeister innerhalb der künstlerischen Arbeit von Bayreuth ist wieder einer der alten Garde jenes Kulturbezirkes abgerufen worden. Seit dem Jahre 1901, wo er in die musikalische Assistentz der Bayreuther Festspiele aufgenommen wurde, bis zum Festspielsommer 1934 ist Hugo Rüdel am Vermächtnis seines Meisters beteiligt gewesen.

Seine Persönlichkeit zählt zu den edelsten Namen der Bayreuther Künstlerschaft. Der langjährige Leiter des Berliner Staats- und Domchors (seit 1909), der Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik und der Dirigent des Lehrergesangsvereins der Reichshauptstadt genossen die gleiche uneingeschränkte Anerkennung wie der schlechthin klassisch zu nennende Betreuer des Bayreuther Chorwesens. Keinem Würdigeren konnte dort die Nachfolge Julius Knießes übertragen werden!

Wer Treue sät, wird Treue ernten — in diesen Worten erschöpft sich reinmenschlich wie künstlerisch das Wirken Hugo Rüdel's innerhalb des deutschen Musikwesens, dem er auch im Auslande ein allzeit tatkräftiger und unerschrockener Pionier gewesen ist.

In seinem Buche „50 Jahre Bayreuth“ feiert Albert von Puttkamer Rüdel's Bayreuther Tätigkeit mit diesen Worten: „Seit 1906 ist der größte lebende deutsche Chormeister Hugo Rüdel mit der Auswahl, dem Studium und der Leitung der Bayreuther Chöre beauftragt. Ständig haben sich die Leistungen gehoben, um endlich besonders 1925 eine ideale Größe zu erreichen. Rüdel ist einer der getreuesten Mitarbeiter am Bayreuther Werk, zugleich einer der intimsten Kenner sämtlicher Werke des Meisters.“ Eine auch äußerlich sichtbare, symbolhaft anmutende Verbindung dieses Meistertums mit Bayreuth erblicken wir in dem in unmittelbarer Nähe des Festspielhauses gelegenen „Rüdelheim“, das jedem Bayreuther Festspielbesucher und Künstler eine Stätte der Ehrfurcht und des Dankes bedeutet.

Ueber den künstlerischen Leistungsgrad der Bayreuther Chöre unter der Leitung Hugo Rüdel's braucht hier kein Wort mehr gesagt zu werden. Diese Chorerziehung und -arbeit im Festspielhause genoss Weltruhm. Wir kennen die Eindringlichkeit und Gewissenhaftigkeit von Rüdel's Probenarbeit, wir wissen um seine umfassende Kenntnis der letzten Geheimnisse aus Wagners Partituren, wir wollen nicht vergessen seine Meisterschaft in der Bildung und Pflege der Stimmen; — die erhabene Feierlichkeit der Gralschöre, der

markige Mannenchor aus der „Götterdämmerung“, die festlich gestimmten „Tannhäuser“- und „Meistersinger“-Chöre — wem bleiben sie nicht eine unauslöschliche Erinnerung!

Unter Ausbietung der letzten Schaffenskräfte war Hugo Rüdel an der Vorbereitung und Durchführung des Festspielsommers 1934 beteiligt . . . wir schauten mit tiefer Sorge und Ergriffenheit auf ihn, den von schwerer Krankheit heimgesuchten Mann . . . Der Bayreuther Kulturfilm hat dieses letzte Wirken des Altmeisters der Bayreuther Chöre festgehalten — er bleibt ein erschütterndes Kulturdokument aus dem Lebenswerk dieses berufenen Helfers an Deutschlands hehrster Kunststätte, der Rüdel durch drei Generationen des Hauses Wahnfried in unwandelbarer Treue und Pflichterfüllung verbunden war.

Unsere Trauer um diesen edlen Menschen und kerndeutschen Künstler aber wandelt sich in tiefen Dank. Denn Hugo Rüdel war einer derjenigen, der mit dem Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit dies hoffnungsvolle Wort Siegfried Wagners durch gute und böse Zeiten zu erfüllen trachtete: „Bayreuth wird solange bestehen, als Menschen vorhanden sein werden, welche den festen Willen haben, das Werk des Schöpfers treu in seinem Geiste weiter zu verwalten und zu pflegen!“ In solchem Sinne war Rüdel's Bayreuther Chorarbeit ein unablässiges Dienen am hohen Werk. Sein Meistertum ist Verkörperung echt bayreuthischen Kunstgeistes — ein ideales Vorbild, das seine Leuchtkraft für alle diejenigen bewahren wird, die gewillt sind, das Erbe Hugo Rüdel's auf dem Bayreuther Hügel in unverbrüchlicher Treue zu hüten und zu hegen.

Dr. Paul Bülow.

Deutsch oder Nordisch? Musik oder Rasse?

Betrachtungen zur angewandten Rassenkunde

Von Dr. Hermann Seeliger.

„Die Rasse ist ein Naturwunder. Die Natur auch züchtet die Rasse, sie vollzieht alles Schöpferische, Aktiv-Grundlegende der Rassenbildung. Sie, oder wenn man will der Weltgeist, hat Indern, Hellenen und Germanen ihren rassischen Sinn eingegeben und sie zu dem gemacht, was sie rassisch geworden sind.“

Ludwig Schemann, Die Rasse in den Geisteswissenschaften. S. 142.

I.

Ob man den Inhalt der folgenden Blätter als „zeitgemäß“ oder als das Gegenteil davon ansehen will — der Standpunkt des Lesers wird da allein entscheiden. Wer, im Banne der Rassenseele und -Lehre H. Günthers, mit der Rassenkunde auch so ziemlich alles Geistige erklären zu können glaubt — genau besehen ist es nämlich so trotz gelegentlichen Entrüstungsprotests gegen solche Unterstellung — wird nachstehenden Exkurs für höchst „unzeitgemäß“ und störend halten; der aufmerksame Leser auch des Besprechungsteils unserer Zeitschrift wird an der Ueberschrift bereits ahnen, wohin die Fahrt gehen wird; wer vollends in Erfahrung gebracht hat, welche geradezu fürchterlichen Auswüchse eine in sich gute und edle Idee haben kann, wenn sie in Behandlung und Vertrieb durch Halbwisserei, Größenwahn oder „Narrentum auf eigene Hand“ kommt, wird sie vielleicht sogar als leidlich „zeitnotwendig“ erachten — am Ende sogar in einem gewissen Zusammenhang mit dem Verbot unseres Führers öffentlich über Rassenkunde zu reden.

Um von vornherein etwaiger irrtümlicher Meinung zu begegnen es handle sich hier um einen Angriff auf die Rassenforschung, sei gesagt, daß auch wir diese als einen höchst bedeutsamen Fortschritt der Wissenschaft bewerten, die in ihrer praktischen Auswirkung, der Eugenik, für unser Volk von nicht abzuschätzendem Segen werden kann; auch das große Verdienst Günthers, die Rassenfrage bei uns überhaupt erst in Fluß gebracht zu haben, erkennen wir dankbar an. Wogegen wir uns aber mit aller Entschiedenheit wenden, ist die Anwendung biologischer Forschungsergebnisse in mehr oder minder willkürlicher Deutungsweise auf die seelischen Vorgänge und deren Niederschlag, das Kunstschaffen, kurz gesagt gegen einen materialistischen Rationalismus, für den es keine Geheimnisse mehr gibt, weil er metaphysische Bedingtheiten nicht anerkennt. Und geht es mit der Deutung durchaus nicht weiter, dann tröstet man sich damit, daß es „Ausnahmen“ überall gebe oder der „Zeitgeist“ muß herhalten, der oberflächliche meist sehr fragwürdige Ausdruck zivilisatorisch-dekadenten Weltstadtlebens. Er wird uns mehrfach begegnen, dieser immer gestrichelt auftretende „Zeitgeist“!

Wir wenden uns mit aller Schroffheit dagegen, daß die Prärogative der Nordrasse als eines zweifellosen Höchstwertes physischer und psychischer Lebensenergien als Maßstab dienen soll, mit dem persönliche Neigung oder Abneigung „rein wissenschaftlich“ alle möglichen Umwertungen vornehmen kann, indem sie die Einzelerscheinung in das Prokrustesbett ihrer Theorie zwängt, ohne sich dem Vorwurf geflissentlicher Herabminderung oder Erhöhung auszusetzen. Die Gefahr, die sich hier erhebt, ist ja nicht zu unterschätzen: die Ueberbewertung des nordischen Typs muß notgedrungen dazu führen, daß man die übergeordnete seelische Einheit, den deutschen Menschen aus dem Wertungsfelde verliert, was, auf das praktische Leben übertragen, ein neues Moment zur Aufspaltung gerade der Einheit werden kann, um deren Gewinnung unser herrlicher Führer sein ganzes Leben eingesetzt hat — und unter seiner Führung die zehntausend Verlebte und mehr als vierhundert Tote, die Thermopylen-Helden einer Idee, um die zu sterben es für sie sich lohnte — ohne jede Rassen-Diagnose.

An sich braucht Rassenforschung und idealistische Weltanschauung keineswegs in Gegensatz zu geraten — das zeigt Ludwig Schemanns prachtvolles Werk ¹⁾ — es muß aber notwendig da geschehen, wo die erstere von einem eingestandenermaßen noch ganz unsicheren Boden hinübergreift auf ein in seinen letzten Tiefen der Wissenschaft überhaupt nicht zugängliches Gebiet und durch

die vorzeitige Anwendung

ihrer biologischen Erkenntnisse auf verstandesmäßig nicht zu erfassende Lebensvorgänge das Bild, das sie zeichnen will, eher trübt als klärt.

Was ist „Rasse“?

„Nicht einen Augenblick sollten wir vergessen, daß die Rasse letzten Endes ein Mysterium ist, um das wir, banal gesprochen, höchstens zu einem Drittel wissen, das wir zum zweiten nur ahnen können und das uns in seinem dritten gänzlich dunkel bleibt,“

und so bescheidet sich die exakte Rassenwissenschaft, wie sie uns in dem bedeutenden Werk Egon Freiherr von Eickstedts vorliegt, ²⁾ noch vorerst mit der Begriffsbestimmung: Rasse = zoologische Einheit, Rassen = Körperformgruppen und bekundet eine echt wissenschaftliche Vorsicht:

„Ein einzelnes Merkmal wie Kopfsinde oder Körpergröße reicht nie zur Charakterisierung auch nur einer Unterrasse aus. Jedes derartige Merkmal kann auch innerhalb ganz anders gearteter Gruppen auftreten. Erst die Vereinigung einer größeren Anzahl von Merkmalen ruft jenes kennzeichnende Gesamtbild, jenen Phänotypus hervor, der nicht verwechselt werden kann. Mit ihm sind auch oft seelische

¹⁾ „Die Rasse in den Geisteswissenschaften“; München 1928.

²⁾ „Rassengeschichte der Menschheit“; Stuttgart 1934.

Merkmale mehr-minder korreliert. Leider aber fehlen hier noch so sehr die objektiven exakten Bestimmungsmethoden, daß man die an sich unbestreitbare Tatsache jedenfalls vorläufig noch nicht in die Definition des Rassenbegriffs aufnehmen möchte."

Günther und seine Anhänger könnten sich eigentlich den letzten Satz als ihnen „an den Rand geschrieben“ betrachten. Wenn jener gleich anfangs allzu forsch ins Zeug ging und glaubte von dem ersten erreichbaren Drittel aus auch das letzte, die seelische Struktur der verschiedenen Rassen bis ins Einzelne, ja bis auf die „Seelenfarbe“ bestimmen zu können, so mag das mit dem Drang erster Entdeckersfreude, der noch keine solchen Warnungstafeln entgegenstanden, entschuldigt werden. Diese Entschuldigung haben seine ihm durch Dick und Dünn folgenden Jünger nicht mehr, seit Schemanns bereits erwähntes Werk erschienen ist. Dort heißt es in der Vorrede zum II. Bande:

„Bedenken muß einem besonnenen Rassenforscher die Art und Weise erwecken, wie die jüngere Schule ihre Lehren auf die Individuen anwendet. Klar ist ja, daß die Aufstellung von Mischungsprodukten, je mehr sie von größeren Gruppen auf kleinere und vollends auf Individuen hinübergreift, desto mehr den Charakter von Konstruktionen annimmt. Zeuge davon die mancherlei Fragezeichen, die bei solchen auf das Zusammenströmen zweier oder mehrerer mehr oder minder fest umrissener oder zu umreißender Rassen in einem Individuum begründeten Diagnosen angebracht, die Um Diagnostizierungen, die damit gelegentlich vorgenommen werden mußten. Das Bedenken steigert sich zur Ablehnung, wenn die Diagnose auf das Psychische erweitert und daraufhin gar das Genie — der Künstler, der Denker — einer rassischen Analyse unterzogen, wenn er gleichsam auseinandergenommen wird. Seit zuerst Nord- und Mittelmeerrasse im südlichen Europa zusammenstießen, sind die Hauptzweige der Kunst von kombinierten Rassen gepflegt worden, und sehr vielfach ist es möglich geworden, auf diesen oder jenen Bestandteil im Namen einer bestimmten Rasse die Hand zu legen. Aber immer nur im ganz Allgemeinen und im Großen; bei Nutzenwendung auf den Einzelnen erlischt jede Sicherheit. Eine Zergliederung geistiger Schöpfungen nach rassischen Bestandteilen bedeutet nichts anderes als die Zerstörung ihrer ganzen ideellen und ästhetischen Einheit, da doch gerade das Ineinanderfließen, das Verschmelzen das Lebtcharakteristische aller höheren Geisteswerke ist.“³⁾

³⁾ Auffällt, daß Eichenauer („Musik und Rasse“; München 1932) nur 10 Zeilen davon zitiert und alles das vorsichtshalber ausläßt, wodurch er sich, wie ich im Folgenden

Nun, von Konstruktionen und Diagnosen — so hätte ich meine Arbeit auch betiteln können — wird im Folgenden allerhand zu sehen sein und noch einiges mehr als Schemann in den Kreis seiner Betrachtung zu ziehen die Gelegenheit hatte. Die ideelle Einheit des Kunstwerks — wir werten sie doch schließlich nach dem Maße, in dem sie zu unserer — nicht nordrassischen oder dinarischen usw. sondern zu unserer deutschen Seele, zu unserem deutschen Gemüt spricht, selbst wenn es auch gelingen sollte, die einzelnen rassischen Stilelemente mit Sicherheit festzustellen, die in Ansehung des Ganzen doch gleichgiltig sind. Und wird diese Feststellung überhaupt möglich sein? „Wenn ein Norde musikalisch begabt ist, schafft er Werke nordischen Stils, und wenn ein ostischer Mensch usw. schafft er Werke ostischen usw. Stils.“ Musik aber ist Ausdruck der Seele. Die Beschaffenheit dieser einzelnen Rassen-seelen müßte dann zunächst und unbedingt einwandsfrei erforscht sein. „Gegen Günthers „westisch“ sprechen Gründe über Gründe“ sagt Schemann und führt Günthers Ausspruch „etwas wie eine ostische Seele gibt es nicht“ an.⁴⁾ Auch dem über die Dinarier Ermittelten, mit der die Jungen als denkbar vertrauter Größe operieren, kann Schemann zu wenig Substanzielles entnehmen, um es in seine rassenspsychologischen Betrachtungen einzustellen. Günther selber gibt zu „da Einzeluntersuchungen über das Wesen der dinarischen Rasse nicht vorliegen, läßt sich ein ausgeführtes Bild nicht geben, zu eigenen Beobachtungen hatte ich noch zu wenig Gelegenheit“ — ja wie will man denn da, selbst wenn die musikalische Begabung dieser Rasse feststeht, deren spezifischen Ausdruck, den Stil, feststellen? Es ist doch alles so unsicher und die ganze Forschung noch so im Flusse, daß gegenüber einer Frage, die an das letzte Geheimnis schlechthin rührt, die äußerste Zurückhaltung geboten erscheint.

„Vor der seelischen Natur aller Lebenserscheinungen stockt das Wissen des Physiologen, und die Erblichkeit bleibt ein Mysterium trotz Mendel und Baur.“⁵⁾

Darum kann auch die im materialistischen Sinne gegebene Beantwortung der Frage, ob uns die Zukunft wieder Tonmeister unserer seelischen Artung schenken würde, „daß das lediglich eine biologische Frage sei,“⁶⁾ in keiner Hinsicht befriedigen.⁷⁾

Man übersieht dabei, was noch denkbar wäre, daß nämlich jeder Rasse ein bestimmtes Maß seelischer Möglichkeiten eingeboren sein könnte.

zeigen will, getroffen fühlen müßte, die Konstruktionen, Fragezeichen, Diagnosen und Contradiagnosen.

⁴⁾ Schemann a. a. O. S. 362 ff.

⁵⁾ Schemann I, S. 25.

⁶⁾ Eichenauer, S. 280.

⁷⁾ Höchstens insofern, als die Rassenkunde hier einmal die Maske hat fallen lassen und den rein materialistischen Standpunkt zugibt.

Sind diese auf einem Gebiete restlos verwirklicht, dann erlischt die Schaffenskraft — trotz aller biologischen Fürsorge. Begabung, welcher Art sie auch sei, läßt sich nicht züchten wie die Rasseigenschaften. Sie tritt auch keineswegs wie diese in deutlich erkennbarem Erbgange auf. Die Generationen der Vache bilden eine Ausnahme, die gar nichts beweist. In den meisten Fällen steht das Genie plötzlich da, „wie vom Himmel gefallen“.

Allzu gebannt hastet m. A. n. der Blick der Vertreter dieser Richtung an dem Begriff Rasse als dem Unwandelbaren, Unalternden, sowie an der Rassenverschlechterung (verkehrte Auslese, Vermischung) als der Ursache aller Untergänge von Völkern, ohne genügenden Nachdruck darauf zu legen, daß in der Tatsache „Volk“ offenbar schon eine Begrenzung von Lebensdauer wie Begabung beschlossen liegt. Denn es gibt kein Volk, das nur aus einer Rasse besteht, und alle großen Kulturen sind das Werk von Rassenkombinationen. Alle Kunst aber — ganz ohne Metaphysik geht es doch wohl nicht ab — läßt sich im Zusammenhang historischer Betrachtung nur erfassen als Objektivation des transzendenten Ausdruckswillens eines rassisch bestimmten Volkstums; hat er alle seine Ziele erreicht, so lassen seine dynamischen Spannungen nach. Er ist also auch zeitlich begrenzt. Wir können wohl noch Prunkkirchen bauen aber nimmermehr einen gotischen Dom, weil wir nicht mehr „den reichlichen Tropfen Mystik, der dem Kalkül der Meister der Gotik beigemischt war“ aufzubringen vermögen. Die Gotik ist fraglos ein „Zeitprodukt“,⁸⁾ das aber nicht mit „Zeitgeist“ zu verwechseln ist. Aber wir konstruieren in Eisen mit einer Kunst und Großartigkeit, die wahrlich noch nichts von Niedergang spüren läßt, in der die ganze Romantik gotischen Gestaltungswillens wieder auflebt — nach anderer Richtung. Soll für die Richtungsveränderung auch die Rassenfrage herhalten? Es wird weiter unten noch davon die Rede sein.

Eine geschichtsphilosophische Betrachtungsweise wird der Rassenforschung gern folgen, wenn sie die Bedeutung der Rassensubstanzen in der höheren Einheit „Volk“ oder „Völkergruppe“ nicht so hoch bewertet, daß die Anerkennung der Einheitlichkeit der Seele der von ihnen geschaffenen Kultur als gefährdet erscheint. Wie überpersönliche Kräfte, metaphysische, kosmische auf die einzelnen Rassen, wenn sie absolut rein wären, gewirkt hätten, ist müßig zu fragen. Daß sie in geheimnisvoller Weise erweckend, zeugend, formend auf ein rassisch irgendwie bestimmtes Menschtum einwirken, lehrt der Vergleich aller Kulturen im Zusammenhang mit ihrem Lebensraum. Oswald Spengler baut den metaphysischen Teil seines

⁸⁾ Dehio, „Geschichte der deutschen Kunst“, I 213 ff. Wohin sollte es führen, wenn wir die „Bunttheit der Fäden“ der deutschen Gotik auf ihre rassischen Untergründe untersuchen wollten!

Werkes auf dieser Ueberzeugung auf, und Ludwig Scheinann bemerkt geradezu:

„Wenn irgendwo Rasse und Umwelt zusammengewirkt haben, so ist es bei der Erzeugung des Genies“,⁹⁾

allerdings mit einer kleinen Einschränkung: daß die Kraft der Rasse die der Erde überwiege.

Was hier als

die Umwelt

bezeichnet wird, ist also etwas wesentlich Tieferes als das flache „Milieu“, mag man selbst dazu die Heimatlandschaft des Künstlers rechnen, deren Einfluß oft genug in seinem Schaffen zu spüren ist, die aber doch wieder nur einen Teil jenes Lebensraumes bildet. Man kann es mit Eugen Georg auch so ausdrücken:¹⁰⁾

„Die unsterbliche Seele der Landschaft, die für jede Rasse den Lebensraum bereit hält, die den Mongolen die Steppe, den Semiten die Wüste, den Germanen Berge und Wälder zuweist,“

die, kurz gesagt, mit geopsychischen Kräften überhaupt das Weltgefühl eines Menschentums formt, in höchstem Maße bestimmend für Seele und Antlitz einer ganzen Kultur, aber nur für deren Ausdruck, die Kunst.

Es scheint demnach ziemlich oberflächlich von „formender Kraft der Umwelt“ zu reden, wenn darunter nur die „kulturelle Umgebung“¹¹⁾ verstanden wird, die ja eben der Prägungskraft der „Landschaft“ ihre Eigenart verdankt, oder etwa, zur Feststellung der rassischen Zugehörigkeit eines Künstlers, sein Geburtsort — was dabei herauskommen kann zeigt geradezu verblüffend Kurt Gerlach¹²⁾ — nicht aber jene transzendentalen Einwirkungen eines Lebensraumes auf ein rassisch bestimmtes Seelentum, in dem keimhaft das lag, was wir „faustisches“ Weltgefühl nennen: Unendlichkeitsgefühl, Einsamkeitsbedürfnis und zwingender Lebensdrang.

⁹⁾ A. a. O. Abschnitt „vom Genie“.

¹⁰⁾ „Verschollene Kulturen“; S. 192.

¹¹⁾ Eichenauer a. a. O. S. 18.

¹²⁾ „Begabung und Stammesherkunft im deutschen Volke“ (München, J. F. Lehmanns Verl.) in kartographischer Darstellung zum Ausdruck zu bringen ist an sich kein übler Gedanke, nur schade, daß er wieder einmal einem ganz Unberufenen eingefallen ist. Ich habe nur die Abteilung „Deutsche Musiker“ durchgesehen und kann bloß feststellen, daß Herr Gerlach ein rührend ahnungsloses Gemüt sein muß. Als Grundlage hat ihm, wie er bekennet, das Musiklexikon von Riemann (hrsg. von Einstein!) gedient, und da hat er einfach ausgeschrieben, was er vorfand. Ganz unbefangen nimmt er nicht nur Bruck, Dreychock, Goldmark, Goldschmidt, Joachim, Großmann als „deutsche Musiker“ auf, nein, nicht einmal bei Namen wie Blumenthal, Beständig, Erlanger, Ehrlich, Popper und — Moscheles (!) ist er stutzig geworden.

Das Wesen des Bayreuther Kunstwerks.

Eine Untersuchung seiner gestaltgebenden, weltanschaulichen, geistesgeschichtlichen und kulturhaften Grundkräfte.

Von Dr. phil. Gustav Röll in Frankfurt a. M.

A. Grundsätzliche Vorbemerkungen.

Alle Gelehrsamkeit ist, wie Goethe am 28. März 1827 zu Eckermann sagt, „noch kein Urteil“. Erst recht muß eine so eindringlich auf Ganzheit gerichtete Arbeit, wie die hier veröffentlichte, mit ihrem Hauptbestreben, die Tore zum Wesen des Bayreuther Kunstwerks zu öffnen, alle unwesentlichen Sonderfragen stofflicher, quellengeschichtlicher, dichterisch und musikalisch erläuternder Art ausschalten, bezw. in ihren gesicherten Ergebnissen als Unterbau für das zusammenhangschaffende Urteil voraussetzen. Zwar benützen wir das, was die Forschung zur Erkenntnis der Kunst an sich und des Bayreuther Kunstwerks im besonderen beigebracht hat, freudig und dankbar, um mit seiner Hilfe weiterschreitend das zu deuten, was noch nicht restlos erkannt wurde. Entschieden weisen wir aber die mit gelehrtem Fleiß schon wiederholt versuchte Verfolgung „entwicklungsgeschichtlicher“ Verbindungslinien der Kunst Richard Wagners mit den Schöpfungen anderer Kulturzeiten und -räume zurück als eine außerhalb der Wesensschau gelegene Aufgabe. Wir leugnen das Vorhandensein solcher Beziehungen keineswegs, verneinen aber deren entscheidende Bedeutung für die Wesenserkenntnis der Kunst, weshalb auch im Rahmen unseres Themas derlei Fragen, wo sie sich zwingend ergeben, doch als solche zweiter Ordnung gegenüber unserem Mittelpunktsgedanken erscheinen. Den hinter solchen Bestrebungen bewußt oder unbewußt verborgenen Gedanken der Entwicklung im Sinne einer stätigen Steigerung durch den Gang der Geschichte halten wir für die verderbliche und verwirrende, übrigens nicht gerade geistvolle Uebertragung einer den Naturwissenschaften sehr förderlichen Annahme auf das Gebiet der Geisteswissenschaften, und zwar mit der uneingestandenem Wertung einer „Gewißheit“. Eben weil diese Zusammenhänge meist unerkannt, jedenfalls aber unausgesprochen bleiben, dürfen sie nicht länger unwidersprochen bleiben. Am Beginne unserer Untersuchung der weltanschaulichen Einheit und Ganzheit bei Richard Wagner (Abschnitt E, I), auf die wir hier verweisen dürfen, kommt diese Frage ausführlich zur Sprache. Im Zusammenhang dieser Vorbemerkungen sei deshalb nur vorausgreifend unsere wissenschaftliche Grundhaltung in diesem Betracht bei der Anwendung auf unser Thema gekennzeichnet: nämlich als das Recht und die Pflicht der deutschen Seele, das ihr entsprossene, von germanischer Heldensage befruchtete, in der Verherrlichung unsres christlichen Glaubens vollendete allgemeine Kunstwerk frei von jeglicher irgendwie gearteten, vergleichenden Bindung an verwandte Formen zu erfassen. Fordert uns doch Richard Wagner selbst in seiner Rede zur Grundsteinlegung des Festspielhauses auf, die deutsche Eigengeartetheit des von ihm geschaffenen allgemeinen Kunstwerks klar herauszustellen; denn er betont, daß dieses, ungeachtet aller Verknüpfung mit der geistesgeschichtlichen Ueberlieferung, doch „in seiner reichsten Eigentümlichkeit sich selbst angehört“ (W. S. IX, 329). —

Die Dinge so sehen, heißt also im Grunde in umfassender Weise Richard Wagners eigne Forderungen erfüllen. Eine solche wissenschaftliche Haltung, die ohne geschichtliche Gebundenheit das Kunstwerk in seinem Eigenwesen zu erfassen

trachtet und den Begriff der „Entwicklung“ vorsichtig auf seinen ursprünglichen Wortsinne der Entfaltung eines keimhaft Angelegten zurückführt, wird auch am ehesten dem Weltbild des Bayreuther Meisters gerecht, das den schärfsten Gegensatz zur „Entwicklung“ im Sinne der leichtgläubigen Fortschrittsgläubigkeit seines Jahrhunderts darstellt. Nicht „Fortschritt“ oder „Entwicklung“ sagt Wagner, oder wenn schon, dann: Entwicklung — als Rückschritt! Die Geschichte der Kultur von der Morgenfrühe der Menschheit, dem kultischen Griechentum an, ist ihm eine ununterbrochene Verfallskette. Daher gelte es rückwärts zu schreiten bis zu den Quellen lebenerneuernden Geistes, wie er es z. B. in dem Aufsatz „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ ausspricht: „Zwei charakteristische Hauptstadien der europäischen Kunst liegen vor: die Geburt der Kunst bei den Griechen, und ihre Wiedergeburt bei den modernen Völkern. Die Wiedergeburt wird sich nicht bis zum Ideal vollkommen abschließen, ehe sie nicht an dem Ausgangspunkt der Geburt wieder angekommen ist.“ (G. S. „VIII, 64.) Auch von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet legt unsere Untersuchung also Maßstäbe an das Werk Richard Wagners an, die mit seinem Weltbild übereinstimmen. Solche ganzheitliche Besinnung dürfte denn auch gegenüber vereinzelter rationaler Kritik am ehesten die Mahnung Hans Sachsens in den „Meisterfingern von Nürnberg“ erfüllen: „Wollt ihr nach Regeln messen, / was nicht nach eurer Regeln Lauf, / der eignen Spur vergessen, / sucht davon erst die Regeln auf!“ (G. S. „VII, 185.) Höher als Geschichtskennntnisse stehen Wesenserkennntnisse; denn indem sie die Einzelbelange befriedigend klären, werden sie kraft lebendiger Zusammenhänge zugleich der Schönheit und Erhabenheit des Ganzen gerecht.

So bestimmt der Gegenstand unserer Forschung durch sein Wesen auch Art und Wege unserer Untersuchung; aus diesen aber, nämlich aus dem erhöhten Einheitsbewußtsein, erwächst endlich das Ethos der wissenschaftlichen Darstellung. Auf diesem Wege stärkster Sammlung auf Einheit und Ganzheit hin wird zuletzt alles geleistet, was von der Wissenschaft überhaupt zu erwarten ist im Bewußtsein jener Grenzen, die Goethe bezeichnet, wenn er sagt, es gelte, „das Erforschliche zu erforschen und das Unerforschliche ruhig zu verehren.“ Es ist dies jene wissenschaftliche Haltung, von der abermals Goethe sagt, sie zeige den Besitz des religiösen Bewußtseins an. Dieses erst erschließt die Wege zu wahrer Wesensschau, dieses allein auch bewahrt vor Grenzüberschreitungen unfruchtbarer Kritik, worüber noch ein kurzes Wort gestattet sei:

Auch unsere kritische Stellungnahme wird in ihren Schranken durch das Wesen unseres Forschungsgegenstandes mit seiner kaum erschöpflichen Ganzheit bestimmt. Diese unsere Haltung wird in ihrer Richtigkeit durch die grundsätzlichen Ausführungen Arthur Schopenhauers am Beginne seiner „Kritik der Kantischen Philosophie“ gestützt und bestätigt, wo es heißt: „Es ist viel leichter, in dem Werke eines großen Geistes die Fehler und Irrtümer nachzuweisen, als von dem Werte desselben eine deutliche und vollständige Entwicklung zu geben. Denn die Fehler sind ein Einzelnes und Endliches, das sich daher vollkommen überblicken läßt. Hingegen ist eben das der Stempel, welchen der Genius seinen Werken aufdrückt, daß diese ihre Trefflichkeit unergründlich und unerschöpflich ist.“ (Welt als Wille und Vorstellung, Anhang.) Werk und Name des Genius sollen also dem Forscher, der bei aller prüfenden Sachlichkeit mit rechter Liebe zu Werke geht, geweiht erscheinen, gleichwie das Kreuz über einer Pforte diese segnet und schirmt. Schließlich ermahnt auch wieder Richard Wagner selbst zur Zurückhaltung in kritischer Beziehung zu Gunsten wahrer Wesensschau. Dem „absichtlich fern vom Künstler sich abstellenden Kritiker“ bezeugt er in der „Mitteilung an

meine Freunde" drastisch: "Blickt der absolute Kritiker von seinem Standpunkt aus auf den Künstler, so sieht er geradezu gar nichts." (G. S. IV, 233.) Alle hohe Kunst ist eben Offenbarung aus einer Welt, wohin weder unsere Lobeserhebungen, noch unser kritischer Tadel jemals gelangen können. Zudem schreitet die Erkenntnis des wahrhaft Seienden in Wagners Werk allmählich zu so tiefer, sachlicher Begründung fort, daß Haß und Anfeindung gleichermaßen wie planlos-blinde Vergötterung gegenstandslos werden, während gleichzeitig seine Persönlichkeit über alles Geschichtliche hinaus ins Mythische, Legendäre hineinzuwachsen beginnt. Diejenigen, die da glaubten, Wagner, diese gerade im neuen Staat erst recht zur Auswirkung kommende Kulturgewalt (vgl. Abschn. G) bereits für „überwunden“ erklären zu dürfen, können wir daher nur Unwürdige nennen!

Dies ist eben die Eigentümlichkeit des Großen, die Gewähr seiner Echtheit: daß es sachlicher, von Lob und Tadel gleichweit entfernter Betrachtung standhält; ja, nur solcher Einsicht, die in den Grenzen dienender Liebe zum Genius verbleibt, erschließen sich die geheimnisvoll über die Gestalt hinausweisenden Urgesetzmäßigkeiten vollkommenen Wesens. Durch diese objektive Bewährung unterscheidet sich in der Kunst das wahrhaft Große vom Mittelmäßigen, und die Wissenschaft, auf ihren Forschungswegen der Kunst folgend, hat hieran einen untrüglichen Maßstab ihrer Wertsetzungen. Natürlich darf dieses Jenseits von Lob und Tadel nicht verwechselt werden mit mangelnder Achtung vor dem Werk: Ehrfurcht ist ja gerade, nach einem schönen Worte Goethes, diejenige Eigenschaft, auf die es ankommt, daß der Mensch nach allen Seiten ein Mensch ist. Gegenüber dem Genie kann und darf der Forscher nur der erste Diener am Werke sein wollen. —

Wenn es uns nun vor allem darauf ankommt, über den ewigen Wandel und Wechsel der Ausdrucksformen hinaus bis zur Schau der geheimnisvoll gestalt-schaffenden Mächte vorzudringen, aus deren Werkstatt das allgemeine Kunstwerk als die der Vollkommenheit am meisten angenäherte Form hervorging, so sind darum doch alle Einzelfragen, die von inhaltlichem Belang für unser Thema sind, miterörtert worden. Während aber bloße Gelehrsamkeit einzelne Teile in greller Beleuchtung aus der Finsternis des Ganzen hervortreten läßt, so daß sie, von dieser Finsternis umfassen, oft uns fast wie Fragen höhnisch anzugrinsen scheinen, wird bei dem auf die Einheit und Ganzheit des Werkes gerichteten Blick die Wesensmitte des allgemeinen Kunstwerks als ein Glutkern sichtbar, der gleichmäßig nach allen Seiten hin das Dunkel mit den Strahlen wesenhafter Erhellung klärt und die Augen der Seele für eine allumfassende Schau öffnet. Ja, es folgt geradezu aus der Besonderheit unseres Themas, daß allen Betrachtungen von einem einzelnen Standpunkt aus, sei es dem dichterischen, dem musikalischen oder dem weltanschaulichen, nur dann Erkenntniswert im Sinne eindringlicher Wesensschau beigemessen werden kann, wenn sie im nie ent schwindenden Bewußtsein von der Einheitlichkeit und Ganzheitlichkeit des allgemeinen Kunstwerks geschehen. Hier erreichen alle Sonderforschungen, getrennt marschierend, ihr Ziel endgültig erst in dem Augenblick, in dem sie vereint schlagen. Ob wir daher in je einem Abschnitt unserer Untersuchung mehr die Wortgestalt oder die Tongestalt oder die gedanklichen Tiefenzusammenhänge im Auge haben — immer erkennen wir in solcher Teilbetrachtung nicht einen Selbstzweck, sondern nur eben auch einen Zugang zum Allerheiligsten der Kunst. Wir schätzen uns glücklich, im Falle des allgemeinen Kunstwerks, mehrere solcher in die Wesensnähe führender Zugänge zu kennen, bleiben aber stets dessen eingedenk, daß sie alle

nur in den lichtschimmernden Vorhof des Allerheiligsten, d. h. des lehtgültigen Kunsterlebnisses, führen können. —

Nun mag auf manchen erfahrungswissenschaftlichen Gebieten in zusammenhangloser Kleinarbeit auch schon ihr Zweck streben sich erschöpfen, nämlich mit anderen, ebenso isolierten Einzelforschungen zusammen einst Bausteine einer überwissenschaftlichen Schau zu werden, gleichwie im Reiche der Zahlen jede Null den Wert der Eins, hinter die sie rückt, verzehnfacht. Bei der Kunst ist dies anders. Der Kunst gegenüber kann die Wissenschaft nur im Blick auf das unteilbare Ganze wesentlich fruchtbar werden; alles andere hat nur Sinn und Wert als Anregung zur Erlangung dieses höchsten Zieles, oder — es bleibt überhaupt außerhalb jeglicher Wesenserkenntnis, weil das Band der inneren Einheitlichkeit fehlt, weil es Ausfluß jener Haltung ist, über die Goethe im „Faust“ klagt: „Wer will was Lebendigs erkennen und beschreiben, / Sucht erst den Geist heraus zu treiben, / Dann hat er die Teile in seiner Hand, / Fehlt, leider! nur das geistige Band.“ (I. Teil, Mephistopheles und ein Schüler.) Der „in der tiefsten Nötigung“ zur Schaffung des großen Werkes „begründete Schicksalszug“, von dem Richard Wagner in seinem Aufsatz über „Publikum und Popularität“ spricht (G. S. „X“, 64), verleiht dem Kunstwerk eine Unmittelbarkeit, die, soll sie lebendig aus wissenschaftlicher Erörterung sprechen, einen ähnlich unmittelbaren, aufs Ganze gerichteten Erkenntnisweg fordert. Eben weil der Künstler, nach Goethes Worten vom 18. April 1827 zu Eckermann, in seinem Werke „zur Welt durch ein Ganzes sprechen“ will, kommt denkerische Betrachtung dem Wesen der Kunst dann am nächsten, wenn sie dieses Ganze in den Mittelpunkt ihrer Erörterung rückt. Die „Wissenschaft“ bleibt aber im Bereiche der Manigfaltigkeit stehen, letzte Einheit ihr versagt und verschlossen. Dem Königsweg der Kunst, die in ihren Werken bleibende, dem Wandel entrückte Sinnerfüllungen des Daseins gebiert, erscheint deshalb der Königsweg der Philosophie, bezw. der Metaphysik einzig angemessen, welche dieses Ganze in der umfassenden Einheit der ersten und letzten, der tiefsten und höchsten Fragen zum Gegenstand überational geleiteter Einsicht nimmt. Die uralten Menschheitsfragen finden eben nicht in der wissenschaftlichen Form der Weltauffassung befriedigende Antwort, sondern einzig in Sage und Dichtung und der von ihnen gespeisten Weltbildgestaltung. Diese deuten die Verbundenheit der großen Menschheitsfragen mit dem letzten Weltgeheimnis und bahnen auf diese Weise tiefste Einsichten an, ohne das Geheimnis frech zu zerstören. So erschließt sich die aus dem Wesen der Kunst hervorgehende Weltficht als ihr geformter Ewigkeitswert völlig nur in der gedanklichen Helle des metaphysisch erhöhten Bewußtseins. Einzig vor dem Forum der so verstandenen Philosophie im alten, ursprünglichen Sinne kann die Kunst ihr Recht geltend machen, im Sinne Kants als „Kunst des Genies“ (Kritik der Urteilskraft, § 46) erkannt zu werden.

Diese metaphysische und die darauf sich gründende kulturhafte Bedeutung des Bayreuther Kunstwerks wurde von „namhaften“ Schriftstellern der Vor- und Nachkriegszeit übergangen, wenn nicht gar zu leugnen versucht. Für uns ist das ein Grund mehr, sie allen Verkleinern deutschen Schöpfergröße zum Troß in den Vordergrund unserer Betrachtung zu stellen.

Dieser ganze, bedeutsame Fragenkreis wird noch am Schluß unserer Abhandlung, nachdem der Leser an unserer Erörterung zur Sache ein Beispiel für ein fruchtbares Verhältnis der Wissenschaft zur Kunst gewonnen hat, in dem Hauptteil H „Ueber Wissenschaft, Kunst und Kunstwissenschaft“ eine

lehtgültige Klärung erfahren. Ähnlich verfährt übrigens auch H. St. Chamberlain, der die Darlegungen seiner kleinen Schrift „Das Drama Richard Wagners“ mit einem Anhang über „Kunst und Philosophie“ (1. Aufl. 1892, S. 136) abschließt, in dem er den unsrigen verwandte Gedankengänge andeutet. Aus den Darlegungen im Schlußteil unserer Abhandlung werden wir ersehen, wie für die Erkenntnis dieses allgemeinen Kunstwerks alle mechanische, d. h. die Teile in anorganischem Nebeneinander betrachtende Kunstauffassung unzulänglich ist. Die Meinung von einem nur maschinenhaften Ineinandergreifen seiner Kräfte wird sich im Verlaufe unserer Untersuchung als unvereinbar mit der keimhaften Einheit der seinem Ziele dienenden Ausdrucksmittel herausstellen. Gerade weil das Bayreuther Kunstwerk kein mosaikartiges Nebeneinander der Künste, sondern die Allgemeinsamkeit eines von gegenseitiger Bedingtheit getragenen Gleichgewichtes ist, vermag mechanistische Kunstauffassung niemals zu seinem Wesenskern vorzudringen. Innerhalb des unlöslichen Zusammenhanges aller Künste tritt das geistige Wesen des allgemeinen Kunstwerks als eine neue, große, in sich geschlossene Einheit vor unser Sinnen und Denken. Gewiß gelten alle mechanischen Geseze auch für das allgemeine Kunstwerk; aber etwas Neues, eine in den Einzelkünsten unbekannte und auch aus der Summierung nicht erklärbare Wirkungsweise tritt hinzu. Das allgemeine Kunstwerk als Ganzheit ist vor seinen Gliedern; es stellt sich wohl in diesen Gliedern dar, geht aber nicht in ihnen auf. Wohl lassen sich manche Fragen auf eigengesetzliche Weise erklären, aber das Wesen bleibt davon unberührt; denn es liegt oberhalb solcher Einzeldeutungen im freien Reiche des aus der Fülle der Einheit und Ganzheit wirkenden schöpferischen Geistes.

Soweit schien uns eine grundsätzliche Vorbemerkung hierüber Voraussetzung für ein erfolgreiches Vordringen in jenes „Reich“ zu sein. Zusammenfassend gilt: der Wille, vom organischen Ganzen her das Einzelne zu begreifen, ist der eigentlich philosophische. Seine Entfaltung im Rahmen unseres Themas sei nun im einleitenden, den Grundgedanken hervorhebenden Teil unserer Abhandlung verfolgt. Dieser Grundgedanke ist der der Einheit und Ganzheit im Werk und Weltbild Richard Wagners. —

B. Einleitung:

Einheit und Ganzheit im Werk und Weltbild Richard Wagners.

„Stellen wir uns immer auf die Bergesspitze, um klare Uebersicht und tiefe Einsicht zu gewinnen.“

Richard Wagner, G. S. ^oX, 290.

Diese Aufforderung, mit der ein Brief Richard Wagners (aus Palermo vom 13. März 1882, G. S. ^oX, 286) an Hans von Wolzogen schließt, dürfte das rechte Geleitwort für eine Forscherarbeit sein, die umfassenden Einblick in das Wesen des Bayreuther Kunstwerks zu gewinnen sucht. Die Erstveröffentlichung ihrer Ergebnisse dürfte deshalb auch mit besonderer innerer Berechtigung gerade jenen „Bayreuther Blättern“ anvertraut werden, deren Keim noch von Richard Wagner selbst gelegt wurde und nun seit mehr als einem halben Jahrhundert unter der Obhut des Empfängers jenes Briefes sich zu einem stattlichen Baume entwickelt hat, in dessen Schatten jetzt ein neues „Bay-

reuther" Geschlecht heranwachsen kann. Dabei werden wir, wie sich zeigen wird, auf dem hier eingeschlagenen und in diesem einleitenden Abschnitt zunächst zu überblickenden Wege jenem Geheimnis des Bayreuther Kunstwerks, von dem der Meister selbst bei der Grundsteinlegung des Festspielhauses gesprochen, denkbar nahe zu kommen suchen; und so dürfte das Wort Chamberlains, die "Bayreuther Blätter" seien "das Geheimarchiv des Wagnertums", in einem ganz besondern Ernste sich hier bewahrheiten. Ja, zum Teil im wörtlichen Sinne möchte diese Abhandlung als ein Stück "Bayreuther Arbeit" gelten; hat doch die in ihr vortragene Problemstellung und ihre Lösung durch den persönlichen und brieflichen Verkehr mit dem engeren Bayreuther Kreise wertvolle Förderung erfahren!

Indem wir nun die umfassenden Einsichten in die Einheit und Ganzheit im Werk und Weltbild Richard Wagners als gestaltgebende, weltanschauliche, geistesgeschichtliche und kulturhafte Grundkräfte der Allgemeinheit zugänglich machen, hoffen wir, dem allein Wesenserkennnis verheißenden Blick der Forschung auf das einheitliche Ganze des Kunstwerks zu dauernder Geltung verhelfen und so zu bleibender Bereicherung der Forschung beitragen zu dürfen.

Unser Thema will in seiner entscheidenden Problemstellung als ein Weg in Neuland angesprochen sein, und zwar im Sinne von Goethes Wort zu Eckermann im Gespräche vom 15. Februar 1829: "Wir steuern . . . auf Hypothesen los, auf imaginäre Inseln, aber die eigentliche Synthese (vom Verf. gelp.) wird wahrscheinlich ein unentdecktes Land bleiben." In der Tat sind in dem seit Wagners Tode verflossenen Halbjahrhundert nur Ansätze zu einer Betrachtung von einheitlichen, umfassenden Gesichtspunkten in dem seinen Werken gewidmeten Schrifttum zu beobachten gewesen. Es schien, als ob eine zu Glutkern und Mitte der Wagnerschen Kunst führende synthetische Einsicht großen Stiles unversucht bleiben solle. Noch zu Lebzeiten des Meisters hatte Nießsche von der angeblichen Formlosigkeit seiner Kunst zu reden begonnen. Diese haltlose Dilettantenbehauptung mit der darin versteckten Fehlmeinung eines inneren Bruches im musikdramatischen Schaffen Wagners ist erst in unseren Tagen von Alfred Lorenz in wissenschaftlich exakter Weise, auf die wir noch (im Hauptteil D unserer Abhandlung) zu sprechen kommen, widerlegt worden, hat aber vorher bei dem Gewicht des Namens Nießsche jeglicher synthetischen Auffassung des allgemeinsamen Kunstwerks von der Gestaltgrundlage aus den Weg verlegt. Vor einigen Jahren sahen wir dann Kurt Hildebrandt die ansechtbare These vom notwendigen Siege der Dichtung über die Musik in einer zwar sachlich nicht völlig überzeugenden, jedenfalls aber die Einsicht in das harmonische innere Gleichgewicht des einheitlichen, ganzheitlichen Bayreuther Kunstwerks erschwerenden Weise verteidigen. Schließlich erkühnte Paul Bekker sich

mit der lächerlich verstiegenen Idee eines vom Werke her bestimmten Lebens Ausprüche des spätesten Nietzsche in unerträglich fadenscheiniger Dialektik auszuspinnen. Andererseits beschränkten sich wirklich wertvolle Leistungen der Forschung auf die Untersuchung von Einzelfragen der Dichtung, der Musik, der Lebensgeschichte, der Schaffensweise usw. So hielten wir es an der Zeit, angeregt von den in unserer Abhandlung genannten Vorarbeiten zur Gestaltforschung (Kurth, Lorenz usw.), wie zur inhaltlichen Deutung nach einheitlichen Gesichtspunkten (Chamberlain, bes. „Das Drama Richard Wagners“), und gestützt auf eingehende Befassung mit dem Problemkreis um Richard Wagner und auf das wiederholte Erlebnis der Bayreuther Festspiele selbst, uns dieser schwierigen Aufgabe zuzuwenden. Ist sie doch die vielleicht schönste Gegenwartsaufgabe, die das metaphysische Bedürfnis den Menschen unseres Jahrhunderts stellt, und bietet zugleich eine Möglichkeit dar, ein wahres geistiges Lebensbedürfnis des deutschen Volkes erfüllen zu helfen. Wohl sind Ansätze zu einer solchen synthetischen Betrachtung schon in einigen seherischen Ausprüchen des jungen Nietzsche erkennbar, wie z. B. in dem während der Entstehung des vierten Stückes seiner „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ niedergeschriebenen Gedanken: „Er (Wagner) hat das Gefühl der Einheit im Verschiedenen — deshalb halte ich ihn für einen Kulturträger.“ Hier wird wohl die Bedeutung des Einheitsgedankens bis hinauf in die Ebene der kulturhaften Auswirkung erfüllt; aber es bleibt bei dem glücklichen Einfall, den sein Urheber nicht weiter verfolgt, im Gegenteil durch seine spätere Haltung zu entwerten sucht. Demgegenüber möchte unsere Abhandlung mit der in sich geschlossenen Ausführung ihres Themas den ernststen Versuch zu einer Tat bleibender und weiterwirkender Forschung machen.

Eine dem Königsweg der Kunst angemessene, d. h. ihrer Wesenhaftigkeit gerecht werdende philosophische Erörterung hat nun jene Stellung einzunehmen, die in Nietzsches Betrachtung über „Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen“ (1873) schön und treffend mit den Worten bezeichnet ist: „Das philosophische Denken . . . ist immer auf der Fährte der wissenschaftlichsten Dinge, der großen und wichtigsten Erkenntnisse . . . So beginnt die Philosophie mit einer Geseßgebung der Größe, ein Namengeben ist mit ihr verbunden: ‚das ist groß‘, sagt sie, und damit erhebt sie den Menschen über das blinde, ungebändigte Begehren seines Erkenntnistriebes. Durch den Begriff der Größe bändigt sie diesen Trieb: und am meisten dadurch, daß sie die größte Erkenntnis, vom Wesen und Kern der Dinge, als erreichbar . . . betrachtet . . . Der Mensch . . . ahnt die letzte Lösung der Dinge und . . . sucht den Gesamtklang der Welt in sich nachtönen zu lassen und ihn aus sich herauszustellen in Begriffen.“ (Abschn. 3.)

Wir beginnen also unsere Untersuchung mit einer der Größe unseres Forschungsgegenstandes entsprechenden Namengebung (Hauptteil C).

Ihr bedeutsamer Zusammenhang mit dem Wesen des Bayreuther Kunstwerks sei in diesem Ueberblick abermals durch ein Wort Nießches gekennzeichnet, das wir im vierten Stück seiner „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ lesen: „Sein (Richard Wagners) Auftreten in der Geschichte der Künste gleicht einem vulkanischen Ausbruche des gesamten ungetheilten Kunstvermögens der Natur selber, nachdem die Menschheit sich an den Anblick der Vereinzelung der Künste wie an eine Regel gewöhnt hatte. Man kann deshalb schwanken, welchen Namen man ihm beilegen solle, ob er Dichter oder Bildner oder Musiker zu nennen sei, jedes Wort in einer außerordentlichen Erweiterung seines Begriffs genommen, oder ob erst ein neues Wort für ihn geschaffen werden müsse.“ (Richard Wagner in Bayreuth, Abschnitt 9.) Dieses Problem beziehen wir in dem dieser Einleitung folgenden Hauptteil C auf das Werk selbst und versuchen, aus Richard Wagners eigenen Schriften unsere Neubenennung: „allgemeinsames Kunstwerk“ zu begründen, die uns das einheitliche und ganzheitliche Wesen des Bayreuther Kunstwerks, seine Bindung aller Künste unter einem Gesetz, am umfassendsten wiederzugeben scheint.

Schon hier wird die entscheidende Erkenntnis deutlich, von der unsere nachfolgenden Untersuchungen geleitet werden:

Wir erkennen das allgemeine Kunstwerk als eine vor den Einzelkünsten gegebene Form, die deshalb auch nicht ihre Verknüpfung, sondern lediglich eine Verwendung ihrer Ausdrucksmittel im Dienste einer vor und über ihnen gelegenen, von innen heraus bestimmten Einheit darstellt. Die einzelnen Künste sind nicht in mehr oder minder zufälligem Zusammentreffen nebeneinander geordnet, sondern alle gleichrangig dem einheitlichen Formprinzip des allgemeinen Kunstwerks untergeordnet, wobei sich in dieser organischen Verbundenheit überdies noch ihre arbeitsfähige Ausdrucksfähigkeit steigert: „Alle Künste sind“, wie E. Reiz sagt, „aufeinander abgestimmt, erhellen sich gegenseitig und erhöhen so, indem sie einem Ziele dienen, ihr eigenes Ausdrucksvermögen.“ Dies ist freilich nicht das Wesentliche, sondern eine, wenn auch bereichernde Folgewirkung. Entscheidend ist, daß in der Vielheit der künstlerischen Erscheinung die Allgemeinsamkeit die gestalt-schaffende Ursache bleibt, nicht aber sich als Folge ihrer Summierung ergibt. Das allgemeine Kunstwerk ist eben seiner wahren Wesenheit nach nicht eine Manigfaltigkeit von Einzelkünsten, nicht eine Summe von vielfachen Ausdrucksmöglichkeiten, sondern eine geschlossene, über den Einzelkünsten webende, gemeinschaftsbildende Einheit. Diese urgegebene Einheit des Bayreuther Kunstwerks als den Brennpunkt zu erweisen, in dem seine vielfachen Strahlen sich treffen, ist das hauptsächlichste und vornehmste Ziel unserer Arbeit; denn was lebendig ist, läßt sich in der Tiefe und Breite seines Werdens nur aus dem Quellpunkt seines Wesens begreifen.

Die unterste Ebene der Wesenserkenntnis, auf der diese Einsicht zur Geltung kommt, ist die Betrachtung der einheitlichen Gestaltungsgrundlage des allgemeinen Kunstwerks, und zwar eingehender der Wesensgleichheit der dramatischen und der symphonischen Formgesetze. Dabei unterbaut das aus einer Frankfurter Doktordissertation (1922) hervorgegangene mehrteilige Werk von Alfred Lorenz „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner“ (1924—1933) das umfassende Thema unserer eignen Abhandlung gleichsam mit den Grundfesten der Gestaltuntersuchung. Es widerlegt, wie der Hauptteil D dieser Arbeit ausführlich dartut, die immer wiedergekehrte Behauptung einer angeblichen Formzerstörung der Musik im „Musikdrama“ durch den endgültigen, wissenschaftlichen Nachweis der strengsten Gesetzmäßigkeit des allgemeinen Kunstwerks. Seine Einsichten werden von uns in ihrer philosophischen Bedeutung für die Erkenntnis der einheitlichen Gestaltungsgrundlage weiterentwickelt werden und so in zwingender Folgerung die Urgegebenheit der Gestalteinheit des allgemeinen Kunstwerks ergeben. Gerade hierbei kommt die Reichweite philosophischer Betrachtung bis in die Tiefe des Wesens recht zur Geltung; denn es enthüllt sich dabei der Unterschied zwischen Oper und allgemeinem Kunstwerk etwa in dem gleichen Gegensatz, wie ihn Leibniz für das Anorganische und das Organische einmal in den Satz eingeschlossen hat: daß in der anorganischen Natur das Ganze aus dem Teil zu deuten sei, in der organischen dagegen der Teil aus dem Ganzen. Ähnlich erschließt sich uns mit der Einsicht in die Einheitlichkeit und Ganzheitlichkeit des allgemeinen Kunstwerks seine Erscheinung in allen ihren Teilen.

Dieser unser Weg, an dessen Ende sich so die Einheit des allgemeinen Kunstwerks von ihrer keimhaften Anlage bis zum ganzen Umfang ihrer weitesten Auswirkungen in gebieterischer Größe unseren Blicken darbieten wird, beginnt damit, daß wir der Einzigartigkeit seiner Gestalt nachgehen und gewahren, wie die lebendige Form aller beteiligten Künste gleichermaßen dem hohen einheitlichen und ganzheitlichen Zielgedanken untertan ist. In schönem Gleichgewicht ordnen sich alle Künste im Kreise um den einheitlichen, dramatischen Mittelpunkt. Nur deshalb stellt ja das allgemeine Kunstwerk auch keinen unveröhnlichen inneren Gegensatz dar, keine Vergewaltigung irgendwelcher Sondergesetze, sondern ihre höchste Erfüllung auf die Einheit hin, nur deshalb schließt es Drama und Symphonie als schöpferische Formen von gleicher Wesensgesetzmäßigkeit in sich ein. Im hellen Lichte der Einsicht in diese urgegebene umfassende Einheit der Kunst wird uns eben bei der Erkenntnis der Gleichgesetzmäßigkeit von Drama und Symphonie mit einem Male klar, daß nie von einer Eigengesetzmäßigkeit der Einzelkünste die Rede sein konnte: wie ihre höchstentwickelten Formen

zeigen, schrieb ihnen allen bei aller Selbständigkeit ihres Entwicklungsganges das — vielleicht nur geahnte — Gebot der *Allgemeinsamkeit* doch die gleichen Wesensgesetze vor.

So soll uns das allgemeine Kunstwerk in seinem wahren *Wesen* erscheinen: als ein nicht vom Kunstverstand geschaffenes, alle vorangegangene geschichtliche Entwicklung zusammenfassendes, mithin daraus abgeleitetes Gebilde, sondern als die schöpferische Erfüllung einer schon *vor* aller Einzelkunst gegebenen Wesenheit als eine übergreifende Einheit, die, wie sie die erste war, hier auch wieder die letzte ist. Sie setzt die Einzelkünste nicht etwa voraus, sondern nimmt sie als Mittel der zuvor in der Idee vorhandenen Gestalt. Das allgemeine Kunstwerk ist das *erste*; die seine Form gestaltenden Einzelkräfte sind erst das *zweite*. Das allgemeine Kunstwerk entsteht nicht durch die Häufung und den Zusammenschluß aller dieser Einzelkräfte, sondern es ist schon da, der Anlage nach, *bevor* diese Einzelkräfte wirksam werden konnten. Es ist also urchenheitliche *Lebens*einheit schon vor der Gestaltwerdung, der Idee nach; denn das Leben des Geistes allein ist das wahre Leben. Das allgemeine Kunstwerk erschöpft sich nicht in dieser oder jener Einzelkunst oder dankt ihnen gar erst sein Dasein, sondern es ist eine aus sich selbst wirkende Gestalteinheit. Die *Allgemeinsamkeit* ist nicht bloß ein Bindemittel unter anderen, auch nicht nur das wichtigste Bindemittel, sondern vielmehr der *tragende Grund*; zu diesem haben alle Ausdrucksformen keine andere Beziehung, als daß sie allesamt von ihm gestützt werden, daß sie in ihrer ganzen Wirkung ihm, dem restlos der letzten weltanschaulichen Einheit dienenden Formgesetz, sich einfügen. Dies und nichts anderes macht das Wesen des Bayreuther Kunstwerks aus als eines in sich einheitlichen und ganzheitlichen. Nicht eine durch Denkschlüsse gewonnene nachträgliche Synthese der Forschung liegt hier vor, vielmehr ging das Bewußtsein der *Einheit* notwendig der Schöpfung des allgemeinen Kunstwerks *voraus*. Freilich ist diese aus der gestaltlichen und gehaltlichen Einheitlichkeit und Ganzheitlichkeit nun wieder durch Rückschluß unwiderleglich nachweisbar als *Urcheneheit*, der eine in der menschlichen Geistigkeit von Grund aus angelegte *allgemeine Bedeutung* zukommt.

Die Untersuchung dieser allgemeinen Bedeutung führt uns auf die *zweite Ebene* unserer Betrachtung: die *Einheit und Ganzheit* des allgemeinen Kunstwerks in weltanschaulicher Hinsicht, die im Hauptteil *Erörtert* wird. Nicht zufällig, sondern wiederum aus tiefster Wesensgesetzlichkeit heraus wird das Bayreuther Kunstwerk nun auch vollendete Verkörperung großer weltanschaulicher *Zusammenhänge*. Vermöge seiner urchenheitlichen Gestalteinheit erscheint es als die vorbestimmte Ausdrucksform für eine auf ursprüngliche Einheit und Ganzheit sich zurückbesinnende Weltauffassung. Ja, die auf der Ebene

der Gestaltgrundlage unserer Einsicht sich anbietende Einheit und Ganzheit ist nicht nur Träger, sondern darüber hinaus Sinnbild der großen Problemzusammenhänge, die auf der Ebene des weltanschaulichen Gehaltes und selbst noch der — im Hauptteil G erörterten — kulturhaften Auswirkung des allgemeinen Kunstwerks uns beschäftigen. Die Zusammenfassung aller Künste unter einem Gesetz ist geradezu Gleichnis für die Zusammenfassung aller weltanschaulichen Fragen zu einem Stufenkreis, der als Ganzes eine Kulturmacht bedeutet: weist er doch das Wesensmerkmal aller Kultur auf, jene Einheit des Stiles, von der Nietzsche an einer berühmten Stelle seiner „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ (im 1. Stück: David Strauß, der Bekenner und Schriftsteller. Abschn. 1) spricht. Gerade weil dieser bereits in den Schriften des jungen Nietzsche vorgebildete Gesichtspunkt wegen der Angriffe des späten Nietzsche wenig beachtet wurde, ist es eine dankbare Aufgabe für sachliche Forschung, diese umfassendsten Zusammenhänge einmal aufzudecken und damit den Wesenskern des Bayreuther Erbes für das geistige Leben der Gegenwart fruchtbar zu machen.

Zunächst also wird sich unsere Einsicht in die allgemeine Gestaltgrundlage des Bayreuther Kunstwerks von der inhaltlichen Seite her bestätigen und erhöhen. Bei der Betrachtung seines weltanschaulichen Gehaltes (im Hauptteil E) wiederholt sich jener Einblick in seine Einheitlichkeit, Ganzheitlichkeit und zugleich damit innere Steigerung. Der in diesem Abschnitt gegebene Ueberblick läßt sofort erkennen, wie hier eine äußerliche Gliederung nach sachfremden Gesichtspunkten nicht notwendig, ja überhaupt nicht möglich war, sondern sich die Geschlossenheit einer Fassadengleich wirkenden inhaltlichen Linie der Darlegung sozusagen als die einheitliche Front eines innerlich einheitlich gegliederten Monumentalbaues künstlerischer Weltbildgestaltung ergab.

Diese inhaltliche Einheitlichkeit und Ganzheitlichkeit ist teilweise schon den Quellen eigen, aus denen das allgemeine Kunstwerk schöpft: den Sagen. In ihnen haben die ersten und letzten Fragen des Menschengeistes in Gestalt einer Art erster Volkskunst uranfängliche Formung gefunden, wobei der gerade im altgermanischen Vorstellungskreis schon früh ausgebildete Begriff von der Einheit alles Lebendigen eine gewisse Rolle spielt. Wir dürfen hier auf unsere Untersuchungen zum „Ring“ verweisen. Uebrigens wird uns dieser volkshafte und volkstümliche Ursprung des allgemeinen Kunstwerks auch Anlaß zu unserer Sonderbetrachtung bei der Erörterung der „Meistersinger von Nürnberg“ über die Stellung der Lebensfreude in der Kunst und zu unserer wissenschaftlichen Berichtigung des Litteraturnurteils, d. h. der litteratenhaften Verurteilung aller volkstümlichen Gattungen und Wirkungen der Kunst. Unsere inhaltlichen Erwägungen führen dann allmählich empor zur Ebene hoher

mythischer Schau und schließlich zur höchsten Ebene weltanschaulicher Betrachtung: zur Einsicht in die künstlerische Neuverkörperung der ewigen Offenbarungen unseres christlichen Glaubens.

Auch dieser Weg, auf dem der Genius Richard Wagners zum mythischen Einheitsbewußtsein und von da in einem letzten Höhenschritt zum religiösen Einheitsbewußtsein gelangt, ist von Anbeginn an in seiner Wesensgesetzlichkeit vorgezeichnet. Dafür gibt es in den Schriften Wagners einen Beleg, der in zwiefacher Hinsicht unumstößliche Beweiskraft besitzt: einmal nämlich für das vor allen Einzelwerken schon in ihm gelegene Einheitsbewußtsein, dann aber auch für das von Anfang an schon von ihm geahnte, oben gekennzeichnete Emporschreiten bis hinauf zum religiösen Bewußtsein. Diese Stelle lesen wir gegen Schluß seiner kleinen Erzählung „Ein Ende in Paris“. Diese ist nach den Angaben der „Autobiographischen Skizze“ (G. S. ^{VI}, 17/18) im November 1841 entstanden, es ist also der damals 28 jährige Wagner, der hier schon durch den Mund des sterbenden deutschen Musikers verkündet: „Ich glaube . . . an die Wahrheit der einen unteilbaren Kunst (vom Verf. gesp.), — ich glaube, daß diese Kunst von Gott (vom Verf. gesp.) aus geht und in den Herzen aller erleuchteten Menschen lebt, — . . .“ (G. S. ^{VI}, 135.)

Dieses ganzheitliche, das Reinmenschliche umfassende, im Glauben mündende Kunstwerk verlangt, um restlos erlebt zu werden, denn auch den ganzen Menschen. So scheinbar gegensätzliche Welten wie etwa „Tristan“ und „Meisterfinger“ oder „Siegfried“ und „Parsifal“ füllen erst zusammen den ganzen Stufenkreis menschlicher Seelenhaftigkeit aus. Erst die Gesamtheit der Werke als eine Einheit in der Fülle läßt uns zu unserem ganzen Selbst gelangen, weitet unser Wesen zum ganzen Menschen. Von der Gestaltensfülle des allgemeinen Kunstwerks gilt, was Goethe vom Menschen selber sagt: „Nur alle Menschen machen die Menschheit aus, nur alle Kräfte zusammengenommen die Welt.“ (Wilhelm Meisters Lehrjahre VIII, 5.) Ja, selbst Schuld und Schicksal jeder einzelnen Gestalt sind zuletzt nicht eigne Schuld, eignes Schicksal bloß, sondern berühren die ganze Menschheit nach dem Maß der Bedeutsamkeit, die der jeweiligen Einzelgestalt im Plane und Ineinanderspiel des Gesamtwerkes zukommt. Am deutlichsten wird im „Ring“ geradezu die tragische Schuld des Einzelnen abgelöst durch ein tragisches Prinzip, das alle Handelnden in seinen Bann verstrickt. Auch hierzu dürfen wir auf die Einzeluntersuchung verweisen.

Dabei wird uns bei der Vertiefung in den weltanschaulichen Gehalt gerade einer der Hauptgedanken, der der Erlösung von aller Schuld, die wunderbare Einheit der Werke in sich und untereinander enthüllen. Als eine unaufhörliche seelische Strömung, die jedes Werk trägt, als eine Durchdringung alles Irdischen mit dem Ueberirdischen, das alles im letzten Grunde

umschließt, hebt der Erlösungsgedanke das Niederdrückende der Spaltung zwischen unentrinnbarer irdischer Abhängigkeit und gottgebundener Seligkeit im Einheitswunder der Kunst als in einem Umfange sein vom Ewigen auf. So schenkt er dem Einheitsdrang des unsterblichen Geistes tiefstes und leichtes Genüge in der Wiederveröhnung mit seinem göttlichen Ursprung. Auf diese Weise führt Wagner, der Gestalter eines umfassenden, einheitlichen, ganzheitlichen Weltbildes, im allgemeinsamen Kunstwerk, jene auf dem Wege von Buddha zu Jesus steckengebliebene Erlösungslehre Schopenhauers zum Ziele einer Rückgewinnung einheitlicher Weltauffassung auf dem Grunde unseres christlichen Glaubens. So wölbt das allgemeinsame Kunstwerk zuletzt einen Bogen geschichtloser, wesenhafter, weltanschaulicher Einheitlichkeit und Ganzheitlichkeit über die höchste Ueberlieferung von zweieinhalb Jahrtausenden!

Damit wird die höchste Spitze erreicht, zu der uns unsre Grundeinsicht zu geleiten vermag. Auch auf der höchsten Ebene unsrer Einsicht bleibt jener Hauptgedanke bezüglich des allgemeinsamen Kunstwerks entscheidend, den wir hier zum Herrschergedanken erhoben haben: daß die Kunst nicht als eine Summe von nacheinander entstehenden und vergehenden, gleichrangigen Formen gedacht werden dürfe; auch nicht bloß als eine Summe von Künsten, die einen vermuteten gemeinsamen Ursprung durch die „künstliche“ Einheit eines mosaikartigen Beieinanders ersetzen soll. Vielmehr ist sie zu fassen als eine einzige, und wie Richard Wagner am Schlusse seines Aufsatzes „Das Publikum in Zeit und Raum“ in dichterischem Bilde darlegt, in aller Verschiedenartigkeit ihrer in der Geschichte von Zeit und Raum losgelösten Entfaltung wesentlich urgegebene Einheit. Auch das allgemeinsame Kunstwerk mag vielleicht nicht das vollkommene Ebenbild dieser Einheit sein, jedenfalls ist es aber doch die vollendetste Annäherung an das Ideal, den *eidos* im Sinne Platons, Augustins und des Thomas von Aquin, d. h. an die objektiv, nicht als Erzeugnis subjektiver Vorstellung existierende Idee — immer natürlich in gestaltlicher und inhaltlicher Beziehung!

Es führt uns also zurück zur „Quelle des Stromes“ (Richard Wagner, G. S. „X, 101) aller lebendigen Kunstschöpfung. Und „wer“, so ruft Wagner (a. u. O.) aus, „wenn er zu diesem Quelle gelangte, würde wohl Lust empfinden, sich je wieder in den Strom zu stürzen?“ (G. S. „X, 102.) Vom chaotischen Strome der Ideen aller Zeiten und Völker, der die sucherischen Seelen der heutigen Glaubenslosen erfüllt, führt es weitab zu den ewigen metaphysischen Quellen, die einst im großen deutschen Mittelalter begeisternde Kräfte ausbrechen ließen. Mit höchster Klarheit aber erfüllen die heiligen Wasser dieses Quells jenes Werk, das Wagners Schaffen gekrönt und seine Bühne geweiht hat: „Parsifal“.

Das Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ zeigt den Erlösungsweg aus dem Elend des neuzeitlichen, vom Quellgrund seiner Geistigkeit, eben Gott, abgeirrten Menschen. Der Schrei der Erlösung, der von Anfang an in Wagners Werken ertönt und selbst in den Frühwerken schon, wo die all-gemeinsame Form erst in ihren Ansätzen entwickelt ist, doch schon des Inhalts Gepräge und Wert ganz und gar bestimmt — im „Parsifal“ entfaltet er sich zur künstlerischen Neuverkündigung der Frohbotschaften des Neuen Bundes. Diese unsere Deutung liegt ganz im Sinne des Schöpfers des allgemeinsamen Kunstwerks, der seiner und unserer, von allen festen Zielen losgelösten, in tollem Wirbel um sich selbst kreisenden Zeit die Worte zuruft: „Den Seherblick für das Nieerlebte verliehen göttliche Mächte von je aber nur an ihre Gläubigen (vom Verf. gesp.), worüber Homer und Dante zu befragen wären. Ihr aber habt weder Glauben noch Göttlichkeit.“ (Ueber das Dichten und Komponieren, G. S. ⁶X, 144.)

Im Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ findet also der in die Irre gegangene, in der Rede seines Ichs gefangene Mensch neue, dauernde, unlösliche Gottverbundenheit und zugleich neue menschliche Gemeinschaftlichkeit im Festspielerlebnis Gleichgesinnter, Gleichsucherischer. Hier wird ihm die göttliche Lebenswurzel dargereicht; hier empfängt er die Bereitschaft zu neuer wesenhafter Verbindung mit der Gottheit, dem Leben alles Lebens. Was in zerstreuten Lichtern die früheren Werke erhellte, hier fließt es uns zu einem einzigen Strahlenbündel in der Erfassung des Göttlichen zusammen. Das allgemeinsame Kunstwerk, immer auf Einheit und Ganzheit gerichtet, entrollt hier vor uns das Bild einer über die Wirklichkeit erhabenen, geläuterten, vom Glauben durchwalteten Welt. Wir ahnen, in welcher tiefer Bezogenheit die künstlerische Wahrheit zu dieser Wirklichkeit steht: sie ist die Verkörperung des einstweilen nicht voll erfassbaren, wertvollen, bleibenden, unvergänglichen Wahrheitsgehalts dieser Wirklichkeit, das schimmernde Kleinod, in dem sich ihr Wesen unter der Schale der vergänglichen Zeitlichkeit verbirgt, die goldene Brücke vom Seienden zum Möglichen. Mit „Parsifal“ grenzt sich diese göttliche Wahrheit in weltanschaulicher Beziehung erneut von allen verschwimmenden, unbestimmbaren, sucherischen Schwärmereien ab, die als Kehrseite eines rational befangenen Zeitalters ihre Blüten treiben. Was im Mittelalter die Mystik bedeutete, das bedeutet im Zeitalter des Modernismus das Bühnenweihfestspiel: die Neugewinnung des umfassendsten Ringes weltanschaulicher Ganzheit in der Gemeinschaft der mit Christus verbundenen Menschheit, der lebendigen Einheit von Schöpfer und Geschöpf. Mit „Parsifal“ vollendet die Kunst, die „von Gott ausgeht“ (G. S. ⁶I, 135), ihren Weg von Gott als dem Ursprung in Gott als dem Ziel. Die Einzelkünste, die für sich immer nur einzelne Blick-

punkte gewähren, sind hier in der Allgemeinsamkeit Ausdruck einer Gesamtschau, Abbild und Sinnbild der Vollkommenheit geworden. Im allgemeinen Kunstwerk vollzieht sich zuletzt der Höhenschrift vom Reinmenschlichen zum Gottmenschlichen, der Ausgang im Gottmenschlichen Jesus Christus selber, dessen Name in „Parzifal“ zwar nicht ausdrücklich genannt, aber in immer neuen Wendungen umschrieben wird. — —

Diesem Problem der im Dienste des Glaubens höchste Einheit erringenden Kunst steht auch ein Teil unserer Ausführungen im Hauptteil F über „Die geistesgeschichtliche Einheit Weimar-Bayreuth“ nahe, bildet doch der Vergleich des „Faust“-Schlusses mit „Parzifal“ einen der Bögen innerster Einheitlichkeit, die sich von „Weimar“ wölben nach „Bayreuth“! Das Schwergewicht der Darlegungen des Hauptteils F liegt freilich in der Auflösung des herkömmlichen, gegensätzlichen, litterarhistorischen Begriffspaares Klassik-Romantik und in der Vereinigung prophetischer Stimmen zu einem den Kunst sieg von Bayreuth vorausverkündenden Chore aus der Weimarer Zeit. Auf den ersten Blick scheint dieses Thema im Widerspruch zu unserer in den grundsätzlichen Vorbemerkungen betonten Absicht zu stehen, alle „geschichtlichen Entwicklungslinien und Vergleichsmöglichkeiten“ auszuschließen. Zur Auflösung dieses scheinbaren Widerspruchs sei hier eine vorgreifende Bemerkung gestattet: auch in den Untersuchungen des Hauptteils F legen wir den Nachdruck auf die Erfassung der inneren, wesenhaften Einheit von Weimar und Bayreuth. Wir sehen dort also keine Linie eines Fortschritts im entwicklungsgeschichtlichen Sinne, sondern die Entfaltung eines keimhaft Gegebenen in Raum und Zeit. Wir erblicken in „Bayreuth“ nicht die Ueberwindung „Weimars“, sondern in „Weimar“ den auf „Bayreuth“ als Erfüllung hinzielenden Beginn jener mit der Festspielgründung von 1876 äußerlich abgeschlossenen Kunstepoche. „Weimar“ wird durch den „Fortschritt“ nach „Bayreuth“ hin nicht entwertet, sondern im Gegenteil durch „Bayreuth“ erst recht erfüllt, wie wir im Einzelnen durch geistesgeschichtlich bedeutsame Belege als einer einzigen Kette immer neuer Ueberwindungen des künstlichen Gegensatzes von „Weimar“ und „Bayreuth“ nachweisen werden. Als ein neuer Zugang zu diesem Problemkreis wird u. a. Wort und Begriff des „Uebermenschen“ und der damit zusammenhängende Führergedanke erörtert und die kulturhafte Linie Weimar-Bayreuth-Drittes Reich mehrfach berührt werden.

Dieser Gedankengang führt uns bereits in die Nähe jenes anderen Weges, der uns auf der Ebene der weltanschaulichen Einheitlichkeit und Ganzheitlichkeit des allgemeinen Kunstwerks weitergeleitet: die Einsicht in seine kulturhaften Auswirkungen, jene Untersuchungen unseres Hauptteils G, die im Endergebnis vor allem die Bedeutung des Bayreuther Kunst-

werks für die unmittelbaren geistigen Lebensbedürfnisse der deutschen Volksgemeinschaft der Gegenwart aufzeigen. Auch hier genügt der kulturgeschichtliche Standpunkt nicht — das besondere Wesen des allgemeinen Kunstwerks erfordert aus den in den grundsätzlichen Vorbemerkungen schon dargelegten Gründen den Weg der kulturphilosophischen Besinnung. Wir werden dabei gelegentlich auch Ergebnisse der zeitgenössischen Kulturphilosophie auf unser Thema anwenden und damit die Lücke zu schließen suchen, die die Vertreter dieser Richtungen durch Nichtbeachtung Bayreuths offen gelassen haben. Dieser Teil unserer Arbeit will ein erster Damm sein wider das unserer großen Kulturüberlieferung drohende Schicksal, tote Besitza last zu bleiben für die gegenwärtigen Geschlechter als die „omnia habentes, nihil possidentes“. Unsere Arbeit möchte beitragen zur lebendigen Besitzergreifung vom Erbe Richard Wagners durch zukünftige Geschlechter im Sinne des Goethe-Wortes: Was du ererbt von deinen Vätern hast, / erwirb es, um es zu besitzen; / was man nicht nützt, ist eine schwere Last. / Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen.“

Diese kulturhafte Auswirkung des allgemeinen Kunstwerks beruht auf seiner gestaltlichen und gehaltlichen Einheit und Ganzheit. Auf der gestaltlichen insofern, als im Zusammenklingen aller Teile zur Fülle eines harmonischen, einheitlichen Ganzen, im Sichfinden des Ganzen in allen seinen Teilen bis herab zu den unscheinbarsten Einzelheiten jene Stileinheit begründet wurde, in der wir das Wesensmerkmal aller lebendigen Kultur erblicken. Auf der inhaltlichen Ganzheit aber insofern, als es Wagner, indem er in seinen Werken in manifolde Weise die Wege des philosophischen Denkens schon auf das religiös-sittliche Streben als höchstes Einheitsziel hinordnete, nicht nur um eine Erneuerung der Kunst, sondern eben der ganzen Kultur zu tun war. Als ein Ganzes sollten die Werke weiterbestehen, losgelöst von dem, der sie geschaffen, und über alle zeitlichen Grenzen hinaus ihr Leben weiterführen für die Gemeinschaften zukünftiger Menschen. Ihnen die Botschaft einer mit endlichen Mitteln festgehaltenen Ewigkeit zu bringen, dies ist der Sinn des Festspielgedankens; durch ihn ist „Bayreuth“ zu einem nicht mehr auszulöschenden Sinnbild der Kunstgeschichte geworden und zu einer „Morgen-Weihe“ (Nietzsche, Unzeitgem. Betr., 4. Stück, Richard Wagner in Bayreuth, Abschn. 4) am Tage des anbrechenden Kampfes um Kulturerneuerung.

Auf der Ebene der kulturhaften Auswirkung zeigt sich hier nun die gleiche Urgegebenheit der Gemeinschaft vor dem Einzelnen, wie wir sie auf der Ebene der Gestaltgrundlage des allgemeinen Kunstwerks für die Einheit der Künste erkannten. Wir verstehen dabei Gemeinschaft in dem Sinne, den Othmar Spann mit den Worten ausspricht:

„Um den Begriff des Ganzen der Gemeinschaft zu fassen, darf man nicht die Vielheit der Einzelnen zum Ausgangspunkt nehmen, sondern muß den Blick auf jene Gegenseitigkeit lenken, welche die Geburt des menschlichen Geistes bedeutet. Indem nicht jeder einzelne Geist für sich, sondern erst durch den andern zur Entwicklung kommt, wird dieser Vorgang, von Seite des Einzelnen aus betrachtet, ein überindividueller. Nun ist außer den Einzelnen etwas da! Das, was ‚außer‘, was ‚zwischen‘ ihnen steht, jene schöpferische Hervorbringung — das gehört ja keinem der Teile allein an; es steht über ihnen und bildet daher eine eigene Wesenheit. Es ist ein echtes Ganzes, das mehr ist als die Summe der einzelnen Teile, daher auch logisch vor den Teilen. Die Teile sind ihm gegenüber . . nicht dinglich-selbständige Wesen, sondern bloß Anlagen . . . (Gesellschaftslehre³, 131).

Wie die Einheit der Kunst urgegeben ist und aus ihr erst die einzelnen Richtungen sich herausbilden, so ist auch die Gemeinschaft und nicht der Einzelne vorbestimmter und vorberechtigter Träger dieser allgemeinen Kunst. Immer ist das Ganze dem Teil übergeordnet, und deshalb erscheint das Volk gleichsam als naturgegebene Sichtbarwerdung einheitlicher Menschengemeinschaften, als die in den Boden der Wirklichkeit gesenkte Einheit, als die Erfüllung des Reinmenschlichen in der Realität. Das allgemeine Kunstwerk und die wahre Volksgemeinschaft sind so beinahe verschwistert in der gleichen Grundbestimmtheit als einheitliche, urgegebene, unteilbare, sich wechselseitig bedingende und befruchtende Lebensgebilde.

Aus diesen in unserem Hauptteil G ausführlich erörterten Zusammenhängen ergibt sich auch die für unsere Gegenwart wichtige volkserzieherische Wirkung des Werkes und Weltbildes Richard Wagners. Darauf macht E. Reiz in treffender Weise aufmerksam: „Das allgemeine Kunstwerk umfaßt als tatsächliche Urgegebenheit einheitsbewußte Weltanschauung, der allem isolierten Denken gegenüber, der Rang der größten Wahrheitsnähe und Lebenswichtigkeit gebührt. Die umfassenden Einsichten, die das allgemeine Kunstwerk vermittelt, dürfen daher nicht mit seinem genialen Gestalter untergehen, sondern müssen als lebensnotwendige Erkenntnisse allen zuteil werden. Darin liegt der erzieherische Wirkungsdrang des allgemeinen Kunstwerks begründet, sein Jögling aber ist das Volk in seiner umfassenden, einheitlichen Gemeinschaft.“

Aus diesen Gedankengängen heraus muß der Forscher, der nicht dem Fluche des Naturspezialistentums verfallen will, auch die hinter Werk und Weltbild webende Einheit der Persönlichkeit Richard Wagners zu würdigen suchen. Wir befinden uns mit diesem Bestreben in Übereinstimmung mit Goethe, der die „Persönlichkeit“ als das

Wichtigste bezeichnet, das in die Kultur eines Volkes übergehen könne, und auch in Übereinstimmung mit Richard Wagner selbst, der in der „Mitteilung an meine Freunde“ die „Absonderung des Künstlers vom Menschen eine ebenso gedankenlose“ nennt, „wie die Scheidung der Seele vom Leibe“. Für ihn stehe es fest, so sagt er, „daß nie ein Künstler geliebt, nie seine Kunst begriffen werden konnte, ohne daß er . . . auch als Mensch geliebt, und mit seiner Kunst auch sein Leben verstanden wurde.“ (G. S. IV, 231.) So wird uns im selben Hauptteil auch Richard Wagner als Mensch beschäftigen, als Reformator und Mann der Tat. Er, der seinem Jahrhundert eine große, bis heute noch nicht völlig überschaubare Strecke voraus war, hat vieles vorweggenommen, was unsere heutige Einsicht in das Wesen der Kunst, besonders der Tonkunst, leitet und bestimmt, ja auch vieles, was in unserer Gesinnung zum Ausdruck kommt: die Liebe zur Natur, die Liebe zu den Tieren, den Sinn für Fragen der ständischen, christlich geformten Gesellschaftsordnung, den Blick für die Gefahren des isolierten Intellekts. Viele Dinge, die Schopenhauer lehrte, vieles auch von dem, was wir später bei Nietzsche finden, und wovon ein weit größerer Teil, als man gemeinhin annimmt, auf Wagners fruchtbaren Einfluß zurückgeht, waren dem Bayreuther Meister vertraut. Beinahe alles, was man seit Leo Tolstoi an Erneuerung urchristlichen Geistes in Europa kennt, gehörte für Richard Wagner, den Schöpfer des „Parsifal“, den Verkünder der Regenerationslehre, zu den Grundfesten seiner Weltanschauung. So schlingt er ein Band gesinnungsmäßiger und weltanschaulicher Einheit von seinem zeitlichen Wirken aus in weite Zukunft hinein. Bei unseren späteren Betrachtungen wird er uns erscheinen nicht nur als ein menschlicher, sondern auch ein menschenfreundlicher Held, ja fürwahr als der typische Held umfassender deutscher Menschlichkeit. Nur darum vermochte, wie wir noch sehen werden, sein dem Reimmenschlichen nachstrebendes Werk Weltgeltung zu erlangen, weil sein Schöpfer mit tausend Fäden der deutschen Erde verbunden blieb und so wenig von seinem Volke zu trennen ist, wie die Pflanze von ihrem Boden.

Diese Einsicht, die von besonderer Wichtigkeit gerade für die Begreifung des Kulturgeschehens unserer Tage ist, lenkt unseren Blick zurück auf die aus dem Festspielgedanken neu erblühende deutsche Gemeinschaft. War diese ein halbes Jahrhundert lang Sammelpunkt aller wahr und deutsch Geliebten, so fängt sie nun im neuen Staate an zu einer mitführenden Kulturgewalt heranzuwachsen. Ja, der Festspielgedanke deckt sich in letzter Linie mit den Endzielen unseres Deutschtums, ein Einklang, der schon vernehmlich aus den berühmten Worten Richard Wagners bei der Grundstein-

legung des Festspielhauses aufrauscht: „Dies aber ist das Wesen des deutschen Geistes, daß er von innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut. Und dieser Tempel wird dann gerade so den inneren Geist auch nach außen kundgeben, wie er in seiner reichsten Eigentümlichkeit sich selbst angehört.“ (G. S. ^oX, 329.) Hier liegt jene Forderung angedeutet, die als Setzung und Sichtbarwerdung neuer kulturhafter Einheit im allgemeinen Kunstwerk und seiner immer neuen reinen Auferstehung im Festspiel gegenwärtig besondere Wirksamkeit inbezug auf die werdende Volksgemeinschaft des neuen Reiches besitzt.

Mit diesem großen kulturellen Gedanken an der Spitze wird das Volk zu einer Vielheit sinnvoll geordneter, organischer Funktionen, die in ihrem Zusammenwirken jene Zieleinheit bewahren und immer von neuem lebendig nachererschaffen. Das Volk ist Träger des Seinsbestandes der Kultur, das Kunstwerk Zeichen und Ausdruck ihres inwendigen Lebens und endlich auch — Mittel zu seiner Freiheit! In Richard Wagners Aufsatz „Kunst und Klima“ lesen wir: „Als einzig mögliche wahre, daher auch unbewußt, und endlich bewußt erstrebte Erlösung aus diesem Zustande der Unseligkeit, erkennen wir nun das Aufgehen des egoistischen Wesens des Individuums in das gemeinsame Wesen der menschlichen Gattung, die Versinnlichung des abstrakten Begriffes des Menschen in dem wirklichen, wahren und beseligenden Gemeinwesen der Menschen . . (G. S. ^oIII, 216.) Das gemeinsame religiöse Bewußtsein jener Menschen der Zukunft muß daher notwendig diesen Ausdruck gewinnen: „Es gibt keine höhere Kraft als die gemeinschaftliche der Menschen. Nur durch die höchste Liebeskraft gelangen wir aber zur wahren Freiheit; denn es gibt keine wahre Freiheit als die allen Menschen gemeinschaftliche.“ (G. S. ^oIII, 218.)

Diesem Gemeinschaftlichen zugewandt, weitet sich unser Blick zuletzt wieder für die rein menschliche, ganz menschliche Botschaft des allgemeinen Kunstwerks. Wenn auch dem deutschen Volke, dem der Schöpfer des allgemeinen Kunstwerks angehörte, das natürliche Vorrrecht seiner Segnungen gebührt: zuletzt sucht die deutende Einsicht doch, wie sie die Schranke zwischen Ich und Gemeinschaft überschritt, so auch über die Grenzen der Völker hinauszudringen zu der ganzen, Erlösung heischenden Menschheit. Das Festspiel wird ihr in der Gestalt des Bühnenweihfestspiels „Parsifal“ von einer Botschaft des einen Genius an sein Volk zu einer Botschaft des einen Volkes an alle seine Brüder. Mit seinem aus aller volkhaften Kunstentfaltung hervorleuchtenden übervolklichen Wesensgehalt ist es ein Weg der Heimkehr zu wahrer menschlicher Wesensvollendung, Ganzheit und Fülle. Die Gestalt des Erlösers, dessen heilverkündender Blick aus „Parsifal“

hervorleuchtet, gewinnt hier im Medium der Kunst gleichsam anschauliche Wirklichkeit für die raumzeitliche Welt. So bringt Richard Wagner, indem er sein Schaffen mit dem Bühnenweihfestspiel krönt, uns zuletzt den Heiland selber nahe als den Bürgen des zukünftigen Erlösungswerkes. Diese letzte Zieleinheit zwischen Kunst und Glaube läßt sich in ihrer überzeitlichen Bedeutung wohl nicht schöner kennzeichnen als durch die Worte Schopenhauers: „Das vollendete Meisterstück eines wahrhaft großen Geistes wird allemal von tiefer und durchgreifender Wirkung auf das gesamte Menschengeschlecht sein, so sehr, daß nicht zu berechnen ist, zu wie fernem Jahrhunderten und Ländern sein erhellender Einfluß reichen kann.“ (Welt als Wille und Vorstellung, Anhang.) —

Alle diese Einsichten durch die ganze Stufenfolge hindurch, die wir hier überblickt haben und in den folgenden Abschnitten beschreiben werden, borgen ihr Licht von dem „einzigen Strahle“ (Chamberlain) unseres Grundgedankens von der Einheit und Ganzheit im Werk und Weltbild Richard Wagners. Alles Wesentliche soll im Zusammenhang dieses Grundgedankens dargelegt werden und unsere Einsicht auf jenen „Brennpunkt der Erscheinung“ (Chamberlain) Richard Wagners hinleiten, in welchem das Ganze seines Werkes und seiner Persönlichkeit in voller Einheitlichkeit ersichtlich wird. So wird die Einheit selber zur bewegenden Ursache der sonst verwirrenden Fülle der Offenbarungen seines Werkes. Nur auf diesem, bisher noch nicht zu Ende gegangenen Wege wird uns die Einzigartigkeit des allgemeinsamen Kunstwerkes als einer Zusammenfassung aller Künste unter einem Gesetz und die dadurch bewirkte Erhöhung der Kunst zu einer vereinheitlichenden Kulturmacht großen Stiles offenbar. Im umfassenden Einheitsstreben Richard Wagners enthüllt sich die künstlerische Vorverkündigung jener mächtigen synthetischen Kraft, die in unseren Tagen den neuen Staat mit seinem Totalitätsanspruch geschaffen hat. Zu dieser Erkenntnis vorstoßend, möchte unsere Abhandlung, so sehr sie auch in strengster Wissenschaftlichkeit die Zusammenfassung bisher geleisteter Vorarbeiten als eine wesentliche Teilaufgabe in sich begreift, darüber hinaus ein Neubeginn aus dem Urquell deutschen Wesens heraus sein. In neuer Beleuchtung will sie die Totalität des Kulturgeschehens vor Augen führen, mit deren Lebendigerhaltung im letzten Grunde sich unser Schicksal als Kulturvolk entscheidet. Gerade die Gestalt Richard Wagners ist eine besonders eindringliche Verkörperung dieses Kultureinheitsstrebens, auf dem unser Sein oder Nichtsein als zukünftiges Volk, als zukünftiger Staat beruhen wird. Er muß daher um der lebendigen Volksgemeinschaft willen in den Mittelpunkt auch der verantwortungsbewußten wissenschaftlichen Erörterung rücken. Auch in der Wissenschaft hat ein Recht auf Dasein und Dauer nur die Lehre, die den Anfor-

rungen des geistigen Lebens der Nation genügt. Es ist daher an der Zeit, vom Werk und Weltbild Richard Wagners als „ganz großer Kulturgewalt“ (Nietzsche, *Unzeitgem. Betr.*, 4. Stück: R. Wagner in Bayreuth, Abschnitt 4), eine lebendig-wahre, weil allumfassende Deutung zu vermitteln. Ein Versuch zur Lösung dieser brennenden Aufgabe möchte unsere Arbeit sein, nicht mehr als ein Versuch, aber auch nicht weniger als ein umfassender Versuch!

So trete er denn vor uns hin in seinem Werk und Weltbild, der Meister Richard Wagner, der längst nicht mehr Gegenstand eines Streites in bezug auf seine Wertung ist, der gleich allen ganz Großen sich oberhalb der dem nur-kritischen Urteil erreichbaren Ebene eingefunden hat und wie jene Großen vor ihm Jahrhunderten den Stempel seines Wesens aufprägen wird! So trete er vor uns hin in seiner hehren Einfachheit und erhabenen Ruhe, um in den manchmal sich müde wägnenden Erben einer vermeintlich überalterten Kultur den Sinn für das geheime, innere, zukunftsverheißende Leben neu zu wecken, das in der Kunst, sonderlich aber in dem von ihm geschaffenen allgemeinsamen Kunstwerk, beschlossen liegt. Ist doch diese Allgemeinsamkeit der Gestalt und des Gehaltes im Grunde, wie wir zu erweisen hoffen, nur die begriffliche Formel für jenes Geheimnis seiner kulturhaften Auswirkung, von dem der Meister selber bei der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses am 22. Mai 1872 gesprochen hat. Geistergleich umschwebt es seitdem den Tempel seiner Kunst auf dem Grünen Hügel in Bayreuth und wendet sich an die Edelsten der Nation mit seiner Mahnung, immer von neuem ihm Erfüllung in Tat und Werk zu geben. Auch unsere Arbeit möchte ihr dienen, jener hohen, unzerstörbar sich selbst beweisenden Hoffnung, die Richard Wagner in die Worte faßte (G. S. IX, 326):

„Hier schließ' ich ein Geheimnis ein,
da ruh' es viele hundert Jahr':
so lange es verwahrt der Stein,
macht es der Welt sich offenbar.“ —

Kunstkritik im nationalsozialistischen Staat.

Von Johannes Fritz Lothar Sturm, Leipzig.

Der Zusammenbruch des 2. Reiches war keineswegs eine Folge des verlorenen Krieges, sondern nur der beschleunigte Abschluß einer schon lange ihrem Ende zustrebenden Epoche. Wir erkennen heute, daß es ein hoher Preis war, den wir für das 2. Reich und den folgenden Uebergang aus einem Bauernvolk in einen Industriestaat gezahlt haben; mit Zorn und Ekel und Scham sehen wir die Orgien der Gründerzeit. Piefätlos begann die Vernichtung aller Kulturgüter, hemmungslose Genuß- und Titel- und Prunksucht machten sich breit. Das mißverständene Nietzschewort „Nur wer sich wandelt, ist mit mir verwandt“ ward zur Parole. Gesinnungs- und Interessenwechsel, ein in pomphafte Gewandung gekleideter Dilet-

tantismus kennzeichnen — trotz bewundernswerter Festigkeit und Stärke des Reiches nach außen — im Großen gesehen die Epoche der Reichsgründung bis zum Zusammenbruch von 1918. Gewiß, es gab Männer — die Stillen im Lande —, die die nahende Gefahr, das drohende Unheil des geistigen und seelischen Verfalls des deutschen Volkes erkannten und Wege zur Gesundung suchten und wiesen. Das waren hauptsächlich die Kreise um Stephan George und Friedrich Lienhard, nach dem Kriege die Gemeinde um das „Gewissen“ Moeller van den Bruck. Aber sie blieben ungehört, mußten ungehört bleiben, weil ihnen jegliches Organ, in die Breite zu wirken, fehlte. Es versagte die gesamte öffentliche Kritik. Die Kopf-, Ehr- und Verantwortungslosigkeit des Kritikers war allgemein. Es lag die Kritik in Händen „gewisser Leute“, die das Fortbestehen ihres Berufes allein auf die Verwahrlosung des Volkes gründeten, von diesem Verfall lebten und ihn um ihres Lebens willen noch förderten (R. Wagner). Wie sah denn der Kritiker der Vorkriegszeit aus? Da der Bürger geistreiche Kritiken verlangte, mußte aus jeder Zeile die Sachkenntnis des akademisch gebildeten Kritikers herausleuchten. Der Kritiker suchte zum Beweise seiner Erhabenheit über die Sache krampfhaft nach Schwächen, um nörgeln zu können. Das trat am meisten bei Theaterkritiken in Erscheinung. Hier vergessen die Kritiker noch heute zum größten Teil, daß der Spielleiter als Nachschöpfer des Dichters diesen niemals erschöpfen kann; denn das Wort ist raumlos, die Aufführung ist aber an den Raum gebunden. Somit muß der Spielleiter dem Werk Grenzen ziehen; ob diese nun richtig gezogen sind, das hat der Kritiker festzustellen.

Aus der Kenntnis vom Grunde des Verfalls heraus gewinnen wir heute vorbeugend die Forderungen nach dem neuen Kritiker, der Gefahren ahnt und erkennt, dem Gelegenheiten gesichert sind, sie der Öffentlichkeit vor Augen zu halten, und der Wege und Abwendungsmaßregeln zu finden und zu treffen weiß. Welche Voraussetzungen nun hat dieser Kritiker zu erfüllen?

Bis heute noch ist der Kritiker durch das alte Uebel gefesselt, nämlich daß er an die Zeit gebunden ist, d. h. z. B., daß der Feuilletonkritiker noch in derselben Nacht nach irgendeiner Aufführung, einem Vortragsabend, sogleich nach Eröffnung einer Ausstellung usw., seiner Redaktion einen endgültigen Bericht mit unerrückbarer Kritik zu übergeben hat oder daß ein neuerschienenes Buch so bald wie möglich — noch vor der Anzeige im Konkurrenzblatt — besprochen, d. h. aber heute: der Waschzettel abgeschrieben wird. Diese Bücheranzeigenteile gleichen beinahe einer Tafel im Fundbüro, an der angeschrieben steht, welche Gegenstände in den letzten Tagen abgegeben worden sind. Bei der Besprechung einer Aufführung z. B. wird vergessen, daß das Erlebnis erst im Kritiker untertauchen muß, um sich zu klären. Erst in der Ruhe vermag er zu sehen, ob die Aufführung dem Werke genügt, wo es am Gesamten oder an Einzelleistungen noch zu feilen gibt. Einen Dom kann ich nicht erfassen, wenn ich genau davor stehe. Erst aus der nötigen Entfernung vermag ich ihn ganz zu überschauen.

Zufolge dieser firesten Formulierung seines Urteils ist der Kritiker nicht in der Lage, bleibend Gültiges zu erkennen und auszusagen. Es ist keineswegs wahr, daß der Kritiker infolge der „Sicherheit seines Urteils“ sogleich nach den ersten Eindrücken sein Urteil gerecht zu fällen vermag. Wir wissen, daß jegliche Selbstsicherheit aus Zielsicherheit zu kommen hat und daß der Kritiker als Geschmacksrichter Volkserzieher ist. Also trägt er eine heilige Verantwortung. Es genügt somit niemals, daß er allein geprüfte Einsicht besitzt, die sich aus Liebe zu irgendeiner imaginären Wahrheit heraus oder aus Ekel an Halbem oder Unanständigem mitteilt. Wir wissen auch: alles wahre und wertvolle Urteil erfordert eine Per-

fönllichkeit, diese aber ist wesentlich bedingt durch einen Standpunkt, aus dem heraus sie schafft. In einer Kritik kommt alles auf den Standpunkt an. Es geht nicht an, daß ein Kritiker den Standpunkt der Standpunktlosigkeit vertritt. Das ist das, was ich oben mit Zielsicherheit bezeichnete. Welches nun der einzig mögliche Standpunkt für den Kritiker ist, wird sich im Gange unserer Ueberlegung noch ergeben. Bislang genügte es, wenn ein Kritiker „Bildung“ besaß. Dabei war man sich aber keineswegs klar, was Bildung sei. Bildung ist „Zusammenverstehen“. Und verstehen heißt immer noch deuten aus Sinnzusammenhängen heraus (Hans Grimm).

Um nun einen Künstler verstehen zu können, muß man voller Mensch oder selbst Künstler sein, niemals Litterat. Universelle Bildung als Grundlage der Fähigkeit, Zusammenhänge zu erkennen, ist nur ein kleiner Teil dessen, was der Kritiker besitzen muß. Durch eine feste Willensschulung muß er zu Charakterstärke gelangt sein, die das Wesen eines „Schmock“ aus Instinkt ablehnt. Diese feste Willensschulung muß wiederum getragen sein von echtem Volks- und Staatsbewußtsein. Hier ruht der Standpunkt des Kritikers: in Volk und Staat. Das bindet niemals seine Freiheit im Urteil; denn sittliche Freiheit heißt Wirken des Einzelnen im Dienste des Ganzen. So ist der Kritiker zuerst Diener des Volkes und Staates, dann erst Diener einer zu beurteilenden Sache. Deshalb ist Kritik niemals Routine, vom Gefühl losgelöste Methode. Weshalb es auch nicht angeht, daß irgendein Schulmeister z. B. für Kinos Kritiken schreibt oder ein Postlat über Tanzkunst, weil Kritik nur hauptberuflich ausübbar ist; denn sie verlangt Einsatz des ganzen Menschen. Und um der zu sein, bedarf es nicht nur Charakterstärke und Selbstsicherheit, sondern auch der Bildung. Das Wesen der Bildung ist zu einem Teil gekennzeichnet durch Kenntnisse; denn um zusammenverstehen zu können, muß auch etwas da sein, dessen Zusammenhänge erkannt werden. Es gehört viel Fleiß und Interesse für alle geistigen Dinge dazu, um Kritiker sein zu können. Denn er hat ja immer auf dem Laufenden zu sein. Das beansprucht viel Zeit, ernstes Studium, was niemals nebenberuflich ganz erfüllt werden kann. Wir verlangen vom Kritiker nicht, daß er geistreich ist, sondern geistvoll. Wohin uns die geistreichen Litteraten gebracht hatten, sehen wir heute deutlich genug. Und noch eines ist es, was wir vom Kritiker fordern müssen: Strenge, Härte. Er darf niemals gutgläubig sein, niemals mitleidsvoll nach irgendwelchen mildernden Gründen suchen, die zum mindesten dem Schöpfer des zu beurteilenden Werkes ein edles Wollen o. ä. unterschreiben. Der Kritiker hat immer damit zu rechnen, daß es „Künstler“ gibt, die „mit vollem Bewußtsein auf nichts anderes ausgehen, als die Welt zu täuschen, um ihr zu schmeicheln. Das kann nämlich mit Talent, ja sogar mit gewisser Genialität geschehen“ (R. Wagner). Am gefährlichsten für den Kritiker ist nicht das Schlechte; denn es ist ohne weiteres als solches zu erkennen, sondern das Mittelmäßige, weil es harmlosen und ungebildeten Menschen allzu leicht als gut erscheinen kann.

So sehen wir, daß Kritiker nur eine wahre Persönlichkeit werden kann, der zuerst Charakterstärke und Zielsicherheit zu eigen sind und Bildung. Genügt er diesen drei Forderungen, so braucht er ein Kunstwerk, um es beurteilen zu können, gar nicht ganz zu studieren; er wird schon an einem Teil erkennen, ob es etwas taugt oder nicht. Der Weinkenner säuft auch nicht ein ganzes Faß aus, um seinen Wert feststellen zu können. Da wir aber nun fordern, daß die Kritik von einem festen Standpunkt aus geleistet wird, muß der Kritiker auch Temperament genug besitzen, seinen gewählten Standpunkt — welcher allein das sein kann, werden wir noch näher kennzeichnen — zu vertreten.

„Alle geistigen Werte sollen halten gleich einer sammelnden Fahne.“ So ist Kunst „kein Garderobensfänder, an den man Prunkgewänder seiner Phantasie hängt, zu denen die Wirklichkeit zwar die Farben, aber nur sie gegeben hat“ (Hans Grimm). Die Kunst wurzelt mitten im Volkstum und ist kein abgetrennter Bezirk für eine gewisse Bildungselite, die durch eine in ihrer Zersäckerung nur zersplitternde, auflösende höhere Schule gegangen ist und an der Universität einen weiteren „Berechtigungsschein“ erhielt.

Weil nun aber wissenschaftliche Werke infolge der krankhaften Spezialisierung innerhalb der einzelnen Disziplinen allein von „reinen Fachleuten“ beurteilt werden können, die ja an und für sich schon hauptberuflich (s. o.) als Richter auftreten, bleibt in folgendem nur eine weitere Betrachtung des Kunstkritikers.

Die deutsche Kunst hat ihre Verdichtung in dem gefunden, was wir mit den Symbolen Weimar und Bayreuth bezeichnen. D. h. aber, jedes Kunstwerk muß Ausdruck einer Weltanschauung sein, die durch jene beiden Namen verkörpert wird. Jedes Kunstwerk hat ein Erlösungsmotiv zu enthalten. Das mag für den ersten Augenblick absurd erscheinen. Aber was ist Erlösung anderes als „Am-Ziel-sein“, die Vervollkommenung erreicht haben? Alleiniger Sinn und ewige Bedeutung des Kunstwerks im Weimar-Bayreuther Sinne ist Erzieher, Führer, Gestalter sein hin zur Vervollkommenung des deutschen Menschen. Es ist also nicht damit getan, Freude durch die Kunst unter die Menschen zu bringen. „Ziel der Kultur ist niemals, daß jeder an Feiertagen sein Huhn im Topfe hat; Ziel der Kultur ist, jeden fähig zu machen, täglich eine Feierstunde der Seele zu halten“ (Enst Linde); d. h. eben, an sich zu bauen.

Alle künstlerischen Formen und Inhalte werden aus dem Lebensgehalt einer Zeit heraus geboren, das bedeutet: sie sind gebunden an Blut und Boden. Denn jedwede Epoche ist eine Phase in der Entwicklung ihres Menschen. Es kommt also nicht allein auf den Stil und die Wahrhaftigkeit an. Es kann deshalb auch echte Kunst nur als Ganzes, Abgeschlossenes in Erscheinung treten. („Wahre Kunst ist stets am Ziel“, Schopenhauer.) Ihr Schöpfer steht mitten in seinem Raum. Somit ist das Kunstwerk eine Möglichkeit der Gestaltung rassischen Gutes. Mensch und Kunst sind nicht getrennt, sondern verwachsen. Das mag manchem noch etwas fremd erscheinen. Aber die Geschichte lehrt uns dies. Im 14. Jahrhundert bestand zwischen beiden eine Einheit. Das lag an der Einheit des weltanschaulichen Weltbildes. In den vergangenen Jahrzehnten führte der ungehemmte Individualismus zur Auflösung: hier Kunst, hier Mensch, der *l'art pour l'art*-Standpunkt ward geboren. Heute aber sind wir wieder auf dem besten Wege zu der verlorenen Einheit. Wilhelm Pinder schilderte einmal seine Eindrücke vom 9. November 1933 in München und verglich den stummen Erinnerungs- und Weihezug der alten Kämpfer von 1923 nach der Feldherrnhalle mit einem mittelalterlichen Mysterienspiel. Die Trennung von „Schauspieler“ und „Zuschauer“ war überwunden, alles war beteiligt, erlebte gemeinsam, eben aus dem einheitlichen religiösen Weltbild des Nationalsozialismus heraus. Hier ward vielleicht der neue Stil geboren! Wir wissen aber auch, daß R. Wagner uns die Möglichkeit einheitlichen und gemeinsamen Erlebens wiedergab: Bayreuth ist Bewahrer antiken und mittelalterlichen Kunstempfindens. Jede Zeit hat die Kunst, die sie braucht. So schuf sich z. B. die Zeit des Individualismus den Expressionismus, in welchem der subjektive Anteil des Schöpfers überwog. Heute, in unserer Volks- und Staatswerdung, erkennen wir, daß allein nur eine Kunst, die aus Blut und Boden, aus dem unverbrauchten Volkstum geboren wird, Daseinsberechtigung hat.

Hiermit sei angedeutet, woher die Kunst zu kommen, wo sie zu stehen, wohin

sie zu gehen hat. Auch läßt das soeben Erläuterte schon durchleuchten, daß Kritik niemals objektiv sein kann, wird und darf.

Oskar Wilde sagt einmal: „Die Kritik erfordert viel mehr Kultur als das Schaffen . . . ; für den Kritiker . . . liegt die größte Schwierigkeit darin, . . . irgendeinen Maßstab zu behaupten.“ Damit ist dasselbe gesagt, was ich mit Standpunkt bezeichnete. Welchen Standpunkt hat nun der Kritiker im neuen Deutschland einzunehmen?

Die Frage nach dem Standpunkt hat jederzeit die Ästhetiker bewegt. Wir erinnern uns, daß Fechner u. a. durch psychologische Untersuchungen eine Reihe Gesetze und Regeln gefunden haben, um den Wert von Dichtungen zu prüfen. Und dies nur aus dem Bestreben heraus, objektiv, d. h. unvoreingenommen, ewig-gültige Kritik üben zu können. Man ging bisher davon aus, daß man glaubte, Kritik sei vor allem Charakteristik eines Werkes. Man meinte, daß es in der Kritik mit „Objektivität“ getan sei. Und dies glaubte man aus dem Grunde, weil es allein darauf ankam, dem zu beurteilenden Kunstwerk gerecht zu werden. Der Individualismus hatte die Sicht versperrt, daß es nicht auf das Kunstwerk an sich, sondern auf die Beziehung des Kunstwerkes zu Volk und Staat ankommt. Darum kam man schließlich soweit, daß nicht der Standpunkt, sondern der Fleiß um die „Objektivität“ des Schöpfers eines Kunstwerkes für den Kritiker die Hauptsache waren, mag er auch ein Lügner oder gar Fälscher sein. Man vergaß, daß „wahre Objektivität Identifizierung (soweit als möglich) mit dem Handelnden, das Begreifen seinen Worte und seiner Taten aus seiner Seele heraus ist, welche Seele in diesem Falle das zu betrachtende Objekt ausmacht“ (Chamberlain). „Das übliche Vorgehen der „nüchternen Objektivität“ u. dgl. ist im Grunde genommen nichts anderes als eine verkappte Verteidigung der mangelnden Fähigkeit, seiner eigenen despotischen Subjektivität Schranken zu setzen“ (Chamberlain). Ist denn wahrhaftige Berichterstattung Objektivität? Wohin uns diese führen kann, ersehen wir daraus, daß sie imstande ist, entgegen der Absicht, den Verteidiger ins Unrecht und den Gegner ins Recht zu setzen. Ein wahrer Charakter kann gar nicht objektiv sein. Er muß Partei ergreifen. Nur ein Auktionator kann unparteiisch alles bewundern. Objektiv sein heißt höchstens: aus irgendeinem Uberschwang heraus sachlich sein. Woher aber dieser Uberschwang zu kommen hat, wird noch festzustellen sein.

Da Kunst niemals vom Menschen zu trennen ist — es gibt heroische und niedrige Menschen — kann sie auch niemals objektiv oder international sein. Daraus ergibt sich u. a. ohne weiteres, daß auch eine Kritik niemals von ihrem Verfasser, dem Kritiker, zu trennen ist. Da jede klar ausgeprägte Rasse, ja jedes Volk einen eigenen Stil hat, gibt es keine objektive Kunst. Verstanden werden kann aber ein Kunstwerk nur von Menschen gleicher Rasse wie dessen Schöpfer. Folglich wird die Ausgangsauffassung des Kritikers — sofern er der gleichen Rasse ist — dieselbe, bestimmte sein. Diese Ausgangsauffassung, d. h. diese Weltanschauung, ist der Ausgangspunkt für die Stellungnahme zu allen Kunstwerken. Und damit ist sie bindendes und verpflichtendes Gesetz für das Wirken des Kritikers. Eine Weltanschauung ist aber subjektiv. Infolgedessen wird jede echte Kritik subjektiv sein; denn objektive Kritik wäre ja nur möglich, wenn es Kunstgesetze gäbe, die losgelöst vom Kunstwerk, das an die Persönlichkeit seines Schöpfers gebunden ist (!), aus irgendeiner unpersönlichen, toten, gedanklichen Sphäre gewonnen wären. Es sei denn, man entnehme die Regeln aus den Kunstwerken, die man gefühlsmäßig, aus Rasseinstinkt, als wirkliche Kunstwerke erkennt. Wie es Aristoteles tat, der seinen Standpunkt im Gegebenen nahm. Wir heutigen wissen aber, daß nur das

instinktiv-unsichere, weil rassistisch uneins gewordene Volk der Regeln benötigt, um nicht den wunderbaren Faden zu verlieren, den die unkomplizierten, weil natürlichen Repräsentanten einer begnadeten Rasse einst gefunden hatten" (Hitler). Ein Volk, das schöpferisch ist und das noch in der überwiegenden Mehrzahl seiner Menschen einer Rasse angehört, kennt keine Stile, sondern nur einen Stil. (Allein das Judentum — weil unschöpferisch — kennt Stile.) Rasseinstinkt ist subjektives Empfinden. Infolgedessen ist jegliche Kritik subjektiv. Wir wissen ja gar nicht, sondern ahnen es nur, wie die Struktur unserer Seele und unseres Geisteslebens — bedingt durch Erbmasse und Umwelt, — jedwedes gedankliche Urteil unbewußt unterbaut. Daß jegliches Urteil subjektiv ist — es gibt keine objektive Kritik —, beweist allein schon die Tatsache, daß viele Kritiker auf dem Standpunkt standen, ihre Aufgabe sei, festzustellen, was gut und schlecht ist; gut nennen sie aber nun das, was Lustgefühle erregt und weckt. Gefühle sind aber individuell. — Darüber, daß Kritik niemals objektiv sein kann, lesen wir auch bei Goethe, der irgendwo sagt: „Solange ein Kunstwerk nicht da ist, hat niemand einen Begriff von seiner Möglichkeit; sobald es da steht, bleiben Lob und Tadel nur immer subjektiv.“ Damit müssen wir uns abfinden. Gewiß, die Subjektivität kann graduell verschieden sein, je nachdem wie stark der Kritiker seine eigene Persönlichkeit betont; denn nur — indem er eine Weltanschauung hat — vermag er Werke anderer auszulegen und zu deuten. Das kann natürlich soweit führen, daß das Kunstwerk für den Kritiker zum Ausgangspunkt für ein neues, eigenes Werk sein kann, indem er nämlich für das ursprüngliche, zu beurteilende Kunstwerk das hineinlegt, was er will, und das herausliest, was er in ihm zu sehen wünscht.

Indem wir nun diese Gefahr erkennen, müssen wir auch die subjektive Kritik ablehnen. Das bedeutet aber: die Existenzberechtigung jeglicher Kritik verneinen. Doch das führte zu gleichen Zuständen wie um 1900, wo das Versagen der Kritik, besonders der Kunstkritik (denn ein Volk verfällt nur, wenn seine Kultur — nicht Zivilisation — verfällt), Ursache des bis zum 30. Januar 1933 dauernden Chaos wurde. Das wäre also gleichbedeutend mit: Aufgabe der Möglichkeit eines neuen, des Dritten Reiches.

Es bleibt folglich somit Aufgabe: der subjektiven Kritik eine Grundlage, d. h. einen bestimmten, nicht subjektiv-individuellen, sondern volk- und staatlich gebundenen, rassistischen Ausgangspunkt und eine ebensolche Richtung zu geben. Dieser Ausgangspunkt hat, um die Gefahr eines neuen staatlichen und kulturellen Verfalls ad absurdum zu führen, den Gesetzen des organischen Lebens unseres Volkes kongruent zu sein. Damit kommen wir nun zur einzigen wirklichen, ihrem Sinne und Wesen und ihren Aufgaben nach allein möglichen und geforderten Beurteilung von Kunstwerken, die weder „objektiv“ noch „subjektiv“, nicht tot, sondern aufbauend und lebenszeugend ist; nennen wir sie produktive Kritik. Kritik kommt von krinein, einem griechischen Wort, das ursprünglich „scheiden“, „unterscheiden“ bedeutet. Richtig unterscheiden können heißt aber: zusammenbringen, was zusammen gehört. Kritik ist also Verbinden und Unterscheiden. Ihre Voraussetzungen sind Bildung, d. h. Kenntnis (= Wissen: Vergleiche, Anhaltspunkte, Maßstäbe) und Geschmack (= Rasseinstinkt: Ermöglichung des richtigen Erfühlens und Nicht-Fehlgehens). Kritik ist Analyse und Synthese; wobei Synthese nicht zu verwechseln ist mit Kompromiß. Erkannten wir die Notwendigkeit der Kritik, so ist damit zugleich gegeben, daß sie sehen lassen soll, was ist und was not tut. Um eine Not wenden zu können, muß bei einer Kritik aber von vornherein jedweder Irrtum ausgeschlossen sein. Indem es zeigt, was ist und was not tut, muß Kritik-Leben identisch sein mit Gericht-Halten. Damit ist schon gesagt, daß der

Kritiker auch zu strafen hat. Dabei sind wir uns bewußt, daß Strafe niemals einen Täter abschrecken oder bessern soll, sondern ihn innerhalb der gesellschaftlichen und gesellschaftlichen Ordnung tiefer zu setzen hat. Strafen ist ein Ranganweisen! Der Kritik darf es auch nicht darum allein zu tun sein, das Wollen zu begreifen. Wenn dieses überflüssig ist, hat sie es abzulehnen und auszusondern. Schärfe, nicht Umfang, bedingt die Vorzüglichkeit eines Urteils, darum wird es alle Zeit weniger darauf ankommen, wieviel der Blick erfährt, als darauf, wie genau das Gesehene erblickt wird. Ebenso ist es nicht getan, wenn der Kritiker das Hauptgewicht auf die Feststellung von irgendwelchen Fehlern und Verstößen legt. „Kritik ist nachträgliche Zusammenstellung der Eigenschaften eines Werkes mit der Wirkung, welche es auf diejenigen hervorgebracht, denen es dargeboten worden ist. Somit möchte die beste Kritik mehr als eine, wenn auch naturgemäß unfruchtbare Anleitung bei fernem Produzieren zu wirken beabsichtigen, sobald sie nicht bloß als Spiel des Verstandes zur Herausfindung und Erklärung der Vernunft, des auf ganz anderem Wege bereits ausgesprochenen Urteils sich kundgäbe“ (R. Wagner). Soll aber Kritik wirklich nur zurückwirken? Weil der Kritiker den Zeitumständen raumgeben muß, darf er niemals bei Einzelheiten verweilen; denn das zieht den Blick vom Mittelpunkt, vom Kern ab. Ist doch erste und vornehmste, ja eigentliche Pflicht, des Kritikers, niemals festzustellen: wie ein Kunstwerk ist, sondern wie es sein soll, ob es den Forderungen der Zeit, von Volk und Staat entspricht. Dabei darf niemals aus dem Auge gelassen werden, daß kritischer Scharfsinn einer aufbauenden und nicht zersetzenden Kritik zu dienen hat. Der Kritiker muß wissen, daß ästhetisch wertvoll das Kunstwerk ist, das klar, deutlich schildert, übersichtlich angeordnet, ohne Widersprüche und geregelt ist von Formen, die die Wirklichkeiten regieren. Das Kunstwerk muß ein klares Bild einer künstlerischen Individualität hinterlassen, die bestimmt ist durch Blut und Boden, Volk und historische Ordnung. Der Kritiker darf nicht fragen, ob ein Kunstwerk formale und inhaltlich bedingte Reaktionsgefühle auslöst, sondern welche es erweckt. Er muß erkennen, ob das zu beurteilende Werk den heutigen Anforderungen entspricht. Es genügt nicht, daß z. B. ein Dichter moderne Probleme zeigt und glaubt, „modern“ das wären die wechselnden Erscheinungen des Tages. Nein, allzeit „modern“ sind die ewigen Werte und Gesetze von Rasse und Volkstum, Sitte und Recht. Der Künstler muß der Vertreter des Volkes in Gefühl und Anschauung, Denken und Träumen, Wollen und Handeln sein. Der Künstler ist gleichsam das göttliche Sublimat seines Volkes. Das ist eine Verpflichtung. Dieser Verantwortung hat sich der Künstler immer und immer bewußt zu sein. Der Ruf der Musen macht noch lange keinen Künstler aus. Er hat sich und seine Gabe eiserner Zucht und härtestem Willen zu unterwerfen; Zucht gegenüber der Sache und Form, der Wille muß gerichtet sein auf den Stoff, um zugleich mit religiöser Inbrunst und Energie ein Ringen zu ermöglichen, das sich nicht unterkriegen läßt, das den Stoff unter allen Umständen bewältigen will. Gewiß, im Gedicht z. B. müssen 3 Momente eins werden: die Seelenbewegung, ein anschaulich gegenständliches Bild und eine musikalisch-rhythmisch-sprachliche Form. Die Daseinsberechtigung eines Gedichtes ist aber erst gegeben, wenn diese 3 Momente den Anforderungen des Volkes (Rasse und historischer Ordnung) genügen. Ob diese Forderungen erfüllt werden hat der Kritiker festzustellen.

Ich glaube, mit all dem Gesagten deutlich genug gemacht zu haben, daß es sich bei der Kritik zwar um ein künstlerisches Verstehen und Empfinden handelt, daß es in der Hauptsache aber um ein wertsetzendes Prinzip geht, wobei, was wertvoll und erstrebenswert, schlecht und verdammenswert, schön, edel, gut

oder niedrig ist, nicht allein von einem „objektiv“ gegründeten Intellekt, sondern aus einer rassebedingten Empfindung heraus entschieden werden muß.

Wir leben in einer harten Zeit und solche kennt kein weiches Beschönigen. Darum fordern wir vom Kritiker heute nicht zuerst Intelligenz, sondern Charakter, der von einer „geharnischten Ethik“ gebildet wird. Dabei hat Ethik nichts mit Moral zu tun, sondern „Ethik haben heißt: sich bewußt in eine höhere Weltordnung einfügen und aus ihr heraus gut denken, fühlen und handeln“ (Gründel). Es kommt auf Reinheit des Willens und vor allem auf Wahrhaftigkeit an und auf Härte! Weil er keine Rücksicht kennt, kann der Kritiker gar nicht von allen geliebt werden, sondern nur von den Guten. Seine Rücksichtslosigkeit schürt den Haß der Schlechten und das gibt ihm neuen Kampfesmut für die gute Sache, für Volk und Vaterland. Er will gar keine Rücksicht kennen; denn Rücksicht ist ein Verbrechen. „Rück-Sicht“ zeigt der Soldat, der dem Feinde seine „Rücken-Ansicht“ bietet, der feige ausreißt.

Da wir wissen, daß ein Volk ohne Kunst seine Seele aufgibt, dem Untergang geweiht ist, hat der Kritiker die Aufgabe, Künstler und Laien für einander zu erziehen, d. h. aber: „Die Menschen sollen nicht künstlerisch, sondern die Kunst soll menschlich gemacht werden“ (R. Wagner). Das bedeutet das Ende der „Bildungsdichtung“; denn es geht uns nicht um Wissen und Prinzipien, sondern allein um zweckdienliche Haltung. Wenn auch die Betrachtung der Kunst und die Kunst selbst von Volk und Staat her gesehen werden müssen, so schließt das keineswegs aus, daß sie Führerin zu zuchtvoll gesteigertem Dasein zu sein hat. Da-Sein heißt: dort leben, wo das Sein (Blut und Volk) allein sich organisch entwickeln kann. Unsere Kunst soll keine künstliche sein, sondern eine organische. Sie erhält ihren Auftrieb von einem Weltbild, das organisch — heroisch — politisch gegründet ist.

Wir stellen also fest: Kunst ist niemals Dienst am Material, am Worte (vgl. den „wortspielenden“ Juden), an der Farbe, an der mathematischen Zusammenstellung einzelner Töne usw. Es ist eben ein Unterschied zwischen heiligem Zusammenklang und toter Ordnung. Wenn die Künstler dem Einzelnen wieder den Umfang seines Volkes und seiner Zeit zusammengestalten, wenn sie schicksalverhaftet sind, wenn sie die geforderte Synthese von Aufgabe, Zweck und Material erfüllen, dann werden sie dem Volke dienen. Kunst steht mindestens gleichwertig neben Religion, Politik, Wirtschaft. Diese sind „nicht Maßstäbe an sich, sondern Mittel zur Sicherung der Rasse und des Volkstums“ (A. Rosenberg). Ob das alles die Kunst erfüllt, hat der Kritiker festzustellen. Der Nationalsozialismus hat uns die heroische Wertung der Persönlichkeit, des Blutes, der Rasse, des Volkes, des Staates gebracht; eine Kunst, die dessen nicht achtet, ist keine Kunst; denn Kunst ist eben national. Danach hat der Kritiker zu handeln.

Man könnte hier einwerfen, daß die produktive, positive Kritik zu sehr auf die Breite, auf das gesamte und für das gesamte Volk wirken will und dabei auch Werke verwirft, die für Gelehrte und Forscher gewiß von Bedeutung sind. Dem ist zu erwidern: Eine Kunst, die lediglich für Kunst- und Literatur- und Musikgeschichten da ist, hat keine Daseinsberechtigung. Kunst ist für das Volk (zu seinem inneren und damit äußeren Wohle) da; sie ist Brot, nicht Kuchen.

Fassen wir zusammen: Was geschaffen wird, darf der Kritiker nicht an einem Maßstab eines Fremden messen, sondern muß es mittels einer umfangreichen Kenntnis der gesamten Eigenart seines Volkes beurteilen. Zu einer aufbauenden, positiven Kritik gelangen wir nur, wenn diese Eigenart bestimmt durch Blut und Boden ist und nicht durch individuelles, subjektives Denken zergliedert wird. Daraus ergibt

sich für den Kritiker nur: Ablehnung oder Anerkennung, Förderung oder völlige Vernichtung eines Kunstwerkes im Dienste des Ganzen, der Gesamtheit. So finden wir Goethes Wort bestätigt: „Wesen und Ziel des Urteils ist Begrenzung.“ Die Begrenzung ist gegeben durch die notwendigen geschichtlichen Forderungen von Volk und Staat. Wir sehen also: produktive Kritik ist kein Recht, sondern ein Amt, ist zunächst Kritik im Hinblick auf die einzige große staatliche und volkliche Verantwortung. —

Der Streit um die Kunst in alter Zeit.

Von K. v. Francois.

Es hat oft verständnisloses und mißbilligendes Kopfschütteln der Historiker und Philologen erregt, daß sich Aristophanes gerade den Weltweisen Sokrates erwählte, um ihn in den „Wolken“, dieser prachtvollen Persiflage unfruchtbarer Denkerei, zum Typ eines haarspaltenden Schwäfers zu machen und die randvolle Schale seines vernichtenden Spottes über sein würdiges Haupt zu ergießen. Es ist indessen nicht nötig, nach politischen Gründen hierfür zu suchen oder eine bloße Verkennung der geistigen Bedeutung des Sokrates und einen Mißbrauch des Namens des Philosophen durch einen „der kräftigsten Geister unter den Zeitgenossen“ (Leopold von Ranke) anzunehmen. Aristophanes gibt den Grund der üblen Behandlung des Sokrates unverblümt und unzweideutig in einer in diesem Zusammenhang bisher wohl kaum beachteten Stelle in den „Fröschen“ selbst an. Es heißt da (nach der Uebersetzung von Donner) Vers 1542:

Darum lob' ich's, wenn man nicht
Schwägend sitzt bei Sokrates,
Nicht verachtet schöne Kunst,
Nicht sich selbst beraubt des Höchsten,
Was die tragische Muse schuf.
Ja, mit hochgespreizten Worten
Faseli'n und Krikelkrakel
Sich zu müß'n in täf'gem Nichtstun,
Taugt für hohle Köpfe nur.

Der Spott der Wolken gilt den Kunstverächtern!

Zum vollen Verständnis der zitierten Verse muß man sich an Folgendes erinnern.

Die alten Griechen standen dem Problem des Schönen und der Kunst — soweit es ihnen als solches überhaupt zum Bewußtsein kam — ja noch völlig naiv gegenüber, unbeschwert durch die in Jahrhunderten aufgehäuften Gedankenlast, mit der wir Heutigen uns plagen müssen. Unter den in ihren Schriften enthaltenen Ansätzen zu theoretischen Betrachtungen des Schönen und der Kunst findet sich daher manches unmittelbar aus gesunder Empfindung gesprochene, durch Reflexion nicht verbogene, nüchtern Verständige, aber auch manches von einer — wie sich Schasler in seiner Geschichte der Aesthetik ausdrückt — „barbarischen Borniertheit.“

Am merkwürdigsten ist wohl die Geringschätzung, mit der die Denker dieses größten Künstlervolkes aller Zeiten die Kunst ansehen. Mimesis, Nachahmung, war der aus dem Anblick abbildlicher Kunst gewonnene, scheinbar auf der Hand

liegende Begriff, in dem sie das Wesen der Kunst erschöpft sahen. Kunst und Schönheit aber waren bei den alten griechischen Philosophen auseinanderfallende Begriffe. Die Schönheit war z. B. nach Sokrates bekanntlich das Gute im Sinne des Tauglichen und Zweckmäßigen, und da Bilder und Bildhauerkunst allerdings in diesem Begriff nicht zu fassen sind, so war seine Ansicht, wie Xenophon in den Memorabilien mitteilt, daß sie „im Hause mehr Unnehmlichkeit rauben als gewähren“, was sicherlich die Zustimmung mancher staubwischenden Hausfrau finden wird. Es genügt aber schon, sich an die Verstimmung unserer Künstler und Kunstliebhaber über die heutige, die Bildkunst und das edle Ornament verpönnende Propaganda der „neuen Sachlichkeit“ und der modernen Zweckkunst zu erinnern, um den Verdruß des Aristophanes über herabsetzende Beurteilung der schönen Künste zu verstehen.

Vollends der große Schüler des Sokrates, Platon, leistete das Ärgste an Verkenning und Unterschätzung der Kunst. Indem er, über die Relativität des Erkennens und über das ewige Werden und Vergehen der Dinge reflektierend, die „Ideen“, die ewigen Urbilder der Dinge als das wahrhaft Seiende, dagegen die wirklichen Dinge nur als deren Schattenbilder bezeichnete, kam er dann zu seinem Schluß, daß die Kunst, die er im Sinne seiner Zeit als bloße Nachahmung wirklicher Dinge verstand, nur der Schatten eines Schattens sei, weniger als nichts, eine bloße Spielerei und keiner ernstern Beachtung wert. So gelangte er immer nur gedanklich folgernd gegen besseres Empfinden — denn er liebte ja, wie er gesteht, Homeros seit seiner Kindheit — zu der ungeheuerlichsten Negation der Kunst, die jemals ausgesprochen wurde. Wie aber jeder Künstler empfindet, so empfand auch Aristophanes, daß die Kunst kein leeres Spiel in bloßer Nachahmung, sondern Darstellung und Mitteilung eines in innerem weltanschaulichen Erleben Gewonnenen ist. Aus dieser Empfindung heraus sind die Wolken die Antwort auf Kunstauffassungen Sokratisch-Platonischer Art: sie sind die Rache des Künstlers, der nach dem ewigen populären Kampfrezept „Wie du mir, so ich dir“ auf Verachtungen und Verunglimpfungen der schönen Künste mit entsprechender Kritik der Kunstkritik und alles (vom Künstler sowieso oft über die Achsel angesehenen) abstrakten Denkens erwiderte und, als „ein Kerl“, der selbst was war und sich fühlte, nicht viel Federlesens mit seinem Gegner machte, hierbei die ganze Schule in ihrem Haupt und Meißter angreifend.

Erst viele Jahrhunderte nach Platon versuchte ein anderer Weltweiser (Plotinos, um 250 n. Chr.) die Lösung in einer Streitfrage, die einst große Geister entzweite, indem er lehrte, daß die Künste, die in der Schönheit der Natur durchscheinenden Ideen, die ewigen Urbilder der Dinge zeigen. „Darum hatte jener (Platon) unrecht, der die Künste verachtete, weil sie der Natur nachahmen“. —

So wurde Plotinos der erste Transzendental-Ästhetiker und der Ehrenretter der mißachteten Künste. Wenn die Psychologie des Schönen und der Kunst bei Plotinos noch durch transzendente Gedanklichkeit verschleiert erscheint, so wurde seine Lehre doch dem geistigen Wesen der Kunst in höherem Grade gerecht und entsprach einer tieferen Wahrheit mehr als selbst die „Spiel- und Einfühlungstheorien“ neuester Zeit, die sich, trotz blendender Rhetorik, oft kaum über das Niveau der Kunstanschauungen Sokratischer Zeit erheben.

Zeitprobleme — Ewigkeitsprobleme.

Von Dr. Oskar Ault, Berlin.

Die Jahreswende regt den besinnlichen Menschen zur Rückschau an. Und in unserer Zeit stärkerer Anteilnahme an der Vorgeschichte, an der Geschichte über die Entstehung unseres Volkes, des Menschen und der Welt, schweifen dann wohl auch unsere Blicke bis in graueste Vorzeiten zurück.

Zeiträume, die über unser Begriffsvermögen unendlich weit hinausgehen, erschauen wir dann hinter uns, Zeiträume, die verstreichen mußten, bevor sich aus kosmischen Nebelwolken durch immer größere Verdichtung des Stoffs allmählich Himmelskörper und auch unsere Heimat Erde bildeten. Kräfte von unvorstellbarer Mächtigkeit waren dabei stofflich gebunden worden. Versuche in der Gegenwart, wie sie mit der modernen Atom- und Radiumforschung verbunden sind, solche Kräfte, Sonnenenergien, in größerem Ausmaße und planmäßig wieder in Freiheit zu setzen, erfüllen uns beim Blick in eine vielleicht schon nahe Zukunft mit Bildern technischer und wirtschaftlich-sozial-kultureller Art, die alles vom Menschen bisher Erreichte und heute Bestehende weit hinter sich lassen.

Die bei jener Rückschau auftretenden Erkenntnisse lehren uns, daß solche Zukunftsbilder ernsthafte Würdigung beanspruchen dürfen. Die Einsicht ist es vor allem, daß in jenen grauen Vorzeiten eine beständig aufwärtsschreitende Entwicklungslinie ihren Anfang nahm. Kulturelle Rückschläge, die wir hierbei wahrnehmen, vermögen hieran nichts zu ändern, da auf sie immer wieder Erneuerungsbewegungen folgten, die schließlich über früher erreichte Höhepunkte weit hinausführten.

Einen Markstein in der angedeuteten kosmischen Entwicklungslinie bildet die Entfaltung von Leben auf unserem Planeten, wozu wiederum lange Zeiträume nötig waren. Mit einem weiteren Markstein haben wir es zu tun, als endlich der Mensch sich aus der Vielfalt organischen Lebens heraus hob und bewußt einen Weg beschritt, der ihn zu seiner heutigen Stellung führte.

Das Erwachen des Menschen zum Selbstbewußtsein, das am Anfang solchen Weges liegt, fällt zusammen mit der größten Entdeckung, die der Mensch machen konnte und auf die alle übrigen Erfindungen und Entdeckungen sowie aller weitere menschliche Fortschritt und Aufstieg folgten: fällt zusammen mit der Entdeckung „der Zeit“.

An der Schwelle eines neuen Zeitalters, des wissenschaftlichen, des organischen, an der wiederum Fragestellungen ganz neuer Art an den Menschen herantreten, haben wir besonderen Anlaß dazu, uns in die Seele jenes Ahnen hineinzufühlen, der sich nun in der Zeit, innerhalb eines Zeitablaufs, entdeckte. Sicherlich begann er es bereits dumpf zu ahnen, welche Probleme und Aufgaben damit an ihn herantraten; auch das Zeit- und Ewigkeitsproblem mit seinen mannigfaltigen Verzweigungen war damit auf den Plan getreten. — Was ist Zeit? Was ist Ewigkeit? — — — Was ist Leben? Was ist Tod? — — — Was ist wirklich, was ist Schein? — — —

Ungezählte Kulturschichten bis zu den Pyramiden in Ägypten und Amerika mit ihren Geheimnissen, Sonnenwarten und Sonnentempel mit dem sagenhaften „Goldhof“ in Cuzco in Peru, Sternwarten unserer unmittelbaren Vorfahren im Teufoburgerwald und anderswo und neuzeitliche Observatorien der modernen astronomischen Wissenschaft sind weitere Marksteine jenes Weges, auf dem der Mensch unausgesetzt vorwärtstürmt. Sie kennzeichnen gleichzeitig das menschliche Streben nach Erkenntnis der Natur.

War doch zweifellos mit der Entdeckung der Zeit, von der man vorher nichts gewußt hatte, schon der Wunsch und später das immer drängendere Bedürfnis aufgetreten, sie auch zu messen, wozu die Notwendigkeit einer jeweils befriedigenden Zeiteinteilung, eines Kalenders, trat. Hierfür aber war die Erkenntnis kosmischer Gesetzmäßigkeiten Vorbedingung. Die mühevollte Erforschung der Gesetze, die den Ablauf der Tages- und Jahreszeiten, von Frühling und Sommer, Herbst und Winter bedingen, hat allein den Fleiß vieler, vieler Generationen in Anspruch genommen — bis schließlich die hochstehende ägyptische Wissenschaft vor rund zwei Jahrtausenden dem römischen Kaiser und Pontifex maximus Julius Cäsar bei einer Reform zur Seite stehen konnte, die im wesentlichen noch bis zum heutigen Tage unsere Zeiteinteilung bestimmt: um die Julianische Kalenderreform aus dem Jahre 45 v. Chr. handelt es sich. Zwar erfolgte in der Zwischenzeit, vor rund 300 Jahren (im Jahre 1582), noch eine weitere Reform, die sich aber in der Hauptsache nur auf die Verbesserung der Schaltregel erstreckte. Es war dies die Gregorianische Kalenderreform des Papstes Gregor XIII., nach der, nicht ganz mit Recht, der heutige Kalender der Gregorianische genannt wird.

Richtiger könnte der heutige Kalender als ein verschlechterter Julianischer Kalender bezeichnet werden. Denn bereits kurz nach dem Tode von Julius Cäsar ist sein großzügiges Reformwerk aus kleinlichen Gesichtspunkten heraus in wesentlicher Hinsicht verschlechtert worden und bis zum heutigen Tage in diesem ungünstigen Zustande verblieben (regelloser Wechsel der Monatslängen).

Neuzeitliche Erfordernisse und der Zwang nach wissenschaftlicher Genauigkeit drängen zu einer weiteren Verbesserung unserer Zeiteinteilung: des Kalenders, und zwar zum Zwölf-Monate-Kalender (wie bisher) mit gleichen Viertelsjahren von je 91 Tagen unter gleichzeitiger Festlegung des Oster- und damit auch des Pfingstfestes. Der dann überschießende eine Tag in gewöhnlichen Jahren und der weitere Tag in Schaltjahren wären dann ohne Wochentagsbezeichnung am Halbjahresende (Ende Juni) bzw. am Jahresende (Ende Dezember) anzufügen.

Wie Untersuchungen in zahlreichen Ländern ergaben, würden mit einer solchen — hier nur in großen Umrissen gekennzeichneten — Reform sowohl die Erfordernisse des neuzeitlichen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Lebens erfüllt, als auch überlieferte Gewohnheiten weitestgehend geschont. Gleichzeitig wäre damit ein weiterer wesentlicher Schritt auf dem Wege getan, den wir betrachteten: auf dem Wege, der aus dem Dunkeln ins Helle führt, um diese Skizze mit Goethe, dem großen Lebensmeister, für den Zeit und Ewigkeit keine Gegensätze mehr waren, zu schließen. —

(Die im vorstehenden nur flüchtig berührten Fragen über die Reform des Kalenders sind in einer Schrift näher behandelt, die kostenfrei erbeten werden kann von der „Gesellschaft für zeitgemäße Kalenderreform“ in Berlin-Brüß, Onkel-Bräsigstraße 70.)

Besprechungen.

Bayreuther und andere Kräfte.

Besprechungen von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Soviel auch über des Meisters Leben geforscht wurde, die beiden Schweizer Gezeiten (1849—59, 1866—72) harrten bisher noch einer endgültigen Durchleuchtung. Es liegt auf der Hand, daß diese die Sache eines Schweizers werden mußte, der nahe den Quellen ist, um die Vergangenheiten seiner Heimat zu erschließen. Prof. Dr. Max Fehr in Winterthur hat sich solcher Forscherarbeit unterzogen. Ihre Ergebnisse sind niedergelegt in einem zweibändigen Werke, „Richard Wagners Schweizer Zeit“ betitelt, dessen erster Teil uns noch mit der Jahreszahl 1934 vorliegt (Verlag Sauerländer, Aarau und Leipzig, 414 Seiten, 11,50 M); der zweite folgt demnächst. Der Dauerwert von Fehrs Leistung ist für immer gesichert, da wir uns keine genauere oder gewissenhaftere Erforschung des gedachten Zeitraums vorstellen können. Bei tadelloser Gesinnung bemüht sich Fehr mit bestem Erfolg eines ruhig erzählenden Stils, der alle Ereignisse, wie sie verliefen, bis ins einzelste wahrheitsgetreu wiedergibt und ihre Beurteilung höchstens andeutet, im ganzen aber den Lesern überläßt. So entspringen Eindrücke, die uns von neuem des Meisters Charakter, namentlich seine Güte und Gastfreundschaft, in vielen Zügen liebenswert machen. Ebenso spricht zu uns das eigenartige Schicksal, das Hoffnungen enttäuschte, Pläne durchkreuzte, ohne den Willen des Betroffenen zu lähmen. Ausführlich und offen behandelt Fehr die Nöte des Jahres 1854, als die Freunde helfend eingreifen mußten. Dr. Jakob Sulzer hat am schönsten seine Treue erwiesen, wogegen Otto Wesendonck, den neu vorgelegten Urkunden zufolge, zu wünschen übrig läßt, wiewohl er die erbetene Hilfe schließlich gewährte. Die eigentliche Schuld lag damals an der grausamen Erneuerung des sächsischen Steckbriefs und an Hülsens Berliner Tannhäuserverbot. Zur Geschichte des zeitgenössischen Widerstandes bringt Fehr einen sorgfältig gesammelten Stoff zum Vorschein, der Tapperts Wagnerlexikon und Max Chops Angaben im Wagnerjahrbuch 1906 aufs wertvollste ergänzt. Zu den Feindseligkeiten gehört möglicherweise die Vernichtung der Don-Juan-Fassung durch einen sächsischen Adligen, der 1860/61 das Züricher Theater leitete. Es wäre aber ungerecht, zu verkennen, daß gerade die Schweizer in ihrem starken Gerechtigkeitsfinne überwiegend für den Meister eintraten. Im „Bund“ las man 1853 die bedeutsamen Worte: „Jedes seiner Werke ist ein Ruf an die ungeschwächte, volle und gesunde Natur des Volkes, und das Volk wird diesen Ruf verstehen und ihm folgen.“ Zürich hat Wagner nämlich nicht bloß als Gast geduldet oder aufgenommen, sondern ihm ein öffentliches Wirken gegönnt und seinen Schöpfungen zugejubelt. Handgreiflich verrät sich seine Beliebtheit im zahlenmäßigen Nachweis der gekauften Eintrittskarten, so oft die Züricher Gelegenheit bekamen, unter Wagners Leitung etwa eine Beethovensche Symphonie oder gar eigene Werke des Tondichters zu hören. Unzertrennbar mit der Schweiz verbunden ist die Entstehungsgeschichte des Rings, der das Buch in alle Daten hinein nachgeht. Ueberhaupt sind alle Arbeiten, auch die schriftstellerischen, dann alle Reisen kalendermäßig pünktlich verfolgt und festgelegt (der erste Band reicht bis zur Abreise nach London, 1855).

Ergiebig ist die allgemeine musikgeschichtliche Ausbeute (z. B. S. 24 Art der damaligen Programme, S. 87 Verhalten der Zuhörer, S. 331 Leitung des Septetts, S. 411 Bass tuba in Beethovens fünfter). Mit wohlthuender Freiheit äußert sich Fehr anlässlich des „Judentums in der Musik“ über Mendelssohn (S. 38). Der

charaktervollen, inhaltreichen Darstellung des Buches entspricht sein Äußeres von gewinnender Vornehmheit: Deutscher, großer, augenschonender Druck; dazu 32 Bildtafeln und 29 Programmnachbildungen (das Allermeiste davon dürfte dem Leser neu sein). Von den 100 mitgeteilten Briefen und Urkunden gelangen nicht weniger als 82 erstmals zur Veröffentlichung, so Wagners Briefe an Sulzer, an Dr. Wille, an die Züricher Musikgesellschaft. Das Namenverzeichnis bringt der zweite Band, dem wir mit Spannung entgegensehen.

Manches Neue, bisher Unbekannte aus dem Leben des Meisters enthält ferner das Erinnerungswerk von Ludwig Karpath: „Begegnung mit dem Genius“ (2. Auflage; Fiba-Verlag, Wien). Der Verfasser, ein Freund des Hauses Wahnfried, hat der Bayreuther Bewegung und den Angehörigen Wagners schon manchen Dienst geleistet; seine Denkwürdigkeiten umfassen noch andere Künstler und sonstige Persönlichkeiten hohen Namens. Zur Lebensgeschichte Wagners macht Karpath, einen angefochtenen Punkt berührend, die Feststellung, daß gemachte Schulden immer nachher bereinigt worden sind. In einem bezeichnenden Falle weist seine Forschung nach, wie der Schein entstehen konnte, als wäre Wagner seinen Verpflichtungen nicht nachgekommen. Mit aller Offenheit enthüllt Karpath zum ersten Male vollständig die Geschichte der Briefe an Bertha Goldwag; wer dabei beslekt ist, das möge der Leser selber nachsehen. Zur Sprache kommt auch der ungerechte Vorwurf der Undankbarkeit gegen die Fürstin Metternich. Aus der Fülle dessen, was man neu erfährt, sei noch herausgegriffen, daß Hanslick es war, der die Berufung Motzls ablehnte und vereitelte, als dieser für Wilhelm Jahn als Leiter der Wiener Hofoper in Betracht kam: einer der vielen Beweise der üblen Wirksamkeit Hanslicks.

Unter den Urkunden zur Parzivalsage nimmt Chrestiens Gedicht einen ebenso hohen Rang ein, wie Wolframs Epos. Jenes Bruchstück ist aber erst 1866 von Potvin herausgegeben worden. Da der Parsifal-Entwurf schon 1865 für König Ludwig niedergeschrieben wurde, so kann Wagner von Chrestien, der sich übrigens laut Bücherverzeichnis in Wahnfried befindet, nur in der Zeit Gebrauch gemacht haben, als er die Dichtung ausarbeitete. Merkwürdig bleibt, daß trotz aller durch Parsifal angeregter Forschung mehr als sechs Jahrzehnte verflossen, bis Chrestien in deutscher Uebersetzung erschien. Es gereicht der anthroposophischen Bewegung (über die wir uns sonst des Urteils enthalten) jedenfalls zur Ehre, daß aus ihren Kreisen die erste Verdeutschung Chrestiens hervorging. Sie stammt von Dr. Konrad Sandkühler und erschien 1929 im Orient-Occident-Verlag (Stuttgart) unter dem Titel *Chrestien de Troyes: Perceval oder Die Geschichte vom Gral* (206 Seiten; geb. 6 M); sieben zeitgenössische Abbildungen, nach einer unveröffentlichten Handschrift aus der Pariser Nationalbibliothek, schmücken das Buch (eine darunter ist farbengetreu). Die Uebersetzung verzichtet auf Chrestiens Reimkunft. Man wird die deutsche Prosa durchaus billigen, zumal sie mit feinem Sprachgefühl in Ton und Rhythmus dem ursprünglichen Wortlaute näher kommt als es die Fügung mit den Klammern des Reimzwangs vermöchte. Das unterhaltsame, köstliche Buch lieft sich glatt und angenehm. Uns berührt es außerdem tief durch den Zusammenhang mit dem Werk des Bayreuther Meisters. Sandkühlers Einleitung, der wir manches Gute und Stichhaltige entnehmen, stimmt ungefähr mit dem neuesten Gralbuch von Otto Rahn („Kreuzzug gegen den Gral“), sofern sie auf persisch-manichäische Spuren hinweist. Daß der Sagenstoff in alten Zeiten sich der Rechtgläubigkeit nicht immer gefügig zeigte, darauf weist schon Potvin in seiner französischen Ausgabe hin und eine alte Stimme empfiehlt Chrestiens Erzählung vom Gral mit den zurückhaltenden Worten, keiner dürfe des Grals

Geheimnis sagen. Sandkühler will übrigens (in einem anderen Verlag) auch Chrestiens ergiebige Fortsetzer eindeutschen. Wir werden den Lesern davon Kenntnis geben. — Das Wissens- und Beherzigenswerte hat für die Besucher des Bayreuther Weibefestspiels im Anschluß an einen Vortrag Frau Margarete Strauß zusammengestellt, die hochverehrte, unermüdete Betreuerin der Stipendien-Stiftung; die kleine Schrift *Der Gral* (Heinrichshofen, Magdeburg) vermittelt auch die neuesten Anschauungen über die Geschichte der Gralsage. In uneigennütziger Weise stellt die Verfasserin den Reinertrag den Mitteln jener Stiftung zur Verfügung. — Weiter wird es unsern Lesern erwünscht sein, zu erfahren, daß 1934 in der „Besonderen Beilage Nr. 9 des Staatsanzeigers für Württemberg“ über Hans von Wolzogen eine Arbeit von mir veröffentlicht ist, die sein gesamtes Schaffen und Wirken in tunlichster Vollständigkeit umspannt; mir selber wurde sein Reichtum von neuem zum Erlebnis. Jene Nummer kostet nur 20 Pfg.; Porto: für ein Stück 4, für zwei Stücke 8, bis fünf 15, bis zehn 30 Pf. (Geschäftsstelle des Staatsanzeigers, Stuttgart, Landtagsgebäude). Als Nachtrag zu jenen Ausführungen bietet sich dar: Wolzogens freie Bearbeitung von Shakespeares Lustspiel „Wie es Euch gefällt“, für die Naturbühne (Ellwanger, Bayreuth). Mit dieser hochwillkommenen Bereicherung des Spielplans der Naturbühne krönt Wolzogen sein seit fünfzig Jahren betriebenes, folgen- und erfolgreiches Eintreten für die szenische Form des Volkspiels und des Freilichttheaters. — Aus dem engsten Bayreuther Kreise grüßt uns noch eine neue Bucherscheinung: vollständig liegt jetzt vor der Briefwechsel zwischen Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain, herausgegeben von Paul Preßsch (Reclam, Leipzig; 714 S., 17 Bilder und Briefwiedergaben; 9 M., geb. 12 M.). Wie scharf heben sich die beiden großen Persönlichkeiten von einander ab, und wie schön harmonisieren sie im Zusammenklang! Nicht allein mit bewundernder Teilnahme, sondern ebenso mit besonnener Urteilskraft verfolgt die Meisterin die Entwicklung der Ansichten Chamberlains; im Gegensatz zu seiner Leidenschaftlichkeit bleibt ihre überlegene Art gern in den Grenzen, die der gewohnte Gerechtigkeitsinn steckt, so bei der Frage, wie die Griechen zu beurteilen seien (vgl. 556/64). Hervorragend sind die Brieffstellen, an denen ihre deutsche Frömmigkeit schon alle Folgerungen zieht, die wir heute aus der deutschkirchlichen Bewegung kennen. Vom Protestantismus heißt es: „in seiner ihm möglichen und, wie wir hoffen, bestimmten Reinigung liegt die Zukunft der Völker“ (S. 578). Viel Schönes, was über Schiller, Hans von Wolzogen, Heinrich von Stein gesagt ist, läßt sich ja mit Hilfe des Namenverzeichnis auffuchen. Klar ist auch das Urteil über Appia und gewisse Grundzüge seiner Bühnengestaltung, die später so viel Unheil anrichteten. Von den Aussprüchen sei nur einer angeführt: als ein Lebensbedürfnis bekennt sie, das Häßliche durch Unbeachtung zu zerstören (S. 482). In der Ablehnung des späteren Nietzsche stimmen beide Geister überein. Bei Chamberlain verfolgen wir mit großem Gewinn die Äußerungen über den Gedanken der Rasse. Aus dem Reich der Geschichte ist es z. B. die Gestalt Napoleons, die erörtert wird. Mit bildender Kunst hat sich Chamberlain zwar nicht gerade eifrig befaßt. Was er aber zu Klingers Beethoven-Standbild bemerkt, bleibt beachtenswert; über dieses Kunstwerk hat auch Josef Mantuani eine gedankenreiche Schrift verfaßt (Wien, Herold, 1902). Der Vergessenheit entzieht Chamberlain ein Wort Friedrich Langes, das Bayreuth als einen „Schatten“ bezeichnet, „groß, aber gefährlich“. Dies war keineswegs unbedachtes Gerede, sondern bedeutete die wohlabgesteckte Richtschnur des „deutschen“ Denkens. Wie dankbar dürfen wir sein, daß unser Deutschtum von Adolf Hitler in anderem, weiterem Sinne aufgefaßt wird, als es 1896 geschah.

Wie Beethoven, das Aergernis der Nachkriegsleute, immer noch im lebendigen Mittelpunkt steht, sehen wir aus dem fünften Bande des neuen *Beethoven-Jahrbuch*s, das von Adolf Sandberger begründet wurde und herausgegeben wird; es ist jetzt in den Verlag Henry Eitolff, Braunschweig, übergegangen (258 Seiten; broschiert 6,50 M.). Wiederum, wie im 2. und 4. Bande, ergreift Prof. Dr. Otto Baensch, zurzeit der beste Kenner der neunten Symphonie, das Wort zur Geschichte dieses Werkes: die Aachener Abschrift erbringt zur Frage der Lesarten „streng“ oder „froh“ (im Finale) den endgültigen Nachweis, daß das „froh“ der Mainzer Stichvorlage, auf das auch der Bayreuther Meister Bezug nahm, ein von Beethoven übersehener Schreibfehler eines Abschreibers ist. Bei dieser Gelegenheit machen wir von neuem aufmerksam auf Baenschens Buch: Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens Neunter; weil nämlich die Schillergedenkzeit Anlaß gäbe, endlich einmal die vorgeschlagene szenische Ausführung zu wagen. Wie Baensch in seiner Begründung aufs griechische Altertum zurückgreift, so bringt Arnold Schering die *Eroica* mit Homer in Verbindung (das Scherzo 3. B. erinnere an den Vorgang der Leichenspiele). Inzwischen hat Schering Quartette und Sonaten aus Shakespeare, die 4. Symphonie und Werk 106 aus Schiller zu deuten gesucht. Im Jahrbuch bemerken wir weiterhin unter anderem geschichtliche Ausführungen zu den Textausgaben und zum Vortrag der Klaviersonaten, eine Abhandlung über die Variationen bei Beethoven, auch einen Aufsatz über das Violinkonzert, der freilich den tiefgehenden Unterschied zwischen Konzert und Symphonie übersieht (darüber findet der Leser einiges in meinen Schriften „Volkstum und Musik“ und „Musikalische Erziehung am Klavier“, Langguth, Eßlingen a. N.). Ein Beitrag, der allein schon den Besitz des Jahrbuchs lohnt, ist die Untersuchung über Beethovens Bachkenntnis, von Ernst Fritz Schmid, dem Verfasser des Buchs über Haydn. Wenn wir im Streben nach Wahrheit fortwährend Irrtümer zu berichtigen, das „Futter der Meinung“ nachzuprüfen haben, so begrüßen wir Schmid's Ergebnisse als äußerst willkommen. Sie räumen zwei Fehlurteile aus dem Wege. Erstens beweist Beethovens eifrige Befassung mit Bach, von der Jugend bis zum Lebensende (über einer *BACH-Quvertüre* hat ihn der Tod überrascht — ähnlich wie es Bach selber einst erging!), daß der Zusammenhang zwischen Fuge und Symphonie, der aus Werken sichtbar wird, falls man sehen will, auch geschichtlich durch Bach's Fortleben verbürgt ist; die Versuche, Bach und Beethoven auseinanderzureißen, sind töricht und stiften Verwirrung. Zweitens erkennen wir die gangbare Ansicht, als verdanken wir Bach's „Wiedererweckung“ jüdischer Großtat, in ihrer ganzen Unhaltbarkeit: Mendelssohns Verdienst hat bescheiden in eine fortwirkende Reihe von Leistungen zurückzutreten, die man der breiten Öffentlichkeit lange genug vorenthielt; sonderbar ist dabei, daß auch der Jude Adolf Bernhard Marx, dem wir 1830 sechs der bedeutendsten Kantaten verdanken, wie alle arischen Vorkämpfer, von der Presse übergangen wurde. Als Ergänzung zum Beethoven-Jahrbuch dienen die Angaben im Bach-Jahrbuch 1906, wo alle Bachausgaben vor 1851 (Beginn der Gesamtausgabe) auf 30 Druckseiten verzeichnet sind. (Vergl. auch den Bachband meiner Musikgeschichte, bei Göschen.)

Von Bach selber legt das Haus Peters neuerdings eine Urtextausgabe der zweistimmigen *Inventionen* und der dreistimmigen *Sinfonien* vor. Ludwig Landshoff, der bekannte Musikwissenschaftler, dem wir so manche Neuerscheinung alter Musik verdanken, hat sich erfolgreich um eine zuverlässige Gestaltung des gesamten Wortlauts bemüht und außer einer längeren Einführung noch einen Anhang beigelegt, der den zeitgemäßen Vortrag an Notenbeispielen erläutert und

einige Sinfonien in verzierter Fassung herausarbeitet. Darunter befindet sich auch die 9. in f-moll, das bedeutendste Stück der ganzen Sammlung, das wir uns lieber von Holzbläsern oder Streichern als vom ausschmückenden Klavier wiedergeben ließen. Ueber die Aufführungsweise Bachs hat der Bayreuther Meister in Ehrfurcht vor dem „wunderbarsten Rätsel aller Zeiten“ im 8. Band der Gesammelten Schriften (S. 187 oder 148; vergl. auch 4, 234 oder 188; 10, 65 oder 47) den Gesichtspunkt aufgestellt, daß die Ueberlieferung als solche noch nicht entscheide; zwischen Eingebung und Klangmitteln deutet Wagners Scharfblick die Möglichkeit eines Mißverhältnisses an. Natürlich enthebt solche Betrachtung in keiner Weise von der Pflicht, Urtexte einwandfrei sicherzustellen; Landshoff und der Verlag Peters verdienen freudige Anerkennung, daß sie uns gerade dieses „Gedankenspiel der innersten Seele“ in bestmöglicher Fassung wieder zugänglich machten.

Ein charakteristischer Zug der Musikforschung des 19. Jahrhunderts war die Trägheit in Angaben über Herkunft der Tonseher; Riemanns Nachschlagewerk kümmerte sich wenig um solche Fragen. Heute ist diese Richtung glücklicherweise nicht mehr versperrt, sondern weit geöffnet. Dies bezeugt ein soeben im Bärenreiter-Verlag zu Kassel erschienenen Buch über Joseph Haydn: es gilt den Vorsahren und der Heimat des Schöpfers der Symphonie. Verfasser ist Dr. Ernst Fritz Schmid, Dozent der Musikgeschichte in Graz. Den schwierigen Aufgaben der Ahnenforschung wird dieser hochbegabte Gelehrte in einer Weise gerecht, die geradezu Bewunderung erregt. In besonderem Umschlag sind Haydns Stammtafeln beigelegt (Preis zusammen 8 M.). Das Ergebnis ist Haydns klar gesichertes Deutschtum, das vergebens angefochten wurde. Ein zweiter Band soll die künstlerische Bedeutung der Werke Haydns darstellen, und wir versprechen uns auch von dieser Leistung etwas Besonderes, nach den Proben zu urteilen, wie im Abschnitt über das musikalische Erbe Haydns verfahren wird; hiezu gehören auch Ausführungen über die Melodie „Gott erhalte“. — Hier wollen wir gleich anfügen, was neuere Forschung über die Herkunft Liszts herausgebracht hat. Trotz Peter Raabe muß auch bei ihm die deutsche Abstammung betont werden. Urgroßvater war Sebastian List, Offizier, gestorben in Ragen Dorf bei Oedenburg. Dort ist sein Großvater Georg Adam List 1755 geboren; er wurde Verwalter bei Esterhazy. Eine Urverwandtschaft mit der schwäbischen Familie List wird auch gestützt durch Ähnlichkeit der Namenszüge von Franz Liszt und dem berühmten Nationalökonom Friedrich List (aus der Reutlinger Linie). Unaufgeklärt ist noch, wann das 3 in den Namen hereinkam.¹⁾ Das Nähere findet sich in Nr. 3, 1934 der Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg. Liszt spielt eine große Rolle auch im Lebenswerk eines Musikerziehers, den wir schon mehrfach zu nennen Anlaß hatten. Wir meinen Walther Howard in Berlin, der sich nicht bloß in Büchern und Schriften vernehmen ließ (wir verweisen auf die „Lehre vom Lernen“, oder auf die Sammlung der Bändchen „Auf dem Wege zur Musik“), sondern unausgesetzt namentlich auf klaviertechnischem Gebiet mit wachsendem Erfolg tätig ist; seine Auffassung stimmt in wichtigen Punkten mit dem überein, was von Liszt überliefert wird. Howard ist Vorstand des Bundes Deutscher Musikpädagogen, der regelmäßige „Mitteilungen“ veröffentlicht. Außerdem läßt eine „Walther-Howard-Gesellschaft“ die Zeitschrift „Auf dem Wege“ (samt dem „Kleinen Hauskonzert-Führer“) erscheinen.

Unablässig bemüht sich musikalisches Denken, einen Maßstab künstlerischer Wirkungen zu finden. Wir hegen aufrichtige Hochschätzung für das Lebenswerk

¹⁾ „Das Warum wird offenbar“, wenn man erwägt, daß der deutsche Name „List“ von ungarischer Zunge „Liszt“ gesprochen worden wäre; so belehrte uns Liszt selber. H. v. W.

Heinrich Schenker, in dessen Lehre Dr. Oswald Jonas einführt: Das Wesen des musikalischen Kunstwerks (Saturn-Verlag, Wien, 1934). Schenker hat sich namentlich als Bewahrer und Herausgeber ursprünglicher Handschriften große Verdienste erworben. Sein denkerisches Suchen gilt dem großen Zusammenhang musikalischen Geschehens. Den Ausgang nimmt er von der Stimmführung; doch nicht im Sinne eines „linearen Kontrapunktes“, wie Kurth, sondern mit ausgesprochener Wendung gegen Harmonie und Modulation, also gegen Riemann wie gegen Halm. Gewiß hat Schenker Recht, wenn er das Gefühl erst gelten lassen will, wenn das Ohr zu hören gelernt hat. Jedoch die Art, wie er das Ohr belehrt, führt trotz reicher Beobachtungen im Grunde zu einer unzulässigen Vereinfachung, die an Schönerm und Schönstem vorbeizuhören zwingt. Wohl erklärt die „Urlinie“ manche ältere Formen, Stile und Fassungen. Das sogenannte Auskomponieren kommt der Veränderung, Umspielung, besonders auch dem Stegreif- und Begleitenspiel zustatten. Damit sind aber die Möglichkeiten des Kunstwerks nicht erschöpft. Mit den älteren Meistern sind Mendelssohn und Brahms reichlich angeführt. In Ungnade fallen Weber, Berlioz, Liszt, Bruckner, Wolf; auch mit dem Meister von Bayreuth weiß Schenker nichts anzufangen. Sein „Urfaß“, wenn er stimmt, gilt also keineswegs für alle bedeutenden Erscheinungen. Mißtrauisch macht auch eine gewisse Unempfindlichkeit gegenüber den Fragen der Rhythmik.

Auf dem weiten Gebiete der Vererbungs Wissenschaft erregt unsere Aufmerksamkeit besonders der musikalische Sachverhalt. Einen genau durchgeprobten Ausschnitt aus der Erfahrung bietet: Die Vererbung der musikalischen Begabung von Dr. Jon Alfred Mjøs (Oslo), im Verlag Alfred Wegner, Berlin (52 S., 1.80 M.). Die Ergebnisse gründen sich auf das Meßbare oder Vergleichbare. Der Leser findet manche Beobachtungen, die ihm neu sein werden. Schwierig wird es wohl sein, auch die echte musikalische Empfänglichkeit und Urteilskraft in die Untersuchung einzubeziehen. Auch liegt noch im Dunkel das erste geschichtliche Auftauchen musikalischer Anlagen und ebenso unaufgeklärt ist bis jetzt das rasche Emporschießen einer gewaltigen schöpferischen Kraft; denn der Familienbegabung von Trägern des Bachschen Namens stehen Fälle gegenüber, in denen der Musiksinn der Ahnen fragwürdig bleibt (Mozart, Chopin, Liszt und andere).

Indem wir das Gebiet der Tonkunst verlassen, wenden wir uns zunächst der Geistesgeschichte zu. Wieviel hat uns auch heute noch das griechische Altertum zu sagen! Platons Hauptwerke — es ist ein schönes Zeichen erwachter Teilnahme — erlebten in der Eindeutschung von Prof. Dr. Wilhelm Nestle die zweite Auflage (Alfred Kröner, Leipzig; Taschenausgabe Band 69; 336 S., 3.75 M.). Die deutsche Fassung ist ein Umguß Schleiermachers, dessen Unebenheiten nun so geglättet sind, daß der Leser an der Sprache als solcher keinerlei Schwierigkeit mehr findet. Eine knappe, klare Einleitung vermittelt ihm Kenntnis des Lebens Platons und Verständnis für die Eigenart seines Denkens. Die Abgrenzung des Raumes, der zur Verfügung stand, erforderte eine Auswahl des Wichtigsten. Wegbleiben mußten die frühen, an Sokrates anschließenden Erzeugnisse, und von den späteren die Unterredungen, die sich im suchenden Hin und Her üben und bewegen, wie der schwierige Parmenides. Ueber die Striche innerhalb der dargebotenen Werke wird volle Einigkeit kaum zu erzielen sein; jedenfalls hat Nestle mit bedächtigster Ueberlegung und aufs geschickteste ausgewählt. Einige Wünsche geben wir einer dritten Auflage anheim. Im „Staatsmann“ legt die Gegenwart einige Rassestellen nahe; der Mythos kennzeichnet Platons Phan-

tasie. Des Natursinns wegen hörte der jetzige Leser gewiß gern den Anfang des Phaidros, des Gedankens wegen den Schluß des Gastmahls. Im Phaidros gäben die Stellen vom vierfachen „Wahn“ einen Begriff von Platons Künstlertum (besonders 245 M). Im Abriß der „Gefetze“ wären wir dankbar auch für Proben aus dem 5. Buch (Sprüche über den Wert der Seele, über die Eigenliebe oder: Wer Unrecht hindere, sei größer als wer kein Unrecht tue). Doch wir können uns denken, daß der Verzicht auf anderes, der durch Einfügungen geboten würde, neue Lücken aufriß. Wie ein Blick auf den „Staat“ zeigt, ist Nestles Art, geschickt zusammenzufassen, eine Leistung von großem erzieherischem Werte. Mit dem „Staat“ haben sich auch einst Beethoven und Wagner eifrig befaßt; das heutige Gymnasium wird ihn mehr als bisher pflegen. — Für die Gegenwart, sofern sie religiöse Fragen erörtert, kommt in Betracht das neue dreiteilige Werk des Geschichtsschreibers Johannes Haller über Das Papsttum; erschienen ist der erste Band: Die Grundlagen (bis gegen das Jahr 800; Cotta, Stuttgart, 512 S., 12 M., geb. 15.50 und 18.50 M). Die Darstellung, wissenschaftlich strengstens durchdacht, ein Ergebnis jahrzehntelanger Forschung, wendet sich an weiteste Kreise, und das Lesen gewährt in der Tat, wie bei Gregorovius oder Burckhardt, eine geradezu künstlerische Freude; die Nachweise findet man im Anhang. Mit offener Wahrheitsliebe klärt Haller besonders die ersten Jahrhunderte heraus aus dem natürlichen Nebel der Legende, dem später der künstliche der Fälschungen folgte. Bis gegen 400 hatte Rom schon darum keinerlei Vorrang, weil in der Geistesgeschichte der griechische Osten den Ton angab. Leo dem Ersten vergönnten die äußeren Verwicklungen vorübergehende Erfolge. Theodorich und Justinian — beide sind von Haller gerecht gewürdigt — wehrten einer Vormacht der römischen Kirche. Auch der volkstümliche Gregor blieb in bescheidenem Umkreis. Nur seine Befassung mit germanischer Bekehrung bereitete den Aufschwung des achten Jahrhunderts vor. Es bewegt unser Inneres, wenn wir nachlesen, was Haller am Faden der geschichtlichen Ereignisse verfolgt: wie die Germanen selber, als sie das Christentum erreichte, durch ihre freiwillige Unterordnung den Gedanken des Papsttums schufen. Nicht der vereinzelt Zwang, dem sie erlagen, war entscheidend, sondern der überraschende Ernst, mit dem sie alle Stücke der christlichen Botschaft ergriffen. Zugleich müssen sie freilich etwas von ihrem Heldentum eingebüßt haben, wenn sich z. B. die Longobarden um das Jenseits ängstigten. Der tiefere Grund solcher Auswirkungen des Christentums liegt wohl darin, daß es die germanischen Stämme in einer andern Geistesverfassung traf, als etwa die Griechen. Jene waren nicht geschult, zu vergleichen, zu unterscheiden, sich seelisch bereichern zu lassen, ohne dem äußern Nachtraub anheim zu fallen. Dieser Mangel an geistiger Übung ist ihnen teuer zu stehen gekommen. Wir sind Haller dankbar, daß er die Aussprache der Gegenwart auf einen sichern Boden zurückführt: wer über Germanisches und Christliches nachdenkt, muß die neue geschichtliche Darlegung in sich verarbeiten. Was nun die Bewegung unserer Tage betrifft, so wirkt seit 1921 der Bund für deutsche Kirche in unablässigem Streben und Ringen für ein Wiedererkennen des Echten und Ursprünglichen in Gestalt und Lehre Jesu. „Der deutsche Heiland“ von Friedrich Andersen ist das richtungweisende Buch dieser Bewegung. Nun hat sein Verfasser (früher Hauptpastor in Flensburg, jetzt in Glücksburg an der Ostsee lebend), um seine Anschauungen, die auch die unsrigen sind, in weitere Kreise zu tragen, auf Grund der Forschungsergebnisse Harnacks einen geschichtlichen Roman gedichtet: „Markion der Unbesiegte“ (Adolf Klein, Leipzig). Wir werden auf dieses Werk zurückkommen. Im vorigen Stück der Bayreuther Blätter haben wir von Georg Schneider „Deutsches Christentum“ empfohlen. Das Buch

ist schon vergriffen. Inzwischen erschienen im selben Verlag (Kohlhammer, Stuttgart) ein zweites von ihm, „*Völkische Reformation*“, eine Wegweisung zu christlich-deutscher Einheit“. Nämlich zu innerer Einheit; die äußeren Verhältnisse und Vorgänge bleiben zunächst unberührt. Seit Jahrhunderten wartet eine deutsche Frömmigkeit ihrer Erfüllung. Ihre Zeit ist gekommen. Was der Bayreuther Meister (in „*Religion und Kunst*“) angeregt, was Hans von Wolzogen (seit 1881) weitergedacht, Chamberlain auf seine Weise begründet und alle Vertreter der Deutschkirche (Anderßen an der Spitze) in den Kampf der Wirklichkeit hineingetragen haben, das leuchtet uns hell aus diesem mutigen, aber auch klugen Buche entgegen, verfaßt von einem Geistlichen, der Volk und Leben kennt und darum ebenso sehr zum Gemüt wie zur Ueberlegung spricht. Die sinnige Art, wie er die einzelnen Teile des Neuen Testaments betrachtet, wie er über Paulus uns zurück zu Jesus geleitet, kann ihres Eindrucks nicht verfehlen. Besonders ansprechend sind auch die kirchengeschichtlichen Ausführungen, z. B. über den anzuerkennenden Wert der Aufklärungszeit und der Romantik. Den deutschen Idealismus nimmt er in Schutz gegen die Barth'sche Theologie. Auf der andern Seite betont Schneider die Notwendigkeit der Kirche und traut den Bewegungen, die sich abtrennen, nicht die erforderliche Kraft der Gemeinschaftsbildung zu. Auch wendet er sich gegen Ueberspizung des Begriffs der Nordrasse. Seine Gedanken und Ziele stellt Schneider unter den Schutz des Buches von Alfred Rosenberg.

Unsere Geschichtsauffassung hat seit 1910 durch Heinrich Woltz (Düsseldorf) entscheidende Anregungen erhalten, die sich im Dritten Reiche bestätigen und fortsetzen. Wir haben seinerzeit die „*Deutsche Geschichte*“ Woltz besprochen. Noch wichtiger sind seine bei Theodor Weicher (Leipzig) erschienenen „*Anwendungen*“: *Angewandte Geschichte*, *Kirchengeschichte*, *Kulturgeschichte*, *Rassenkunde*, dann die *Weltgeschichten der Lüge*, der *Revolutionen*. Als eine Geschichte des deutschen Gedankens (in der Art Adolf Rappes, bei Schröder, Bonn) gibt sich das neueste Erzeugnis Woltz zu erkennen: „*Wie wir Deutschen uns selbst entdeckten*“ (Armanenverlag, Leipzig, 179 S., 3.60 M.; geb. 4.80 M.). Aus der ganzen deutschen Geschichte wird hier herausgeholt, was deutsche Art und Selbstkenntnis förderte, was ihr entgegenstand; auch manches Vorurteil wird beseitigt. Ueberzeugend wirkt die hohe Wertschätzung des griechischen Altertums; ebenso, zumal in der Zeit, da wir Schillers gedenken, das kräftige Eintreten für die ganze Kunst und Persönlichkeit des Dichters. Wilhelm von Humboldt und Jakob Grimm sind nicht vergessen. Woltz bekennt sich andererseits als scharfen Beurteiler Lamprechts und Spenglers. Der Bayreuther Meister wird nur gelegentlich erwähnt. Aus Max Koch oder Elisabeth Weller, auch aus Schemann (dessen „*Rasse in den Geisteswissenschaften*“ öfters anklingt) hätte der Verfasser die allgemein deutschen Wirkungen des Bayreuther Gedankens hereinnehmen können in seine Zusammenhänge, die für einen sehr großen Leserkreis bestimmt sind. — Aus der neuesten Geschichte erwähnen wir die wichtige kleine Schrift von General Ludendorff über *Tannenberg*, zum 20. Jahrestag der Schlacht, sowie von Kurt Fügner die Broschüre: *General Ludendorff im Feuer*.

Daß wir deutsches Schrifttum wirklich mit deutschen Augen, nicht unter fremder Brille sehen, das hat uns Adolf Bartels durch seine *Geschichte der deutschen Litteratur* gelehrt. Der großen dreibändigen Ausgabe trat zur Seite die einbändige „*kleine*“, die jetzt schon ihre 14. Auflage erreicht hat (Georg Westermann, Braunschweig; 779 S., geb. 7.80 M.). Bartels war ein Vorkämpfer der völkischen Betrachtungsweise. Er hat z. B. Heine anders als bisher einzuschätzen gewagt. Die strengdeutsche Richtung entfernte ihn vom Kunstwart.

Den Rassegedanken verfolgte er übrigens nicht bis in die Günther'sche oder Gauch'sche Einteilungsweise; die Abwehr des Artfremden gab genug zu schaffen. Zu diesem Verdienst kam ein zweites. Früh hat sich Bartels auch über artemigene Frömmigkeit besonnen und ist deutschkirchlichen Bestrebungen ein Förderer geworden (z. B. durch Mitarbeit an den „95 Thesen“ von 1917). Was er nun in seiner Geschichte des deutschen Schrifttums bietet, ist eine gewissenhafte, erstaunlich kenntnisreiche Rückschau von ältesten Zeiten bis an die Grenzen der Gegenwart. Unvermeidliche kleine Lücken und Ungenauigkeiten kommen nicht in Betracht gegenüber der Fülle des Stoffs, den dieses volkstümliche Nachschlagewerk verarbeitet; das Namenverzeichnis umfaßt allein 47 Seiten. Einbezogen ist nämlich auch das gesamte Fachschrifttum, von Theologie, Philosophie über Geschichte, Kunst und Musik bis zu allen Zweigen der Naturwissenschaft. Als persönliche Schwäche des Hebbelverehrers muß der Leser die seltsame Verknennung der Dramatiker Schiller und Wagner hinnehmen. Sollte der Tell wirklich kein eigentliches Drama, nur ein „Volksstück“ sein? Hat Schiller „verwirrend“ aufs Drama eingewirkt? Wäre er kein dichterischer Vertreter deutschen Wesens? Wagner soll weder reiner Dichter, noch reiner Musiker, sondern eine „Komplexerscheinung“ gewesen sein; am stärksten in ihm vielleicht „der Theatermensch“. Man sieht, hier fehlt dem Beurteiler, der Hebbel durch Wagner geschädigt wähnt, der Fühler des Lebens. „Mich persönlich hat nie etwas zu Wagner gezogen.“ In diesem Falle könnte man aber ruhig einige gesicherte Ergebnisse der Forschung vorbringen, wie den Zusammenhang mit Lessing und Herder, oder die allgemeine völkische Bedeutung betonen. Statt aber auf Wagners Kampf gegen das Judentum einzugehen, deutet er mit Nießches Finger auf Semitisches in seinem Wesen und bringt es übers Herz, in einem Buche, wo jede Zeile kostbar ist, als „Zeitstimme“ die Gehässigkeiten eines Halbjuden auszubreiten. Trotz solchem Widerspruch gegen sich selber schätzen wir Bartels als Mann von Charakterstärke, sofern er sich überall, ohne Rücksicht auf Beifall oder Mißfallen, die Freiheit des offenen Urteils wahrt.

Als Einzelheit aus dem unermesslichen Reichtum älteren Schriftgutes erwähnen wir Hebbels Schatzkästlein in der Auswahl für die Jugend, von Otto von Greperz (mit hübschen Bildern von Wilhelm Schulz). Die Erzählungsweise Peter Hebbels bildete einst das Entzücken unserer Voreltern, und noch heute genießen wir mit unmittelbarem Behagen jene kleinen, gemütvollen Geschichten und lustigen Schnurren des „Rheinländischen Hausfreundes“, die im „Schatzkästlein“ gesammelt sind. Das Büchlein gehört zu den gediegen ausgestatteten 1.60 M.-Bändchen des bekannten Thienemannschen Verlags in Stuttgart. Ebenso „des Freiherrn von Münchhausen Reisen und Abenteuer“, die immer wieder ihre Liebhaber finden und namentlich der jugendlichen Einbildungskraft willkommen sind. Die Ausgabe ist nach G. A. Bürger gerade für die Jugend bearbeitet von Franz Hoffmann und mit Bildern ausgestattet von Rolf Winkler. Auch Grimms Märchen bietet der Verlag (in zweierlei Umfang) dar.

In das Ringen der Gegenwart führen uns einige Erscheinungen des bekannten Lehmannschen Verlags in München. Der Tübinger Professor Ernst Lehmann begründet in überzeugenden Ausführungen Wege und Ziele biologischer Arbeit in der Schrift: Biologischer Wille (113 S.; 2.50 M.). Zu den dringendsten, zugleich schwersten Aufgaben gehöre es, jeden einzelnen an die Stelle zu führen, an der er im Rahmen des Ganzen zur höchsten Leistung kommen könne. „Alle Tatkraft und lauterster Charakter werden einzusetzen sein, stets die rechte Wertung zustande zu bringen.“ Dem Andenken an Hermann Löns, den vor zwanzig Jahren Gefallenen, widmet Bernd Ludwig ein Buch „Der Löns“

(178 S., 3 M., geb. 4.50 M.). Der vielseitige Schriftsteller und Dichter, bekannt als Erzähler (Häuser von Ohlenhof, Wehrwolf, das zweite Gesicht) wie durch naturfönnige Lyrik, gilt als vorbildlicher Niedersachse und wird ob seiner urwüchsigcn Art mit Fug und Recht verherrlicht. Viele Stellen und Verse sind in der angezeigten Schrift eingeschaltet. Wenn nur der eigene Stil des Verfassers ein wenig sachlicher wäre und sich um ein menschlich treues Bild bemühte! Ansätze dazu finden sich wohl (z. B. im 13. Abschnitt, wo die Gegensätze seines Wesens berührt werden). Im Ganzen aber ist diese dichterisch gemeinte Verherrlichung eines Dichters nicht geglückt, weil die Sprache zu oft in umhüllende Redensarten überwallt; ein Satz Seite 71 lautet: Die All-Einsamkeit der Selbstzeugung im Rausch ist der Weg zur wahrhaften Freiheit des gesonderten Ich. — Ein ganz anders geartetes Buch bietet der Lehmannsche Verlag mit den Lebenserinnerungen des Professors der Psychiatrie in Freiburg, Alfred Hoche: „Jahresringe“; Innenansicht eines Menschenlebens; 298 S., 4.50 M., geb. 6 M. Sohn eines preußischen Pfarrers (bei Torgau), Klosterschüler in Rößleben, fand Hoche den Weg nach Süddeutschland; Straßburg und Freiburg wurden ihm vertraut. Von Berufserlebnissen, ernsten und heiteren, weiß er mitteilksam und wifig zu erzählen. Den Einzelbildern aber gefellt er grundsätzliche Betrachtungen über das Leben des Geistes, dem keine Unduldsamkeit beikommt, über jung und alt, Wandlungen des Ich, Wert einer Selbstdarstellung, über das Rechtsgefühl (das er auch in eigenem Buchzusammenhang behandelt hat), endlich über die letzten Fragen nach dem Sinn des Lebens, nach Glück und Gott. Die gute Erziehung stählte sein prüfendes Denken zur Schärfe, und es wahrte ihm Selbständigkeit im Wechsel der Erscheinungen; „am meisten konnte ich darauf rechnen, mit einer Meinung auf die Dauer recht zu behalten, wenn ich mit ihr allein stand.“ In philosophischen Fragen die Denkweise eines Arztes kennen zu lernen, der als geschulter Selbstbeobachter auch über „Schlaf und Traum“ schrieb, kann nichts schaden, vielmehr anregend wirken, eben weil sie zur Ergänzung auffordert; allerdings steht uns der Ingenieur Stodola (vergl. 1933, 4. Stück) näher, auch in der Musik. Hoche zweifelt an innerer Einheit zwischen Bach und Schubert, Fuge und Melodie. Wagner liebt und kennt er, schätzt Tristan, erinnert bei Sachs in der Werkstatt an die Bilder von Hieronymus in der Zelle, um schließlich doch Nietzsches Ansechtung zu unterliegen. Offenbar ist ihm unbekannt geblieben, was Prof. Alfred Lorenz entdeckt und nachgewiesen hat; sonst könnte er nicht nach „öden Strecken“ und „entzückenden Oasen“ unterscheiden oder „ekstatische Empfänglichkeit“ durch „Ermüdung der Sinne“ angebahnt denken. Leider müssen wir das Buch in lateinischer Schrift lesen. Wer über die Vorzüge der einheimischen Buchstaben unterrichtet sein will, beziehe die Zeitschrift des Bundes für deutsche Schrift (Berlin W 30, Mohßstraße 46). Die Auseinandersetzungen werden hier mit überzeugender Sachlichkeit geführt. Im 3. Hefte des 11. Jahrgangs, 1934 untersucht „Die Deutsche Schrift“, wie z. B. deutsche Buchstaben mit Aussprachezeichen zu versehen wären; der Mangel an solchen begünstigt nämlich den Lateindruck. Hest 4 befaßt sich besonders mit dem Auslande und berichtet, daß dort sogar deutsch gedruckte Werbeschriften glatten Absatz finden. Aus der Zeitschrift „Die Sonne“ (Armanenverlag, Leipzig) heben wir heraus das Scheidung-Hest von 1934, weil es auf den Beitrag von Prof. Dr. Tirala über „Musik und Rassenseele“ zurückkommt (Lenzingheft 1934). Tirala wies Eichenauers Angriffe auf kerndeutsche Meister, besonders auf Wagner zurück. Dabei streifte er auch Jon Leifs, den Isländer. Dieser hatte, wie jetzt festgestellt wird, geäußert: „Wagner zeigt in der Tat nicht viel von nordischer Art. Fast nordischer als Wagner erscheint einem . . . Verdi, nicht in seinem Stil, sondern in seinem ursprünglichen

lauteren Geist und der unbedingten Aufrichtigkeit." Das ist allerdings Futter für Franz Werfel, den Wagnerhasser, und Werner Kutz, Herausgeber der "Sonne", stellt sich entschieden auf Tiralas Seite, welcher meint, wir gäben uns selbst auf, wenn wir in Deutschland „uns von irgend jemand, nur deshalb, weil er im Norden wohnt, vorschreiben lassen wollten, was germanisch ist". — Als eine gesinnungstreue deutschvölkische Zeitschrift sei noch der Hamburger Beobachter "Die Spirale" genannt; ihr Leiter, Alfred Roth, hat sich in der Geschichte der Nachkriegszeit durch eine eigene Schöpfung, den "Schuß- und Trugbund" hervorgetan. Endlich darf ich noch hinweisen auf die beiden Jahrgänge 1934 und 35 meines Nationalsozialistischen Volkskalenders (Zeller und Schmidt, Stuttgart). Er wurde vom Führer und von Dr. Goebbels der Anerkennung gewürdigt. Im neuen Jahrgang ist auch Hans von Wolzogen mit einem "Frühlingsmärchen" vertreten. Geheimrat Dr. Oskar Hintrager erzählt von seiner gefährvollen Rückfahrt aus Australien über Amerika in die Heimat, als der Weltkrieg ausbrach. Zum Bildschmuck gehört auch eine farbige Kunstdrucktafel des Führers, nach dem Gemälde von Horn, das 1933 in der Neuen Pinakothek in München zu sehen war.

Zweites (Oster-) Stück 1935.

Mit einem höheren Atem des Lebens muß die Welt und das Christentum wandeln, einer neuen Kirche und eines neuen Heiles warten wir.

Arndt.

Richard Wagner.

Aussprüche über „Tristan und Isolde“.

Aus der Zeit der Schöpfung des „Parsifal“ 1877—1882 wissen die Tagebücher der Frau Meisterin nur wenige Aussprüche über den Tristan zu verzeichnen; das Wenige sei zur Erinnerung an die erste Aufführung des Werkes in München vor 70 Jahren, 1865, hier mitgeteilt.

„Was ich mir da eingebrockt habe! (Parsifal—Kundry 2. Akt). Es geht über Tristan hinaus, obgleich ich im 3. Akt schon Genügendes vom Leiden der Liebe gegeben habe.“ (1877. 26, 9.)

„Nein, ist das tolles Zeug! Sich zu denken, das als Oper auf dem Repertoire — es ist zu toll! Das kann niemals „populär“ werden. Es ist ein Paar in der vollsten Glut der Sünde; sie bekennen sich es nicht, aber sie fühlen, daß nur ein Ausweg ist — der Tod. Sie fragen sich zuerst: wie kam es nur, daß wir uns sogleich liebten, daß wir uns trennten? Dann will sie nicht gleich dem Tode entgegen gehen, den Tristan sogleich ins Auge faßt, bis er sie überzeugt, und beide dann das höchste Glück in diesem Entschluß finden. Wer soll dem folgen?!“ (1878. 10,12.)

„O sink hernieder, Nacht der Liebe!“ — „Das hat Keiner gewürdigt, daß ich den höchsten Genuß der Liebe in das Weltvergeßen gelegt habe.“ (1878. 15,12.)

„Der Tristan — mein tragischster Stoff, weil darin die Natur in ihrem höchsten Werke gehemmt ist.“ (1882. 29,5.)

Der Gedanke, Kürzungen im Tristan (2. und 3. Akt) vorzunehmen. Sowohl dem Publikum wie den Darstellern sei zu viel zugemutet. Er wolle das tun, um sich vorzubehalten, das Werk in Bayreuth vollständig zu geben; denn er wünsche, daß auch der Tristan da gegeben würde. (1880. 7,5.)

Nach einer Aufführung in München: wie er mit jeder Gestalt empfinde, mit Marke, mit Kurwenal; er fühle, wie wenn er jeder wäre. (1880. 6,1.)

Der Matrosengesang im Anfang des Tristan: das sei ihm angekommen. Nicht, daß er je nachgedacht: so und so mußst du das machen; und das gäbe wohl seinen Sachen die Naivität und würde sie erhalten. (1882. 23,11.)

Bach und Wagner.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Wagners Geburtsstadt hatte durch Bachs Wirken einen Klang bekommen, zwar noch nicht so volltönend wie heute, aber doch schon damals stark genug, um den Bayreuther Meister zeitlebens an den genialen Thomaskantor zu erinnern. Schon aus dem Freundeskreise, der sich in der Pariser Notzeit um Wagner, den noch Unberühmten, scharte, haben wir (Glasenapp 1, 376) ein Zeugnis seiner staunenswerten Bachkenntnisse. In Dresden plante Wagner als ständige Einrichtung größere Musikaufführungen. Im Verfolg dieses Gedankens kam es Anfang 1848 zu drei Konzerten, über die Robert Schumann bemerkte: „er wird auch Bachsche Motetten darin zu Gehör bringen.“ Dies geschah wirklich im ersten Konzert; Wagner wählte die Motette „Singet dem Herrn“. Im Sommer 1848 lernte er dann in Breslau (auf einer Fahrt nach Wien) den Musikdirektor Mosewius kennen, der für Bachs Kantaten auch schriftstellerisch eingetreten war; seine „ungemein reiche“ Sammlung vorzüglicher Abschriften von Kantaten bereitete dem Schöpfer des Lohengrins große Freude. Daß Wagner bei aller Verehrung für Bach den Unterschied der Zeiten wie der persönlichen Eigenart herausfühlte, entnehmen wir dem Ausspruch, den er kurz vor der Wende von 1864 bei Willes in Mariasfeld tat: „Schönheit, Glanz und Licht muß ich haben! Ich kann nicht leben auf einer elenden Organistenstelle, wie Ihr Meister Bach!“ Natürlich hat man Wagner solche Sätze übel verdacht, und man ärgerte sich noch in jüngster Zeit über die Berufslosigkeit des Meisters, als wäre sie an Entartung schuld. Auch wurde mißdeutet, daß sich Wagner, obwohl an der Bachausgabe sein großer Freund Liszt beteiligt war, nicht selber für eine Bachpflege einsetzte. Ja, was hätte er alles getan, wenn ihm das Leben die volle Freiheit gegönnt hätte! Aus den Bayreuther Jahren stammt immerhin eine lange Reihe von Zeugnissen für die zunehmende Vertiefung in Bach. Wie eine Kundgebung berührt jene Ansprache, die Wagner 1873 in Hamburg hielt: Bach, Beethoven, Mozart und Weber wurden darin gefeiert; leider ist kein Wortlaut überliefert. Vielleicht erraten wir etwas darüber aus einer Aeußerung von 1879 (Glasenapp, 6, 244): jene vier Meister gelten dort als „Original-Melodiker“ und werden zu den wenigen „Tröstern in der Welt“ gezählt. Ein ander Mal bekennt Wagner, Bach könne man nur unter dem Begriff des Erhabenen verstehen (6, 164): „Ich sehe dabei immer die alten Dome, und es ist wie die Stimme des Dinges an sich“. Mit liebevoller Teilnahme hat sich Wagner wiederholt auch über Bachs Bildnis ausgesprochen. „Ganz ein Musikergesicht, wie das von Mozart und Beethoven; es sind Herz-Menschen.“ (6, 76 und 166.)

Durch Glasenapp wissen wir ferner, daß nicht bloß Joseph Rubinstein, der Verfasser des Parsifalauszugs, sondern auch Liszt selber dem Bayreuther

Meister bis zuletzt Bachsche Klaviermusik vermittelten; daß mitten in den Proben des Jahres 1876 Konzertmeister August Wilhelmj an einem Quartettabend auch Bachs Chaconne geigte. 1881 spielte ihm Levi unter anderem den letzten Chor der Matthäus-Passion. „Ich möchte Klavier spielen können, bloß um mir Bach vorzuführen,“ bemerkte der Meister einmal (1878). Uebrigens spielte er doch selber seinen Freunden gelegentlich das berühmte Es-moll-Präludium und — Glasenapp verzeichnet drei Fälle! — auch das in Cis-moll. Angeregt durch die Erlebnisse im Hause Wahnfried hat Josef Rubinstein (1880) in Berlin das ganze Wohltemperierte Klavier in sechs zusammenhängenden Konzerten gespielt: das war eine Wirkung Bayreuther Geistes!

Ueber Wagners Bachstudien bringt Glasenapp in jenem 6. Bande manch aufschlußreiche Einzelheiten. Als Rubinstein die Präludien des ersten Theils des Wohltemperierten Klaviers vornahm, bemerkte der Meister zum siebten: „Das ist Wotan, das muß — die neun ersten Takte zumal — wild gespielt werden.“ Vom achten Präludium meinte er: „Das spiele ich noch mondscheinartiger, da hört der Dämmer bei mir gar nicht auf.“ Auch sprach er beim Es-moll-Präludium davon, wieviel Weibliches, rührend Klagendes in diesen gewaltigen Werken sei. Zum H-Dur-Präludium sagte er: „Das ist hoffnungsvoll: es muß doch Frühling werden.“ Das in H-moll dachte er sich klagend leidenschaftlich vorgetragen. Dem letzten Präludium des zweiten Theils aber wünschte er — dies berührt etwas merkwürdig — rasches Zeitmaß und sehr „passioniertes“ Spiel. Zusammenfassend meinte er: Das Bachsche Präludium „ist die Welt“ (6, 76). Zu beklagen bleibt, daß die Ueberlieferung offen läßt, welche zwei Präludien an Webers Geburtstag 1877 in Wahnfried erklangen. An diese knüpfte Wagner nämlich das bedeutsame Bekenntnis: „Das hat mir meinen Duktus gegeben! Es ist unglaublich, wie vieles aus der Musikkultur ohne Eindruck an mir vorübergegangen ist, aber das hat mich bestimmt. Das ist unendlich! So etwas hat keiner wieder gemacht.“ Galten diese Aeußerungen vielleicht den Lieblingen in Cis-moll und Es-moll?

Von den Präludien schreiten wir nun weiter zu den Fugen. An den Klavierkomponisten Hummel knüpft die Erwähnung des schönen Fugenthemas in Cis-Dur an („Ueber das Dichten und Komponieren“); gemeint ist wohl die Fuge des ersten Theils, die Hummel bei einem Rondo vorschwebte. Lebendige Eindrücke von Bach vermitteln sodann die mündlichen Aeußerungen des Meisters. Unter den Fugen des Wohltemperierten Klaviers fesselte ihn, wie nicht anders zu erwarten, im ersten Teil besonders die Tripelfuge in Cis-moll. Das Thema der fünften Fuge erschien ihm wie ein „Herr Bürgermeister“ (man müsse bei der Figur erschrecken), das Gegen thema aber als die „Frau Bürgermeisterin“; den Schluß kleidete er in die Worte „mein Wille geschieht.“ Sehr hoch schätzte er auch die sechste Fuge: „Nie kann das erreicht werden! Was ist da Berechnung? Die Gewalt

über alle Mittel, daß er ihrer sich bediene nach dem Bedürfnis seiner Inspiration". Die siebte Fuge machte ihm nach dem entsprechenden Präludium den Eindruck der Besänftigung. Von der achten bekannte er, sie sei für ihn von jeher der Inbegriff der Fuge gewesen, weil äußerst kunstvoll und dabei so stimmungsvoll („welche Akzente!"). Die As-Dur-Fuge begriff er als einen Tanz und machte selber zu den ersten Takten eine Tanzbewegung. Als ein Märchen der Großmutter „Edda" bezeichnete er die Cis-moll-Fuge; eine vollständige Resignation spreche sich in dem Thema aus, und er sang aus dem Stegreif einen Text dazu mit dem Schlusse: „Es muß ja doch so sein." Als seine Umgebung aber anregte, derlei Deutungen zusammenfassend festzuhalten, wehrte er dies, wie Hans von Wolzogen in seinen Erinnerungen an Wagner berichtet, entschieden ab, damit keine Mißverständnisse entstünden. Es blieb dem Meister eben persönliches Bedürfnis, den Eindruck der gesangvollen Themen in Worte zu kleiden. Doch war dies keineswegs die einzige Form der Beurteilung. Bei der A-moll-Fuge zum Beispiel erkannte er den Vorrang des reinen musikalischen Gedankens: sie müsse zuerst vierstimmig gedacht und dann erst für Klavier gesetzt worden sein; das seien die Sachen gewesen, die Bach bei den späteren Musikern in Verruf brachten. Auch der zweite Teil des Wohltemperierten gab Anlaß zu erläuternden Bemerkungen. Bei der siebten Fuge meinte Wagner, da seien die Gräfin und Figaro schon völlig darin enthalten. An der zwölften Fuge glaubte er den Uebergang zur neueren Zeit zu gewahren, die schon ganz in Bach verschlossen ruhte; doch fügte er gleich hinzu, es sei unrecht, so zu scheiden; Bach sei „ein in sich Vollkommenes, Unvergleichliches." Bei der Fis-moll-Fuge (seltsam ist, daß zur entsprechenden des ersten Teils nichts überliefert wird) rief er aus: „Das ist wie die unverständige und unverständbare Natur, das ist auch die unendliche Melodie." (Sollte hier eine Verwechslung mit dem ersten Teil eingeschlichen sein?) Das Thema der As-Dur-Fuge sang er oft für sich und wünschte sie heiter, als Rondo, wiedergegeben. Die B-Dur-Fuge nannte er die „bittende" und sang dazu mit bittender Gebärde die Worte: „Sei mir nicht mehr böse, sei mir wieder gut." Das ganze Wohltemperierte Klavier aber schien ihm die „eigentliche Quintessenz" Bachs zu enthalten. Diese Werke habe Bach „für sich selber", nicht „für andere" geschaffen. „Das ist Musik in ihrer Essenz". „Bach gefällt mir besser als ich," sagte er einmal lachend, als man zum Wohltemperierten überging. Nach der Chromatischen Phantasie äußerte er: „Was soll man da vom Fortschritt denken? Seitdem sind die Formen eher kleinlicher geworden." Das Orgelpräludium in H-moll entzückte ihn; man könne kaum Mozart darauf hören, der noch so viele Leeren habe. Und die zugehörige Fuge entlockte ihm einmal den Ausruf: „Das sind elementare Planetenkräfte!"

Merkwürdig stimmen solche Äußerungen des letzten Jahrzehnts mit Jugendaufichten überein. Zwar gab der Meister selber gelegentlich zu, daß

ihm einst noch die „Erziehung“ mangelte, den mystischen Gehalt Bachscher Fugen wahrzunehmen. Aber was er in einem frühen Aufsatz über die deutsche Oper 1834 bemerkte, das trifft schon die richtige Erkenntnis: „Bach sprach in seinen tief sinnigen Fugen etwas ebenso Gewaltiges aus als Beethoven jetzt in der freiesten Symphonie.“ Aus der Pariser Zeit haben wir im Aufsatz über deutsches Musikwesen eine begeisterte Würdigung des deutschen Chorals nach der melodischen und harmonischen Formgebung. Der kontrapunktischen Ausdeutung des Chorals aber wird im Schreiben über „Zukunftsmusik“ eine „nur der Musik eigene Wirkung von hinreißender Gewalt“ zugesprochen. Im großen Beethoven-Aufsatz schildert der Meister solche Wirkung mit den Worten: „Nichts gleicht der holden Innigkeit, zu welcher jede neu hinzutretende Stimme diese Urweise reinsten Unschuld belebt, bis jeder Schmuck, jede Pracht der gesteigerten Empfindung an ihr und in ihr sich vereinigt, wie die atmende Welt um ein endlich geoffenbartes Dogma reinsten Liebe.“ Werke wie die Kunst der Fuge, das Musikalische Opfer sind erst neuerdings in die öffentliche Musikpflege aufgenommen worden. Von dem ganzen weitschichtigen Stoffe ist nicht alles in Wagners Gesichtskreis getreten. Daß er aber schon auf Grund seiner Teilerlebnisse Bachs Vieltimmigkeit das tiefste Verständnis entgegenbrachte, beweisen die angeführten Sätze und Sprüche. Aufs Mehrstimmige dürfen wir wohl auch beziehen den herrlichen, einprägsamen Ausdruck: „Gedankenspiel der innersten Seele“ (im Bericht über den Plan der Münchener Musikschule).

Für den protestantischen Zug in Bachs Kirchenmusik besaß Wagner ein sicheres Empfinden. Aus dem religiösen Leben der Kirchenbesucher entspringt der Choral. In den Passionsmusiken nehme die Gemeinde selber an dem „idealen Gottesdienste“ mit teil. Und in musikalischer Hinsicht: „welcher Reichtum, welche Fülle von Kunst, welche Kraft, Klarheit und dennoch prunklose Reinheit sprechen aus diesen Meisterwerken!“ (Man findet Stellen hierüber in den Aufsätzen über deutsches Musikwesen und über Beethoven). Gerade die Kirchenmusik Bachs gab Anlaß, in ihr das ganze Wesen, den ganzen Gehalt der deutschen Nation verkörpert zu sehen. In anderen Zusammenhängen erscheint dann Bachs Gesamtbild als Zeuge deutschen Geistes. So in „Deutscher Kunst und deutscher Politik“. Unter der steifen Perücke eines Sebastian Bach habe der deutsche Geist den Wunderbau des Tempels seiner Herrlichkeit entworfen. Wagner betont am deutschen Wesen die Selbständigkeit gegenüber der Umwelt, schreibt ihm schöpferische, erfinderische, fortwährend erneuernde Kraft zu. „Es spricht nicht gegen die Fähigkeit des deutschen Geistes, sondern nur gegen den Verstand der deutschen Politik, wenn dort (bei Bach) in der Tiefe . . . als Quell eigener Tüchtigkeit ein Reichtum sich erhält, der dem öffentlichen Leben keine Zinsen zu tragen vermag.“ Noch entschiedener, noch schwungvoller hebt der Bayreuther Meister in der Arbeit „Was ist deutsch?“ gerade Bach

als Stern des deutschen Himmels empor. „Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes“ usw. Man übersehe nicht, daß diese Gedanken über Bach in die berühmte Aussage münden, deutscher Geist habe zum ersten Male der Welt verkündet, daß „das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt.“ Endlich stehen im offenen Schreiben an Friedrich Schö n die Worte von der Musik als dem rettenden guten Genius des deutschen Volkes, von der Neubelebung des deutschen Geistes seit Bach bis Beethoven: „Die deutsche Musik war eine heilige Emanation des Menschengeistes, und dämonisch leidende göttliche Naturen waren ihre Priester.“

Diese hohe Bewertung Bachs wird nicht eingeschränkt, sondern musikgeschichtlich verdeutlicht durch das genauere Verhältnis zu Beethoven. „Das Judentum in der Musik“ enthält folgenden Vergleich: „Die Sprache Bachs steht zur Sprache Mozarts und endlich Beethovens in dem Verhältnisse wie die ägyptische Sphinx zur griechischen Menschenstatue: wie die Sphinx mit dem menschlichen Gesichte aus dem Tierleibe erst noch herausstrebt, so strebt Bachs edler Menschenkopf aus der Perücke hervor.“ Auch aus den letzten Jahren kündet uns ein bedeutsamer Spruch (Glasenapp 6, 186) den ähnlichen Gedanken: „Bach ist der Abschluß der mittelalterlichen Welt.“ Aber auch die neue Welt der Sonate habe ihrerseits Großes hervorgebracht. Für die Entwicklung von Bach zu Beethoven findet es Wagner bezeichnend, daß sie sich abseits der Oper vollzog („Zukunftsmusik“, „Erinnerungen an Auber“); Mozarts Instrumentalmusik scheint hier allerdings zu widersprechen. Auch sonst verweilt Wagner mit Vorliebe nur auf den großen Höhepunkten. Bei Bach denkt er sich „im Keim vorhanden, was dann in einem üppigen Boden, wie Beethovens Phantasie, fortwucherte“; auch die „unendliche Melodie“ sei schon bei Bach vorgebildet. Was unmittelbar auf diesen Großen folgte, erschien Wagner zunächst freilich in unerfreulichem Abstände. Zu Philipp Emanuel mochte er kein Verhältnis gewinnen. Dicht neben der Sonate sah er die welsche Art des Konzerthasten, gegen das ja die Sonate in der Tat anzukämpfen hatte. Aber er läßt der Sonate, im Hinblick auf die Symphonie, doch zuletzt auch ihr Schönes und Großes, als dessen Geburtsstätte wiederum einzig Bachs Kunst zu gelten habe. Wundervoll klar und einleuchtend, auch durch neuere Forschung bekräftigt ist der Gedanke, daß Bach der Führer Beethovens gewesen sei („Beethoven“). Hieran schließt sich noch die Erkenntnis, daß Liszts Musik durch Bach und Beethoven ermöglicht wurde („Publikum in Zeit und Raum“). Die musikgeschichtliche Entwicklung führt ähnlich wie die allgemeine Geistesgeschichte dem Rein-Menschlichen

entgegen. Aus solcher Betrachtungsweise können wir heute auch die Lehre entnehmen, daß nicht unbedingt alles, was Bach geschaffen, für uns ergreifend und bindend bleibt.

Für das Musikleben der Gegenwart betrachtet es der Bayreuther Meister als dringende Aufgabe, den wiederzuerweckenden Bach durch den richtigen Vortrag von innen heraus wirklich zu beleben. Mit der Art und Weise, wie die Mendelsjohnsche Schule verfuhr, hatte er enttäuschende Erfahrungen gemacht. Ueber Ferdinand Hillers Orchesterleitung und Klavierspiel berichtet er nicht ohne Humor. Liszts Spiel aber verdankte er die höchsten Offenbarungen. Im Bericht über den Plan der Münchener Musikschule beklagt er, daß wir zwar klassische Werke besitzen, für sie aber noch keinen klassischen Vortrag haben. Es hemmen uns äußere und innere Schwierigkeiten. Dürftig waren die Mittel, die Bach zu Gebote standen, erschwerend die Umstände, mit denen er zu kämpfen hatte. Wie sollte uns bei solcher Beschränkung durch Zeit und Raum eine Ueberlieferung helfen, selbst wenn sie sicher feststünde? Wagner berührt hier eine Frage, die von der musikgeschichtlichen Forschung seither eifrigst aufgenommen und erörtert worden ist. Leider mit dem Ergebnis, als hätten wir uns heute genau an die damaligen Mittel zu halten, auch wo sie offenkundig mit der Unvollkommenheit zeitgenössischer Zustände und Auffassungen zusammenhingen. Schwerlich hätte Wagner dem Cembalo-Spiel zugestimmt; eher den Ausarbeitungen Mottls. Eine zweite, innere Schwierigkeit ist der melodische Vortrag, auf den wir von Schweitzer mit erneutem Nachdruck aufmerksam geworden sind. Schon Wagner betont, daß die Wiedergabe Bachs einer ganz besonderen, und zwar „tief reflektierten“ musikalischen Bildung bedürfe. Sachlich untersucht, wechselt und mischt Bachs Musik unaufhörlich das melodische Element mit dem figurierenden; daraus entstehen vielerlei Fragen und Zweifel über die Vortragsweise. Was aber das Zeitmaß betrifft, so hält Wagner die Versäumnis Bachs, wenn er es nicht bezeichnete, „im echt musikalischen Sinne“ für das „Allerrichtigste“ („Ueber das Dirigieren“). Die Motette „Singet dem Herrn“ hat Wagner in Dresden, gestützt auf die sorgsame Vorbereitung durch Chordirektor Fischer, in feurigstem Zeitmaße geleitet. Das Leben vergönnte ihm später nicht, ähnliche Beispiele zu geben.

Der Wiederaufnahme Bachs folgte das ganze neunzehnte Jahrhundert hindurch natürlicherweise die unbewußte oder meist sehr bewußte Nachbildung seines Stils. Schon früh, im Aufsatz über die deutsche Oper, spottet Wagner der Tonsetzer, die gelehrt erscheinen wollen, indem sie Bachs Fugenkunst nachahmen. Die Unsicherheit, die Willkür der zeitgenössischen Hervorbringung durchschaute er im „Kunstwerk der Zukunft“; angriffslustig rief er aus: „Tappt nach Mozart, umgürtet euch mit Sebastian Bach . . . Ihr bringt nichts zustande, was wahres Leben in sich habe. Denn seht, euch fehlt der Glaube . . . an die Notwendigkeit dessen, was ihr tut!“ In „Oper

und Drama" hält er die Rückkehr zum fugierten Stile Bachs für nicht ganz aufrichtig. Was hätte der Bayreuther Meister vollends zu den heutigen Richtungen gesagt, die alles Heil im Verzicht auf Symphonisches, im Hervorholen strengster Mehrstimmigkeit sehen, ja sogar noch hinter Bach zurückstreben, um eine neue Zeitwende heranzukünsteln? Jedes natürliche Weitergehen ist auf solchen Wegen unmöglich. Wir hoffen und wünschen, Bach möge die schaffenden Künstler in echt Bachischem Sinne berühren und weiterleiten. In vorbildlicher Weise zeigt sich schöpferische Einwirkung bei Wagner selber, als er in den Meistersingern dem Thomaskantor huldigte. Halb im Scherz, halb im Ernst meinte er einmal, als in Wahnsried musiziert wurde: „Wir wollen jezt angewendeten Bach vornehmen“; damit ging er nämlich zum Meistersingervorspiel über.

Schiller.

(10. November 1759 bis 9. Mai 1805.)

Ein Vortrag von Richard von Schaukal.

„Er glänzt uns vor wie ein Komet entschwindend,
unendlich Licht mit seinem Licht verbindend.“
Goethe / Epilog zu Schillers „Glocke“.

Die unvergängliche Bedeutung Schillers besteht in der großartigen Gestalt, als die sein Menschentum, „von allen Erdenmalen frei“, sich aus der Zeitlichkeit erhebt. Hochaufgerichtet, die reine Stirne gekrönt vom Abglanz des Ewigen, steht der Ewig-Jugendliche vor uns, die männlich scharfen Züge vom kalten Feuer eines sieghaften Willens ins Uebermenschliche gestrafft, das edle Bild eines Körpers, den der Geist erbaut hat.

Denn Schillers Gestalt, die schon bald nach seinem frühen Hinscheiden aus einem wahrhaftigen Heldenleben in die Verklärung eingehende Gestalt eines Ueberwinders von Zeit und Raum, ist sein eigenes, sein unübertreffliches Meisterwerk. „Und hinter ihm im wesenlosen Scheine lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.“ Diese wundervolle Kundgebung dessen, der ihm im letzten, reifsten Jahrzehnt seines ihn selbst verjüngenden Schaffens in freimütiger Bewunderung am nächsten stand, Goethes, faßt mit wenigen sicheren Worten der ergriffenen Erkenntnis die Merkmale, die den spät gewonnenen und auf der Höhe eines einzigartigen Bundes ihm entrisenen Freund kennzeichnen, in das eine zusammen, das ihn auszeichnet. „Wir alle“ sind dem Entrückten entgegen- und hintangesezt. Nur er, Schiller, bezeugt Goethe, der um zehn Jahre ältere und über die Mitte des Lebens längst hinausgelangte Weggefährte, nur er war frei. Nicht von dem allgemeinen Lose der Erdgeborenen, nicht von Lust und Leid, von Schwäche und Mangel, — „es hats der Tod, es hats die Zeit geadelt“ —, wohl aber

frei und fern von der uns alle niederbeugenden Knechtschaft des „engen dumpfen Lebens“, des Alltäglichen, des Gewöhnlichen, der Zwangs-Herrschaft des Bedürfnisses, frei von der „Angst des Irdischen“ und seiner Not. Kraft seines Willens. „Denn er war unser“, heißt es in dem „Epilog zur Glocke“. Unser auch in dem Sinne, daß er, der sich über uns erhob, „zum Höchsten emporgeschwungen“ hat, unsersgleichen war in dem, was „den Menschen zum Menschen gesellt“. Denn eben das Menschliche ist es, was er geadelt hat. Durch Freiheit.

Was ist Freiheit? Schiller zählt sie zu den drei „Worten des Glaubens“:

„Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei,
und würd' er in Ketten geboren.“

Mag sie der „Mißbrauch rasender Tören“ entstellen: nicht „der Mensch in seinem Wahn“ ist es, in dessen verzerrten Zügen sich der wahrhaft Freie wiederfindet. Freiheit ist Selbstbestimmung in freiwilliger Selbstbeschränkung, Selbstgestaltung. Gestalten heißt dem Stoff, dem Bildsamen die ihm gemäße Form verleihen. Hier ist es der Mensch selbst, der sich als Stoff behandelt, sich bildet. Es gilt, den Worten ihren richtigen Sinn wiederzugeben. Nicht Bildung, am allerwenigsten das, was irrehende Vernunft darunter verstanden wissen will, macht frei, wohl aber gewährt Freiheit Bildung. Bildung ist nicht gehäuftes Wissen, weder Fachwissen noch sogenannte allgemeine Bildung, sondern geistgeformtes Leben, geistige, mehr: geistig-sittliche Gestalt als das Ergebnis der bewußten Freiheit. Indem Schiller den freien Menschen preist, bekennt er das tiefste eigene Erlebnis. Denn wenn jemals ein freigeboresnes Geschöpf sich seiner Bestimmung hat berühren dürfen, war es der Künstler, der empfand und aussprach, was ihm als Weisung für „die Künstler“ gilt:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
bewahret sie!“

Schiller hat sich bewußt zu dem herangebildet, wofür er uns reinsten Ausdruck ist: der Idealist. „Sein Geist“, sagt Goethe, „schritt gewaltig fort ins Ewige des Wahren, Guten, Schönen.“

Wir betreten „eingeweihte Stätte“: es ist der Bereich, wo Menschentum in seiner vollendeten Bildung ragt, dem, was als geläuterte Menschlichkeit, Humanitas, für alle Zeiten seinen hehren Klang bewahrt, wie es die „vom Schaume reine Mischung“ des Glockengusses verbürgt:

„Daß vom reinlichen Metalle
rein und voll die Stimme schalle.“

Es ist der deutsche Idealismus, der in dieser Bildung sein Gesetz, das Gesetz der Freiheit, erfüllt. Kant war es, der es verkündet hat, Kant, den man, ihn verkennend, als den „Alles-Zermalmer“ mit ehrerbietiger Scheu zu nennen pflegt, weil er in seiner „Kritik der reinen Ver-

nunft der Erkenntnis des Menschen im Verstandesmäßigen, dem Erfahrbaren, ihre Grenzen bestimmte, Kant, der aber anderseits im Ganzen der menschlichen Natur den Ausgleich fand und der transzendentalen Idee, dem das Erfahrbare überschreitenden, aber notwendigen Vernunftbegriff als dem Unbedingten den Himmel der Ahnung einräumte. Schiller, der an Kant vor allem das sah, was ihm einleuchten mußte, hat diese höhere, die Wirklichkeit der „praktischen“ oder moralischen Vernunft, mit dem Schwunge des Dichters, dem Flügel gegeben, als die innere Gewißheit verkündet.

„Nur der Körper eignet jenen Mächten,
die das dunkle Schicksal flechten;
aber frei von jeder Zeitgewalt,
die Gespielin seliger Naturen,
wandelt oben in des Lichtes Fluren,
göttlich unter Göttern die Gestalt.“

Der Mensch, dank dem Unsterblichen in ihm, hat Teil daran: „Nehmt die Gottheit auf in euren Willen.“ Das ist sein Idealismus, sein unverlierbares Vermächtnis an sein Volk und über Volkstum weit hinaus an die Welt.

Idee, Ideal, Idealismus: „drei Worte nenn ich euch inhaltsschwer“. Es sind Fremdworte, aber wenn sie aus fremder Sprache stammen, sind sie uns doch nicht fremdartig, geschweige befremdend. So wenig wie das Wort „Humanität“, das uns ein ganzes Zeitalter bezeichnet, das „klassische“ Zeitalter der deutschen Dichtung — auch dies wieder ein trotz seiner andern Herkunft vertrautes Wort. Meisterlich, vorbildlich können wir mit Fug im Deutschen für „klassisch“ setzen. Aber „Idee“ — dafür hat schon Kant mit warmer Eindringlichkeit gestritten — sollte man nicht durch unzureichende Angleichung zu verdrängen bemüht sein, weil mit dem Ausdruck ein Begriff um seine Eindeutigkeit käme, der uns nicht verblassen darf. Idee — der „göttliche“ Platon hat darunter das Urbild, die leitende Vorform, die die Welt der Dinge, der Erscheinung bestimmende und ordnende Ueberwelt des Ewigen, aber auch das sittliche Vorbild, das Ideal der Vollkommenheit, verstanden — Idee ist uns als ein kostbarer Bestandteil unseres bewußten Denkens unentbehrlich. Wir stellen sie als Vernunftbegriff dem Verstandesbegriff entgegen, als eine über alle Anschaulichkeit erhobene und erhabene Gedankeneinheit, die uns als magischer Schlüssel ein unendliches Reich erschließt. Und wie die Idee, wenn sie sich gleich einem Stern aufleuchtend mit Gehalt erfüllt, uns als Gestalt Unsägliches besagt, so ist Idealismus eine Weltanschauung, deren Einfluß wir uns, und wärs als ein nicht lastendes Gegengewicht gegen heilsam-nüchternen Realismus, die federnde Standfestigkeit in der Wirklichkeit, nicht rauben lassen wollen. Schon um des uns nächsten aller Idealisten willen, Schillers, des Dichters der „Ideale“.

Denn auch wir verlangen nach der Poesie des Lebens", auch wir sehnen uns in lichterem Augenblicken „aus dem engen dumpfen Leben in des Ideales Reich", auch wir glauben und hoffen.

„Sie geben, ach, nicht immer Blut,
der Wahrheit helle Strahlen.
Wohl denen, die des Wissens Gut
nicht mit dem Herzen zahlen.
Drum paart, zu eurem schönsten Glück,
mit Schwärmers Ernst des Weltmanns Blick.“

„Des Schwärmers Ernst": eine treffliche Formel für den Idealisten. Denn es ist ihm Ernst mit seinem Schwärmen, seinem übermenschlichen Ausgreifen, seinem verzückten Ueberschwang. Er weiß, daß er den Schwung braucht „bei der Schranken peinlichem Gefühl", die es zu überfliegen gilt, da sie nicht zu überschreiten sind. Aber er weiß auch, daß nur „wenn die Vernunft ihre Regel behauptet", „das Ideal hervorgeht". Schiller, der Idealist, hat in einer berühmten Abhandlung den sentimentalischen dem naiven Dichter gegenübergestellt. Hier halten wir am Aesthetischen, dem Schönen, insbesondere dem Kunstschönen. Nicht wie von ungefähr sind wir dahingelangt. Denn — und wieder hat Kant in der dritten seiner großen „Kritiken", der „Kritik der Urteilskraft", die Bahn eröffnet, die niemand kühner beschritt als sein hier vor allem berufener Jünger —, denn im Schönen haben wir ja, was uns im Leben zu gewinnen versagt scheint: das Göttliche oder das Ideal.

„Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,
und im Staube bleibt die Schwere
mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
steht das Bild vor dem entzückten Blick.
Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
in des Sieges hoher Sicherheit:
ausgestoßen hat es jeden Zeugen
menschlicher Bedürftigkeit.“

Was meint der Dichter mit diesem Gegensatz, denn es ist ein Gegensatz hervorgehoben, von welchem Siege spricht er? Er stellt das Bild, griechisch *eidos*, also wieder die Idee oder das Ideal, das ewig unerreichbare, dennoch ewig angestrebte und anzustrebende, weil unwiderstehlich anziehende Hoch- und Leitziel, gegenüber dem mit dem Stoffe beschäftigten Fleiß, der schöpferischen Bemühung um das Werk. Es ist vom Genius die Rede, der „tatenvoll entbrennt", „das Tote bildend zu beseelen", vom Gedanken, der „beharrlich ringt" sich „das Element" zu „unterwerfen", auch von der Tat, die beschämt

ihr Versagen sich eingesteht. Hüben und drüben: er zeigt das Leben, selbst das zu höchst gesteigerte, als Not und Kampf, zeigt die vor „der Natur furchtbarer Stimme erbleichende Freude“, zeigt aber „in den heiteren Regionen“, wo „die reinen Formen wohnen“, die Erfüllung, die Beruhigung, in der „Freiheit der Gedanken“ die Zuflucht „aus der Sinne Schranken“. Immer wieder ist es, ohne Uebergang, ein Umsprung wie vom Minus zum Plus-Unendlich, die andere Seite, die plötzlich die Wende, die Um- und Einkehr bedeutet, immer ist es, gegenüber dem „schweren Traumbild des Erdenlebens“, die Verklärung in einem Jenseits, das nicht Wahn ist, sondern nur dem „Ewigblinden“ ein unsichtbares Königreich bleibt. Hoffmann hat es auf seine Weise als Atlantis, Tieck als das Kinderland der Elfen beschworen. Es ist nicht ohne bedeutenden Zusammenhang, daß die Namen von Romantikern auftauchen. Schiller, der Idealist, steht der Romantik und der Welt des Märchens überhaupt näher als irgendeiner aus dem Kreise des klassischen Musenhofs von Weimar.

Hier ist es am Platze, den Begriff des Sentimentalischen zu klären. Lessing hat Bode für seine Uebersetzung von Sternes „Sentimental journey“ — Empfindsame Reise — den glücklichen Ausdruck „empfindsam“ geschenkt und damit die Sprache bereichert. Aber empfindsam-sentimental ist nicht das Sentimentalische, wie es Schiller als das Gegenstück vom Naiven erfaßte. Sentimentalisch heißt ihm nicht ein wehleidig-weichlicher zärtlicher Gemütszustand, sondern, wenn auch durch lebhafte Empfindung bestimmt, eine helle geistige Veranlagung und Verfassung, die den Dichter — es ist nur vom Dichter die Rede — die Wirklichkeit „suchen“ macht, während der Naive sie, die Natur, noch in sinnlicher dumpfer Einheit mit ihr, unmittelbar ausdrückt. Der Mensch, der, wie Schiller sagt, „in den Stand der Kultur getreten ist“, kann „nur noch als moralische Einheit strebend sich äußern“. Als Dichter wird er auf „die Darstellung des Ideals“ ausgehen. Der naive Dichter rührt uns „durch lebendige Gegenwart“, der sentimentalische „durch Ideen“. Wir sehen: der Ring schließt sich. Der „ernste Schwärmer“, dem wir in seiner sittlichen Erscheinung begegnet sind, hat sich als Dichter wiedergefunden. Und so darf er uns — nicht lediglich nach dem Stoff einiger Romanzen und Dramen — wirklich ein Romantiker heißen. Unmerklich ist, neben der eigentlichen „Romantischen Schule“ die „Klassik“ in die „Romantik“ übergegangen. Man braucht nur an Hölderlin, Novalis, Kleist, Uhland zu denken. Aber muß man Klassik, um an der gebräuchlichen Unterscheidung festzuhalten, etwa nur in dem erblicken, was Schiller das Naive, das Ursprüngliche, das Kindliche heißt? Einigen wir uns lieber, solche schulmäßige Spaltung zu vermeiden, auf eine Wertbezeichnung: klassisch heißt in jeder Gattung das vollendete Beispiel. Und überhaupt: was sollen die äußerlichen Begriffe, wenn sie als Deckel ihres Inhaltes so schlecht schließen? Der Dichter ist es, der sich so und so in seiner Entwicklung anschaulich zeigt.

Wie jeder Mensch wird auch der schöpferische nur das, was er ist. Das heißt, der Mensch bringt seinen Charakter, sein Gemüt als ein unveränderliches Erbe mit auf die Welt. Die Verhältnisse können daran rütteln, soviel sie vermögen, sie werden ihn nicht von seiner Richtung auf sich selbst abbringen. Erziehen kann man nur Anlagen. Und wer hat, dem wird gegeben. Bei manchen verläuft die Entwicklung sozusagen unter der Haut, still und ohne auffällige Zeichen. Ja, es gibt ihrer, die nahezu keine aufweisen. Andere bieten uns in ihrem Werden ein merkwürdiges und aufregendes Schauspiel dar.

Schillers ungestüme und üppige Entfaltung treibt das in dem heftigen Jüngling, der die militärische Zuchtanstalt des Herzogs von Württemberg, die Karlschule in Stuttgart, mit kaum verhaltenem Unwillen besucht, zurückgestaute Ursprüngliche als das verlorene Ideal trotzig fordernd und mächtig empor. Er entflieht dem unerträglichen Zwang. In zehn Jahren steigt sein flammenstürmendes Schaffen von den „Räubern“ zum „Don Carlos“, der sich, über und über blühend von liebeatmender Jugend, auf der frühen Höhe seiner vulkanischen Natur ausbreitet. Damals riß er sich aus schwülen und peinlichen Umständen, deren stoßender, krasser Ausdruck den Unbändigen aber Herrschgewaltigen zum Führer einer Gruppe von „Kraftgenies“ stempelt. Durch Charlotte von Kalb gelangt er 1787 nach Weimar, wo ihn Wieland und Herder freundlich empfangen und bei der Herzogin-Mutter einführen. 1789 tritt er sein Lehramt an der Universität zu Jena an. Es ist ein ihm nach der Veröffentlichung seiner „Geschichte des Abfalls der Niederlande“ von Goethe in kühler Zurückhaltung gebotener, fast gewiesener Ausweg aus mannigfacher Mühsal und Drangsal, deren Beschwichtigung er Gottfried Körner und seinem Dresdener Kreise zu danken hatte. Die Verlobung mit Charlotte von Lengefeld, der alsbald nach seiner bescheidenen Versorgung die Vermählung folgte, krönt, ein Gleichnis für den aus Seelenadel dem Hochgeborenen von selbst verständlich Gesellten, eine nach gischender Gärung sich in wunderbarer Fülle klärende Frühreise. Nunmehr ist der noch nicht Dreißigjährige fertig. Nur noch fünfzehn Jahre sind dem von einem Lungenleiden Bedrohten beschieden. Ein heldenhaftes Ringen mit dem tückischen Feinde hebt an. In seinem unnachgiebigen Unterliegen erweist sich der tödlich Verwundete als der Ueberwinder. Nicht des unbezwinglichen Todes. Goethe hat ihm ins verschwiegene Herz geschaut:

„Er hatte früh das strenge Wort gelesen,
dem Leiden war er, war dem Tod vertraut.“

Was er überwand, das war immer wieder er selbst. Er hatte, wie die Prinzessin von Este (im „Tasso“) leiden und leidend viel gelernt: verzichten. Er hatte die große Fassung erworben, die den vor dem Marmorstolz seiner abweisenden Stirne bestremdet zurückweichenden Jean Paul in ihm den streng verschlossenen Ritter seines „Titan“ erblicken ließ. „Ein Cherub mit dem

Keim des Abfalls". Nein, das ist falsch gesehen! Vielmehr ein Sterblicher mit dem Keim des Cherubs. Er war nicht kalt. Aber bei all der verzehrenden Glut seines Innern, hat er, der Ueberschwengliche, sich selbst das Maß bestimmt, hat der Künstler wie der Mensch die Form gewahrt. Ein Denkmal dieser Klarheit, dieser Sicherheit ist der Briefwechsel mit Goethe. Bis an die Schwelle des Reiches, dem er, „des Irdischen entkleidet“, als ein dulddend Berufener schon angehörte, hat der Siegende sich kaum die unentbehrliche Last gegönnt: aber er blieb „der Herr der Ernte.“

„Ihr kanntet ihn, wie er mit Riesenschritten
den Kreis des Wollens, des Vollbringens maß.“

Ein Blick noch, vorm Scheiden, auf das Werk, das von ihm zeugt. Die Größe Schillers, als Glanz über das Ganze gebreitet, ist, einige gewaltige Gedichte ausgenommen, an der Spitze, zunächst den herrlichen Valladen, unmittelbar neben dem „Spaziergang“, das unsterbliche „Lied von der Glocke“, nicht wie bei Goethe oder Hölderlin in einzelnen Schöpfungen versammelt. Am allerwenigsten haben, gemessen an der Erfüllung verheißenden Zauber- macht der dramatischen Ergüsse seiner Frühzeit, die geläufigen Tragödien der Meisterjahre, trotz allen Reizen einer in ihrer schmiegsamen Tonsfülle un- überhörbaren Sprache, das, was Vollendung, rundum an den Umfang ge- diehene innere Einheit und Einmaligkeit, ausmacht. Man braucht nur an Aischylos und Sophokles, Shakespeare und Molière, Racine und Kleist, an Lessings „Minna von Barnhelm“, Goethes „Tasso“, an unseres Raimunds „Verschwender“ zu denken, um das in aller Liebe zu unauslöschlichen Ein- drücken sich einzugestehen. Es ist und bleibt Vorderansicht, Theater, prach- voll hinreißendes Theater, staunenswürdige Leistung eines gebornen Bühnen- dichters, der sich zum zielsichern Gebieter der Bretter erzogen hat. Der aus- gezeichnete Erzähler („Geisterseher“), der scharfsinnige, aber in geistreichem Schweifen nicht immer überzeugende Philosoph, der weitschauende, Stoff- massen ordnende Geschichtsschreiber, der kluge, feine Kritiker: man könnte kaum irgend ein Stück als unentbehrlich erklären, und alle zusammen ergäben einen hervorragenden Kopf, einen bedeutenden Schriftsteller, nicht, so sehr sie von ihm, in ihm leben, Schiller, den Magier, den Seher, den begeisternden Heros. In seiner *Lyrik*, der gesamten, von den wüsten Anfängen abge- sehen, insbesondere aber in ihrer gipfelnden Mitte, als der Geist eines wahl- verwandten Griechentums von ihm Besitz ergriffen hatte und sein adliges Herz zu den „blauen Höhen“ des Ideals entschwebt war, ist Schiller, der Künstler, was Schiller, der Mensch, hatte werden müssen.

„Nun glühte seine Wange rot und röter
von jener Jugend, die uns nie entfliegt,
von jenem Mut, der früher oder später
den Widerstand der stumpfen Welt besiegt.“

Man rühmt dem Deutschen gerne nach, was ihn in Maßlosigkeit, Gewalttätigkeit entstellt, den stürmenden Drang. Hier ist dieser Drang in seiner edeln Unwiderstehlichkeit. Man rühmt ihn in seiner Unendlichkeit, die sich als Formlosigkeit verliert: hier ist Unendlichkeit, die sich im Grenzenlosen wiederfindet, sich zu sich selbst vollendet. Und die unbedingte Wahrheit dieser Selbsterhöhung ins Unendliche ist es, was uns auf immer in seinen Bann zwingt. Der Glaube an das einzig Glaubenswerte, das Unsterbliche, das ist es, was uns Schillers ewiges Lied verkündet.

„Drum, edle Seele, entreiß dich dem Wahn
und den himmlischen Glauben bewahre!
Was kein Ohr vernahm, was die Augen nicht sah'n,
es ist dennoch das Schöne, das Wahre!
Es ist nicht draußen, da sucht es der Tor,
es ist in dir, du bringst es ewig hervor!“

Der wunderbare Mann, der unser Tiefstes und Bestes als das von uns selbst mit dem „Ernst, den keine Mühe bleicht“, zu Erreichende in hoher Zuversicht vor uns aufrichtet, ist uns teuer als unser leuchtendes Vorbild. Für ihn gilt Fausts Wort:

„Es kann die Spur von meinen Erdentagen
nicht in Aeonen untergehn.“

Deutsch oder Nordisch? Musik oder Rasse?

Betrachtungen zur angewandten Rassenkunde

Von Dr. Hermann Seeliger.

II.

Eine deutsche Geschichte auf rassistischer Grundlage zu schreiben wäre möglich und eine dankbare Aufgabe, wenn sie gelöst würde im Sinne von Ludwig Schemanns Besonnenheit in der Rassenfrage überhaupt. Sie müßte, ausgehend von der ursprünglichen Sonderart des Stammes und der Rasse unter Zugrundelegung des Germanischen die Unveränderlichkeit der Grundtriebkkräfte und die Einheitlichkeit des Geistes, in dem sie wirken, darlegen. Eine deutsche Geschichte auf Grund der verschiedenen Rassensubstanzen wäre überhaupt undenkbar.

„Wenn neuerdings zu den drei großen Rassenkomplexen, mit denen unsere Vorfahren arbeiteten, eine Rasse nach der andern als von jenen abgespalten hinzuentdeckt wird, so muß dann allerdings dazu allermindestens der Vorbehalt gemacht werden, daß der Historiker

mit solchen nichts anfangen kann. Sie bleiben Sonderbesitz und Streitojekt der Anthropologie.¹³⁾

Sehr wohl: in welcher Weise soll die Historiographie allein schon die drei Gruppen des Nordischen, die von Eickstedt unterscheidet, teutonisch, baltonisch, fennonisch, in ihre Betrachtungsweise einstellen? Und nach Günther kommen noch hinzu ostbaltisch, dinarisch, ostisch, westisch, auch vorderasiatisch! In seelisch-geistiger Hinsicht ist allerdings gar nichts damit anzufangen.

Denn Geschichte als Verlauf ist nichts anderes als seelisches Geschehen, und kulturelles Werden ein sich-Wandeln, ein periodisches organisches anders-Werden. Aber ganz unmöglich ist es, aus diesem periodischen anders-Werden die Rassenveränderungen heraus zu deuten, um dann aus diesen die

Wandlungen des Seelenlebens,

die sich deutlich durch die Jahrhunderte hindurch beobachten lassen, als Folgen eines rassischen Umschichtungsprozesses zu erkennen. Stattgefunden hat ein solcher zweifellos. Eine wissenschaftliche Durchleuchtung dieses ganz langsam und stätig unter der Oberfläche sich vollziehenden Mischungsprozesses muß aber, je weiter wir zeitlich zurückgehen, um so unmöglicher werden, und praktisch würde auch nichts weiter gewonnen sein, da unsere Erkenntnis der kausalen Zusammenhänge, innerhalb deren jene seelischen Wandlungen stehen, soweit zu ihrer Erklärung ausreicht, daß Karl Lamprecht seine in ihrem Grundgedanken wirklich großartige und fruchtbare Idee der „Kulturzeitalter“ darauf erbauen konnte.¹⁴⁾ Dem Folgenden liegt in der Hauptsache seine Geschichtslehre zu Grunde, nur mit der Bevorzugung der zweiten, von ihm offen gelassenen Möglichkeit, daß diese Veränderungen der Psyche nicht konstitutiver Art sind, sondern Veränderungen der Erscheinungsweisen eines im Grunde sich gleichbleibenden seelenbiologischen Typs. Also: der Einfluß der das Blut verändernden Mischungen wird zugegeben — wir „denken heut Rasse“ wie Schemann einmal sagt — die die Psyche im Laufe der Zeit umformenden Faktoren stehen aber fest erkennbar da: soziale Umschichtungen, tiefgreifende politische und wirtschaftliche Veränderungen, Einwirkung fremden, grundverschiedenen geistigen Lebens auf das Germanentum, erweitertes und vertieftes Naturerkennen u. a. m. Alle diese Einflüsse grenzen durch ihre Einwirkungen Perioden, Kulturzeitalter ab, die Jahrhunderte überspannen, und deren jede für ihr werdendes Seelenbild den adäquaten Ausdruck sucht.

¹³⁾ Schemann a. a. O. I Vorrede.

¹⁴⁾ Deutsche Geschichte. 14 Bände 1891 ff. Ähnlich wie Spenglers „Untergang des Abendlandes“ rief sie eine lebhafte Kontroverse hervor. Vgl. die Würdigung Lamprechts durch Adalbert Wahl in seiner Deutschen Geschichte von 1871—1914 Bd. 3.

Er muß umso reicher und vielgestaltiger sein, je stärker die seelischen Differenzierungen geworden sind, je bewußter das Innenleben empfunden wird.

Jedoch

„Der Unendlichkeit des zu Erforschenden steht immer die Endlichkeit menschlicher Forschung gegenüber“¹⁵⁾

und gerade die verhängnisvollste, Größe und Tragik in sich schließende Wandlung, die Aufspaltung der seelischen Einheit des „rasse-reinen“ germanischen Menschentums zum faustischen Dualismus ist auch in das Gesichtsfeld Lamprechts nicht getreten, wie auch Oswald Spengler ihre Begründung uns schuldig geblieben ist. Das Rätsel dieses unheimlich seltsamen Vorgangs zu lösen schiene nun gerade die Rassenkunde berufen. Es ist in ihr so häufig von dem in besonderen Spannungen lebenden nordisch-ostischen Mischling die Rede, es werden uns z. B. in Beethoven und Schumann-Typen des Zweiseelen-Menschen vorgestellt als Menschen nordisch-ostischen Blutes, am Schlusse seines Werkes spricht Günther sogar von der „faustischen Sendung“ des deutschen Volkes — allein die doch notwendige Gleichsetzung des Zweiseelen-Menschen mit dem Faustischen erfolgt nicht. Sie könnte auch gar nicht erfolgen. Der Günthersche Zweiseelen-Mensch ist, wie der Abschnitt über den „Mischling“ zeigt,¹⁶⁾ etwas ganz anderes als das grandiose Symbol einer ganzen Kulturseele, deren Anfänge Jahrhunderte vor jener Vermischung oder gar Allvermischung liegen. Die Bluthypothese der Rassenkunde scheidet hier also völlig aus. Aber von ganz anderer Seite her und — fast sieht es wie Ironie auf die Rassenseelenlehre aus — gerade für den noch in spätester Zeit reinrassigen Norden, fernab von allen Wohnbezirken ostischen Menschentums, ist Bernhard Kummer wohl am überzeugendsten die Lösung jenes Rätsels gelungen.¹⁷⁾ Alles Geschehen von irgendwelcher Bedeutung ist — noch einmal sei es gesagt — seelisches Geschehen, und nirgends offenbart sich diese Tatsache erschütternder als an dem germanischen Menschen, der seine geschlossene innere Einheit verlor, da ungerufen fremde Priester in sein Land kamen, und unverlangt eine wurzellose Religion in den germanischen Seelengrund senkten.

„Das Ergebnis dieser unzeitgemäßen Bekehrung ist aber schließlich der faustische Mensch mit seinen zwei Seelen, der zwischen Welt-sucht und Weltflucht friedlos ist. Aus dem selbstverständlichen Leben in der Welt ist das Problem des Lebens geworden als ein Wandern zwischen zwei Welten.“

Weltsehn-sucht und Weltangst — das sind die beiden polaren Kräfte,

¹⁵⁾ Schemann a. a. O. I S. 25.

¹⁶⁾ In Rassenkunde des Deutschen Volkes.

¹⁷⁾ „Midgards Untergang“ Leipzig 1927.

denen die germanisch-abendländische Kultur ihre Einzigartigkeit und Größe verdankt; der Einzelne aber, und gerade der schöpferische Genius, der die Tragik dieses Zwiespalts besonders stark im Bewußtsein empfindet, wird uns zur symbolischen Gestalt dieser bedeutungsschwersten aller Wandlungen. Beethoven — Faust.

Indes, die Wandlungen der deutschen Psyche weiter zu verfolgen, ist hier nicht der Ort. Nur das Zeitalter des Individualismus soll noch gestreift werden. Es ist von geradezu trockener Langweiligkeit, wenn diese angewandte Rassenlehre von der Phase unseres Kulturverlaufs, der hervorragend deutlich den Reichtum der Möglichkeiten germanischer Seelenart offenbar werden läßt, nichts anderes zu sagen weiß, als daß er eigentlich der Ausdruck „rassischer Bunttheit“, d. h. also „stärker einsetzender Rassenmischung“ sei. Da es aber schlechthin nicht angeht, dies Zeitalter als Verfall anzusehen, wird auf Grund „der Weite der seelischen Möglichkeiten der Nordrasse“ dieser „die neuzeitliche Entwicklung zum Einzeltum“ gut geschrieben als die „eigentliche Glanzzeit des germanisch nordischen Menschentums“.

Die Feststellung solcher rassischen Tatsache muß überraschen gegenüber der anderen, daß wir uns ja mit steigender Geschwindigkeit seit dem 16. Jahrhundert der „Allvermischung“ nähern sollen, also dem Niedergang. Ein geschmeidendes Salto mortale hilft scheinbar über den Widerspruch hinweg: Einzeltum ist „Entwicklung innerhalb der Nordrasse“. Da bleibt aber, da der Individualismus bekanntlich Ausdruck der Umformung des Seelenlebens des ganzen Volkes ist, nicht etwa dieses oder jenes Einzelnen, der Schluß: beginnende Aufordnung — und das stimmt wieder nicht zu den Tatsachen!

Wodurch diese angewandte Rassenkunde in einen so verzweifelden *circulus vitiosus* gedrängt worden ist, läßt sich mit drei Worten sagen: die völlige Nichtbeachtung der Idee. Das fortschreitende, seit dem Ende des 15. Jahrhunderts sich steigernde Freiheitsbewußtsein, demgegenüber die Rassensubstanzen des deutschen Volkes gleichgültig sind, führte zu der Verwirklichung des Ideals der Selbständigkeit des Individuums, aber zunächst zu einer isolierten, mikrokosmischen Selbständigkeit, bis dieses abgelöst wird von einem neuen Freiheitsideal, dem Subjektivismus, d. i. zu der ihrer Beziehung zur Außenwelt wie ihrer Selbstverantwortung bewußten Freiheit. Am Ende jenes Zeitalters erhebt sich, schon deutlich in seelisches Neuland weisend, die Riesengestalt Bachs — darum spricht er auch heute noch so vernehmlich zu uns —, am Anfang des neuen stehen Schiller und Beethoven. Karl Moors wilder Ausruf: „Ich bin mein Himmel und meine Hölle“ erscheint geradezu wie die Zusammenballung der elementaren Gewalt, mit der diese neu sich formende Psyche ins Leben vorstieß; ihre unmittelbarste stürmische Verkündigung ist Beethovens

Tondichtung. Das alles aber ist nicht „Zeitgeist“¹⁸⁾ sondern Gestaltwerdung einer Idee, Seelenbild.

Es ist somit geradezu absurd, in des Meisters starkem Unabhängigkeits-sinn und Freiheitsbedürfnis sogar nach russischen Untergründen zu forschen und es als „russisch bedenkliche Tatsache“, als „Losreißung aus den Banden der Volksgemeinschaft“, „Beginn der Entwurzelung“ zu deuten, wenn er ein freier, in keinem Dienstverhältnis stehender Künstler hat bleiben wollen. Individualismus, das ist ja schon seelische und damit auch praktische Dissoziierung: bereits Künstler wie Gluck und Händel fuhlen sich nicht mehr dem „Boden des Handwerklichen“ verwurzelt, wohl auch nicht der immer einsamere Höhenflüge unternehmende Bach, geschweige denn die Kinder eines Zeitalters, das mit explosiver Gewalt die Freiheit sozusagen leibhaftig auf den Thron setzte. Mögen auch, was nicht bestritten werden soll, an diesem Differenzierungsprozeß russische Umschichtungen ihren Anteil haben: so lange dies nicht wirklich nachzuweisen geht, scheint es überkühn, „allgemeine Betrachtungen anzustellen, die für die russische Lage in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts richtig sind“, und aus der Buntheit der Strebungen die russische Tatsache der Allvermischung herauszulesen, deren Gesamtbild „deutlich beginnende Auflösung“ heißt. Was löst sich denn auf? Die Volksgemeinschaft? Die Kunst? Eichenauer beschränkt sich zwar hierbei auf das Gesamtbild der Tonkunst, seine Behauptung aber müßte, wenn sie richtig wäre, unbedingte Allgemeingiltigkeit haben; denn die Tonkunst ist ja nur eine, und zwar die unmittelbarste Aeußerung einer Kulturseele. Nun birgt allerdings das Zeitalter des Subjektivismus, als dessen stärkster Gegenwartsausdruck die nationalsozialistische Idee erscheint, eine fast verwirrende Fülle von neuen Strebungen, Zielen, Idealen, die — bleiben wir einmal auch bei der Tonkunst — keineswegs so glatt als Verfallerscheinungen anzusprechen sind, wie Eichenauer es tut; im Gegenteil. Die ganze Einseitigkeit einer Betrachtung aus der Froschperspektive, von der aus freilich die hier unbedingt nötige Sicht über den Kulturverlauf nicht zu gewinnen ist, offenbart die Einschätzung der Romantik vom Rassenstandpunkt aus. Eine wundervolle Bewegung mit ihrem unsagbaren inneren Reichtum, die uns so recht eigentlich die Augen aufgeschlossen hat für die verborgenen Schätze unseres Volkstums wie für die Schönheit der deutschen Landschaft mit ihren wechselnden Stimmungen und für den Zauber des deutschen

¹⁸⁾ „Wie es aber kommt, daß solche Männer“ — gemeint sind Schubert, Beethoven — „immer dann auftreten, wenn der „Zeitgeist“ sie gewissermaßen zu verlangen scheint, das kann auch die Rassenkunde nicht erklären, das dürfte ein Geheimnis der jenseitigen (metaphysischen) Geselligkeit der Menschheitsentwicklung sein“ meint Eichenauer S. 217 und hätte sich doch so leicht aus irgend einem populären Geschichtswerk darüber unterrichten können, daß der „Zeitgeist“ des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts ebensowenig nach Beethoven und Schubert verlangte, als der der 70er bis 80er Jahre nach Wagner: Dieser „Zeitgeist“ verlangte nach Meyerbeer, Mendelssohn, Bügnschewen und Victor Reßler, jener nach dem — „Biedermeyer“.

Waldes, die die Tonkunst in Melos und Harmonie so wundervoll bereichert und ihr ganz ungeahnte Klangwelten erschlossen hat, darin in verschwenderischer Fülle die Möglichkeiten des Ausdrucks eines sich nach jeder Richtung hin seiner selbst bewußten Gemüts- und Empfindungslebens enthalten waren — ja, es muß wohl Einer selbst nach der „blauen Blume“ gesucht haben, um dieser einzigartigen Bewegung gerecht werden zu können. Sie hatte überdies noch einen ganz besonderen Charakter: sie war *bewußt deutsch*. Wie die Romantik als *Weltanschauung* die Reaktion der deutschen Seele gegen die von Frankreich uns gekommene Aufklärung darstellt, wie ihrer hinreißenden Freiheitspoesie ein Strom heißester Vaterlandsliebe entquoll, so steht die romantische Oper von Anfang an im Kampfe mit dem Welschtum: Webers „Freischütz“ war eine *nationale Tat*. Wie aber versteht die angewandte Rassenkunde Eichenauers sie? „Eine Grundkraft romantischer Zeitalter ist die Flucht aus der Gegenwart (!); sie äußert sich in der Kunst wie auf anderen (!) Geistesgebieten als Vergangenheitsbegeisterung und als Zukunftsfehlen. Vom rassistischen Standpunkt aus ist Vergangenheitsbegeisterung bedenklich“ *z.* Verfolgen wir einmal dieses fraglos auch recht bedenkliche Gedankengebilde, das schon in der Gleichsetzung von „Flucht“ und „Kraft“, sogar „Grundkraft“ verblüfft, bis zu Ende, so kommen wir zu dem erbarmungslosen Schluß, daß Eichenauer nicht die leiseste Ahnung vom Wesen „romantischer Zeitalter“ — es gibt nämlich nur *eins*¹⁹⁾ — haben kann, wenn er die „Vergangenheitsbegeisterung“ als „rassistisch bedenkliche Erscheinung“ einschätzt, wasmaßen ihr, unter anderem von Justus Möser und den Brüdern Grimm angefangen, nichts Geringeres als unsere deutsche Geschichtswissenschaft und die germanische Philologie samt Mythologie, Altertumskunde und Deutschem Wörterbuch entsprossen sind, die doch wohl noch nicht gerade als „Verfallserscheinungen“ anzusehen sind.

Neue Bewußtseinserlebnisse, neue Empfindungsinhalte und Gefühlsphänomene rufen von selbst neue Ausdrucksmittel ins Leben; und wenn hierbei auch manches „Herumsuchen nach Unerhörtem aus dem Gefühl nervöser Uebersättigung (?) heraus“ anzutreffen sein mag, diese „Sehnsucht nach einer noch nie erklangenen Zukunftsmusik“ der nach-klassischen Zeit in Bausch und Bogen als eine „notwendig aus starker *Rassenmischung*“

¹⁹⁾ Begreift man „Romantik“ als die „Sehnsucht nach dem Unendlichen“, wie Schellenberg das so schön dargestellt hat, dann ist unsere ganze Kultur von der Gotik an romantisch und wird es bleiben — denn diese Sehnsucht wird die germanische Seele nicht mehr los, sie ist ja ihr Ursymbol, wie es Spengler gezeichnet hat. Nimmt man die Romantik als eine Phase des subjektivistischen Zeitalters, so währt ihre Herrschaft vom Ende des 18. bis etwa in die 30er Jahre des 19. Jahrhunderts. Ihre letzten Wellenschläge bedeuten dann vielleicht die Märchendichtungen Hans von Wolzogens und Eberhard Königs für Hans Sommer, Kistlers „Kunihild“-Dichtung von Graf Sporck, Humperdincks und Siegfried Wagners Märchenopern, Hans Pfitzners Werk u. a. m. Die zeitliche Abgrenzung solcher Phasen, die sich natürlich immer überschneiden, darf man natürlich nie zu genau nehmen.

sich ergebende „seelische Richtungslosigkeit“ zu verurteilen — das trägt doch zu offensichtlich den Stempel einer privaten Angelegenheit dieser angewandten Rassenkunde, als daß man solcher Deutung mit der Signatur „Rasse um jeden Preis!“ irgendwelches Gewicht beimessen könnte. Auch daß der schriftstellernde Musiker von Wackenroder, der übrigens gar nicht Musiker war, bis Wagner, ein Zeichen der Auflösung und Richtungslosigkeit sein soll, gehört dahin. Einer psychologischen Geschichtsbetrachtung dürfte hier die Erwägung genügen, daß die stätig zunehmende Bildung auch allmählich den Musiker erfaßte, daß ferner die von Lessing begründete ästhetische Kritik auch auf die Oper und die Instrumentalmusik hinübergriff, und hier der Musiker naturgemäß der berufene Kritiker war — man vergleiche etwa bloß die Kritiken Kellstabs mit denen E. Th. Hoffmanns —, und daß es schließlich im Wesen des Subjektivismus lag, wenn der Tonkünstler „in eigener Sache“ das Wort ergriff, zumal wenn Gegenströmungen in der immer mächtiger werdenden Presse ihn dazu drängten.

Schließlich wird sogar aus der Tatsache, daß im 19. Jahrhundert das „Musikdrama“, ehemals nur mehr Nebensache, die musikalische Hauptform wird, ein „rassisch aufschlußreiches“ Moment. Der Einwand, es handele sich hier um die Umformung einer fremden Kunstform im nordisch-germanischen Geiste erscheint Eichenauer „höchst ansechtbar“. — Aber man braucht sich die Sache doch nicht gar so schwer zu machen, sie liegt ziemlich einfach. Mit dem immer deutlicheren Hervortreten der Einzelperson im subjektivistischen 19. Jahrhundert wächst von selbst die Anteilnahme an dem auf der Bühne lebendig dargestellten Schicksal von Einzelmenschen. Sie wächst noch mehr, wenn ein immer verwickelter gewordenes Seelenleben durch die Musik seelische Vertiefung und Ausdeutung sucht und findet. Aber wenn dann Einer gekommen ist, der dessen mächtig, der sogar seinem Volke sein heiligstes nordisches Erbgut, seinen Mythos, seine Sage — ein bisher im Vergleich zu dem alttestamentarischen „Kulturgut“ höchst gering geachteter geistiger Besitz einer kleinen Minderheit — wieder schenkt, lebendig, und, was noch mehr ist, w e r t macht, dann soll das für den Schenkenden eine rassisch belanglose, für den Beschenkten, für seine Freude an dem Geschenk eine rassisch aufschlußreiche, d. h. bedenkliche Sache sein. . . .

Man brauchte nun die für das stürmische Temperament einer noch jungen Wissenschaft durchaus verzeihlichen Voreiligkeiten, die auf unzureichenden oder rein biologischen Erkenntnisgründen beruhenden Fehlschlüsse nicht sonderlich fragisch zu nehmen, wenn nicht, trotz aller Versicherung, es seien keine Werturteile damit verbunden, eine das Bewußtsein der deutsch-völkischen Einheit angreifende Erscheinung unverkennbar zu Tage trate:

der rassische Maßstab.

Darüber wird im Folgenden mehr zu sagen sein.

Das Wesen des Bayreuther Kunstwerks.

Eine Untersuchung seiner gestaltgebenden, weltanschaulichen, geistesgeschichtlichen und kulturhaften Grundkräfte.

Von Dr. phil. Gustav-Georg Röll in Frankfurt a. M.

C. Die neue Namengebung „Allgemeinsames Kunstwerk“

Diesen Abschnitt unserer Untersuchungen soll eine der Form nach unscheinbare, aber dem Gehalt nach wesentliche, ja entscheidende Neuerung eröffnen, die in ihrer Art zwischen der vorangegangenen allgemeinen Einleitung und den Einzeluntersuchungen der späteren Abschnitte die Mitte hält: die neue Namengebung für Richard Wagners Kunstwerk in einer seine Besonderheit, seine Einheitlichkeit und Ganzheitlichkeit in jeder Hinsicht von vornherein klar kennzeichnenden Weise. Nur so läßt sich die bei der umfassenden Bedeutung des Bayreuther Kunstwerks besonders wichtige Gewißheit über die grundlegenden Begriffe erreichen.

Um dieser Gewißheit willen müssen zunächst freilich die bis heute gebräuchlichen Bezeichnungen untersucht werden. Sie werden sich dabei als Halbheiten oder Mißdeutungen erweisen, erklärlich nur aus der äußeren Geschichte des Bayreuther Kunstwerks. Ist doch Wagners Schaffen in seiner einzigartigen Neuheit so beurteilt worden, wie es nach einem Worte Goethes der Größe stets in der Meinung des Durchschnitts ergeht: „Kommt nun einer, der etwas Neues bringt, das mit unserem Credo, das wir seit Jahren nachbeten und wiederum andern überliefern, in Widerspruch steht und es wohl gar zu stürzen droht, so regt man alle Leidenschaften gegen ihn auf und sucht ihn auf alle Weise zu unterdrücken. Man sträubt sich dagegen, wie man nur kann . . .; und so kann eine neue Wahrheit lange warten, bis sie sich Bahn macht.“ Durch die ganze Geschichte des allgemeinen Kunstwerks hindurch: von seinen Anfängen an, dem Zusammenstoß mit den allzu eigenwillig, selbstherrlich entwickelten Einzelkünsten und der Widersacherhaft ihrer Vertreter, besonders der „absoluten“ Musiker, über die Stufe des Wettbewerbs mit der Oper hinweg, bis endlich zum Siege Wagners mit der Festspielgründung hin, vermochten sich aus diesem Grund eingewurzelte, anfänglich und nach äußerlichen Gesichtspunkten gebildete Benennungen zu behaupten.

Ganz deutlich erkennbar ist diese Oberflächlichkeit der Namengebung bei dem noch immer nicht ausgestorbenen Wortgebilde „Musikdrama“, das einfach zwei Hauptmerkmale der Kunst Wagners zusammenrafft. Seine innere Unmöglichkeit zur Bezeichnung des allgemeinen Kunstwerks hat Richard Wagner selber in dem Aufsatz „Ueber die Benennung ‚Musikdrama‘, mit treffenden Worten dargelegt. „Der ernstlich gemeinte Sinn der Bezeichnung war . . . wohl: ein in Musik gesetztes wirkliches

Drama" (G. S. "IX, 303), das Gegenteil also des Bayreuther Kunstwerks mit seiner keimhaften Einheit der Ausdrucksmittel. —

Von bestechenderem Klang und schwieriger widerlegbar ist die zweite alteingebürgerte Bezeichnung „Gesamtkunstwerk". Dieser Ausdruck ist mehr als ein Wortbehelf, er ist ein Urteil, und zwar ein Fehlurteil, wie sich sogleich zeigen wird, ein *ποῦτον πρᾶδος*, ein Grundirrtum, nach dessen Beseitigung wahre Wesenseinsicht erst aus sicherem Grunde erschlossen werden kann.

Der Hauptmangel dieses gedanklich unklaren und sprachlich unschönen Ausdrucks liegt in der Irreführung der Vorstellung, als ob das Bayreuther Kunstwerk eine „Zusammensetzung" der Künste zu einer dann wirklich „künstlichen", mosaikartigen Einheit wäre, wie sein gerades Widerspiel, das zwitterhafte Gebilde der „Oper" mit seiner nur äußerlichen Einheit verschwisterter Künste. Hinter der Wortbildung „Gesamtkunstwerk" verbirgt sich die Meinung von einer berechneten, ohne ganzheitliche Idee, ohne innere Notwendigkeit und organische Einheitlichkeit geschaffenen Synthese. Ja, das Beiwort „gesamt" macht jenen Ausdruck fast zu einer *contradictio in adiecto*, indem es die Allgemeinsamkeit als das Endergebnis einer Summierung der verschiedenen Künste hinstellt, nicht aber als die einheitliche, zuvor gegebene Wesensgrundlage all ihrer verschiedenen Entfaltungsformen. Das Wort „Gesamtkunstwerk" ist also das Gegenteil einer wissenschaftlich brauchbaren Wesensbezeichnung für die Kunst Wagners, die ja gerade die Oper überwand durch die Verkörperung der keimhaften Einheit aller Künste, wie sie vor allen Einzelkünsten und — nach wissenschaftlich ziemlich gesicherten Annahmen — noch in geschichtlicher Zeit vor ihrer Trennung bestand. Hier, wo mit der Einsicht in die großen Zusammenhänge alle Einzelergebnisse der bisherigen Forschung erst recht lebendig werden und an der zentralen Einsicht mitwirken sollen, daß das Kunstwerk Richard Wagners eine *Alleinheit* ist, in welcher die Künste aus ihrer Vereinzelnung erlöst sind und im allseitigen In- und Miteinander *wesenhaft* ein einheitliches Ganzes bilden, da bedarf es auch der Auffuchung eines Namens, der das eigentliche Wesen der ganzen Gattung umfaßt.

Wagner selbst wendet sich, wenn er auch den Ausdruck „Gesamtkunstwerk" gelegentlich in seinen frühen theoretischen Schriften gebraucht, wider den Irrtum der Sache nach. Für die Einzelkünste auch als Ausdrucksmittel der Allgemeinsamkeit fordert er in „Oper und Drama" die „Reinheit der Kunstart" als „das erste Erfordernis für ihre Verständlichkeit" (G. S. "IV, 3). „Wenn der Musiker — d. h. der absolute Musiker — zu malen versucht, so bringt er weder Musik noch Malerei zustande." Freilich: „Jede Kunstart teilt sich verständlich nur in dem Grade mit, als der Kern in ihr . . . dem Drama zureift." (G. S. "III, 154.) — „Wer sich

die Vereinigung aller Künste zum Kunstwerk nur so vorstellen kann, als ob darunter gemeint sei, daß z. B. in einer Gemäldegalerie und zwischen aufgestellten Statuen ein Goethescher Roman vorgelesen und dazu noch eine Beethovensche Symphonie vorgespielt würde, der hat allerdings recht, wenn er auf *Trennung* der Künste besteht und es jeder einzelnen zugewiesen lassen will, wie sie sich zu möglichst deutlicher Schilderung ihres Gegenstandes verhalte.“ (G. S. „IV, 3.) Man könne, so fügt er in einer kräftigen Anmerkung hinzu, den „Blödsinn dieser Aesthetiker“ und „kindisch - klugen Litteraten“, die in dem ihm vorschwebenden „vereinigten Kunstwerk“ lediglich „einen Akt wüßten Durcheinanderwerfens aller Kunstarten“ erblickten, nur „durch ihre lügnerrische Absicht erklären.“ (G. S. „IV, 3.)

Aus diesen Worten ist ganz deutlich die Irrigkeit der Vorstellung eines „Gesamtkunstwerks“ zu entnehmen. Ja, die sarkastischen Beispiele, die Wagner gibt, erinnern geradezu an einen verwandten Irrtum, der auf die gleiche Wurzel einer Fehlauffassung der Künste zurückzuführen ist und deshalb hier erwähnt sei: Die „*Programm-Musik*“, die im Grunde keine Musik mehr ist, weil sie Ideen aus musikfremden Bereichen nimmt, mithin in ihrem ureigenen Bereiche nicht mehr die Forderung der Vollkommenheit des Ausdrucks in sich selbst erfüllt, weil sie Beleg ist für außermusikalische Gedanken, ja, der Gedanke häufig in ihr vor- oder gar allein herrscht, während die musikalische Gestaltung als ein angenehmes, aber der inneren Notwendigkeit entbehrendes, beinahe überflüssiges Beiwerk erscheint. Auf dem Wege zur Wahrheit, zu möglichster Annäherung der Einsicht an das Wesen, müssen all diese Zwitterbegriffe, wie Gesamtkunstwerk, Programm-Musik und ähnliche Abirrungen der logischen Auslese verfallen und als Fehleinsichten ausgemerzt werden. Denn sie sind Urteile nach dem *Schein*, sie gehen am *Wesen* vorbei.

Wäre das allgemeinsame Kunstwerk von jener Art, die der Ausdruck Gesamtkunstwerk vorkäufte, so hätte *Nießsche* Recht, wenn er über Erniedrigung der Musik zur „*ancilla dramaturgica*“ im Kunstwerk Wagners klagte. Nun ist aber gerade, wie der folgende Abschnitt zeigen wird, die *Musik* in der Fülle der keimhaft einheitlichen Künste der tragende Grund des allgemeinsamen Kunstwerks. Der Ausspruch *Nießsches* ist also wie der Ausdruck Gesamtkunstwerk mehr Vorurteil als Urteil, ohne genügende Kenntnis der Sache und ohne eigne Untersuchung der Gründe gefällt. Auch *Nießsches* Vorwurf wird sich im Verlaufe dieser Untersuchungen als so gegenstandslos erweisen, wie die Bezeichnung Gesamtkunstwerk, der er nothsteht. Beides bleibt außerhalb ernster philosophischer Erörterung.

Die *seelische* Wurzel der Entstehung dieses Ausdrucks dürfte mit einem Worte *Goethes* richtig bezeichnet sein, der einmal eine „*Unfähigkeit der Menschen*“ feststellt, „*sich mit der einfachen Wahrheit zu befreunden, und ihre Neigung zu dem komplizierten Irrtum.*“ Weil das allgemeinsame

Kunstwerk der Oper zu ähneln scheint, weil es, äußerlich betrachtet, ein Zusammenwirken bis dahin vereinzelter, verschiedener künstlerischer Potenzen zu einer summenhaften Leistung zu sein schien, deshalb fällt man das Urteil „Gesamtkunstwerk“. Und warum hat sich dieser Wegbereiter des Irrtums, dieser erste Anlaß zu Gedankenfolgen, die der tatsächlichen Geseflichkeit des Bayreuther Kunstwerks widersprechen, bis heute im Sprachgebrauch halten können? Auch auf diese Frage dürfte ein Wort Goethes für die Mehrzahl der Fälle die rechte Antwort sein: „Die Vorurteile der Menschen beruhen auf ihrem Charakter; daher sind sie ganz unüberwindlich. Weder Evidenz, noch Verstand, noch Vernunft haben den mindesten Einfluß darauf.“

Die Bereitwilligkeit aber, als „Wesensbezeichnung“ für das Bayreuther Kunstwerk jenen auf ein Summenhaftes zielenden Fehl Ausdruck zu bilden, ist überaus kennzeichnend für jene kulturelle Niedergangsercheinung des weltanschaulichen Synkretismus, der aus Mangel an schöpferischen Kräften Gedanken verschiedenster Herkunft zu einem Ganzen zusammenzustellen sucht, dem dann natürlich innere Widerspruchslosigkeit und organische Einheit fehlt. Die Wortbildung „Gesamtkunstwerk“ ist typischer Ausfluß jener „Kultur“ des ausgehenden 19. Jahrhunderts, für die ein alles besagendes Beispiel gerade ihre vielgelesene Sammeldarstellung in dem Buche „Kultur der Gegenwart“ ist als eine „Buchbindersynthese von Fachabhandlungen“, die die ganze Ohnmacht jener Zeit bezüglich des Schöpferischen enthüllt. Auch für unsere späteren Erörterungen der weltanschaulichen und kulturhaften Einheit und Ganzheit im Werk und Weltbild Richard Wagners wäre also der Name „Gesamtkunstwerk“ gänzlich unbrauchbar.

Vor dem philosophisch gerechten Urteil kann jene Wortbildung bestenfalls als eine Arbeitshypothese in dem Sinne des Wortes bestehen, der seit Galilei und Kepler (vgl. Apologia Tychonis contra Ursum) im abendländischen Denken damit verbunden wird: als eine vorläufige Annahme, als Ausdruck des Strebens, verschiedenartige Teileinsichten auf dem Weg zu einem Ganzen hin zu fördern und eine einstweilige Wesensumschreibung zu versuchen. Dieser geschichtlichen Aufgabe hat jener Ausdruck gedient. Nach der Aufdeckung der tatsächlichen keimhaften Einheit der Künste im allgemeinsamen Kunstwerk, wie sie aus der im folgenden Abschnitt zu erörternden Parallelgeseflichkeit der Künste hervorgeht, ist aber die Annahme eines „Gesamtkunstwerks“ unhaltbar geworden. Sie muß daher für immer verschwinden, und mit ihr auch alle auf sie gestützten, daher hypothetischen Folgerungen, wie z. B. die erwähnte Nietzsche! —

Ganz anders steht es um den Neubenennungsvorschlag, den Chamberlain aus dem Bewußtsein des Problematischen der seitherigen Benennungen des Bayreuther Kunstwerks gemacht hat. In seinem Hauptwerk über

„Richard Wagner“ hat er als die richtigste und stolzeste Bezeichnung für das Bayreuther Kunstwerk den Namen „deutsches Drama“ gewählt. (6. Aufl. Einleitung S. 29.)

Dieser Vorschlag klingt an ein Wort Richard Wagners selber an und zeichnet damit die Bahn wahrer wissenschaftlicher Namengebung vor. Chamberlains Benennung scheint sich auf die für unsere Kenntnis des Entwicklungsgangs Richard Wagners so bedeutsame Schrift: „Eine Mitteilung an meine Freunde“ (1851) zu stützen, wo Wagner in einer Fußnote ganz am Schluß erklärt: „Ich schreibe keine Opern mehr: da ich keinen willkürlichen Namen für meine Arbeiten erfinden will, so nenne ich sie Dramen, weil hiermit wenigstens am deutlichsten der Standpunkt bezeichnet wird, von dem aus das, was ich biete, empfangen werden muß.“ (G. S. IV, 343. Anm.) Dieses Wort Wagners zeigt mit der von ihm selbst hervorgehobenen Gegenüberstellung von Oper und Drama, wie sehr es dem noch um die neue Kunstform ringenden, am Beginne seiner Reise stehenden Erneuerer deutscher Kunst um die Betonung der entscheidenden Einheit der dramatischen Grundkraft zu tun ist, die er, der herbe Kämpfer, in zugeständnislosem, dornenvollen Schaffenswege durchführte. Nicht die äußerliche Einteilung der Oper in Arien, Duette, Rezitative, Chöre usw. ist ihm maßgebend, sondern der innere Fluß der Handlung: eben das Drama. Die Bezeichnung „Drama“ ist daher aus dieser Kampfstellung heraus zu verstehen. Daß im nächsten Abschnitt dieser Untersuchungen die Tonkunst sich als tragender Grund der allgemeinsamen Kunstform erweisen wird, während Wagner hier das Dramatische als das Entscheidende hervorhebt, ist nur scheinbar ein Widerspruch; seine Auflösung an der erwähnten Stelle wird gerade mit der Aufdeckung der Wesensgleichheit der tonlichen und der dramatischen Gesetzmäßigkeit des allgemeinsamen Kunstwerks den tiefsten Einblick in seine einheitliche Gestaltgrundlage gewähren.

Aus einer ähnlichen Kampfstellung heraus dürfte auch Chamberlains Zusatz „deutsch“ zu Wagners Bezeichnung „Drama“ zeitgeschichtlich zu verstehen sein, aus seinem unbeirrbaren Kampf nämlich wider undeutsche Kreise, die planmäßig das deutsche Volk seiner großen Ueberlieferung zu entfremden suchten. Diese kulturgeschichtliche Aufgabe aber hat Chamberlains Benennung u. E. erfüllt. Nachdem das Bayreuther Kunstwerk von seiner völkischen deutschen Sendung aus — nicht zuletzt dank Chamberlains Wirken — sich Weltgeltung errungen hat, verlangt es auch einen ewigen Wert und jene Weltgeltung umfassende Bezeichnung. Wohl ist alle große Kunst dem Boden des Volkstums entsprossen und kann einzig aus ihrer völkischen Kraft heraus Weltgeltung erringen. Aber auf den Höhepunkten ihrer Vollendung erreicht sie von der Ebene des Volkhaften aus jene Höhe der Zeitlosigkeit, wo ihrem volkhafte

So sein Ewigkeitswerte entblühen, wo also ihr bluthaft bedingtes Eigenwesen die ganze Menschheit befruchtet, wo der Stern, der dem Schoße des einen Volkes entstieg, sich in der Höhe des Reinnenschlichen zu einem für die ganze Welt sichtbaren Lichte verklärt. So führt die im Werke Wagners auf völkischen Bedingungen und Umständen der Entstehung ruhende Allgemeinsamkeit zur übervolklichen Allgemeingültigkeit. Sein Volkstum ist da nicht etwa aufgehoben, sondern ins Reinnenschliche geweitet. Die deutsche Sendung des Bayreuther Kunstwerks erfüllt sich restlos erst in dem Augenblick, in dem nach einem treffenden zeitgenössischen Worte „der Erdball um einen Grad deutscher geworden ist“. Eine nur volkhafte Bezeichnung dürfte daher, so stolz sie auf den Ursprung jener Größe zurückweist, doch ihren allgemein-menschlichen Geltungs- und Wirkungsbereich nicht mehr genügend umfassen. Nicht sollte ja das allgemeinsame Kunstwerk neue Schranken aufrichten, sondern im Gegenteil nach dem Willen seines Schöpfers alte niederreißen. Dieser Anspruch eben gibt der Bayreuther Ueberlieferung die zähe Beharrlichkeit und den großen Stil. Sie ist im Reiche der Kunst die Einheit in der Fülle, denn sie ist von einem Geist, einer Seele belebt. Diesem großen Stil, dieser Fülle in der Einheit, dürfte aber am ehesten eine Bezeichnung gerecht werden, die in dem Worte „allgemeinsam“ die Eigenart anderer Völker nicht aus-, sondern einschließt, indem sie die Allgemeinsamkeit des Gehaltes mitbetont, dank welchem das allgemeinsame Kunstwerk als ein Spiegelbild auch des Reinnenschlichen zu betrachten ist. Denn es ist nicht bloße Volkskunst, sondern zugleich Völkerkunst!

Heute, wo das deutsche Volk auch bezüglich der wahren Wertung Wagners zu erwachen beginnt, wählen wir eine mehr der Wesensmitte des Bayreuther Kunstwerks nahekommende Bezeichnung. Gerade Chamberlain betont diese einheitliche, ganzheitliche Wesensmitte, wenn er den Begriff des „vollkommenen“ Dramas in seiner Schrift über „Das Drama Richard Wagners“ dahin erklärt, daß es „sich an den ganzen Menschen wendet“ (S. 19). Dies ist ja auch die Grundanschauung Wagners selbst: „Wo es den unmittelbarsten und doch sichersten Ausdruck des Höchsten, Wahrsten, dem Menschen überhaupt Ausdrückbaren gillt, da muß eben auch der ganze, vollkommene Mensch beisammen sein, und dies ist der mit dem Leibes- und Herzensmenschen in innigster, durchdringendster Liebe vereinigte Verstandesmenschen, — keiner aber für sich allein.“ (G. S. III, 66.) Und abermals Chamberlain: „Wagner hat von Kind an, sein ganzes Leben hindurch, nie etwas anderes als das Drama gewollt; das Drama aber war für ihn immer ein Werk, welches sich an den ganzen (v. Verf. gesp.) Menschen, an den äußeren und an den inneren, wenden sollte.“ (a. a. O. S. 25.)

Mit dieser Betonung des Ganzheitlichen vermag Chamberlains Bezeichnung „deutsches Drama“ sehr wohl Wegbereiterin des wahren Neuen zu sein.

Welches ist nun dieses wahre Neue, auf das sich eine neue Namengebung zu stützen hätte?

Das allgemeinsame Drama im Sinne Wagners äußert sich durch die verschiedenartigsten Ausdrucksweisen: Dichtung, Musik, Gebärdenpiel, Tanz, Malerei, Plastik sind nur jeweilige Formen der einen, einigen, wahren Kunstgestaltung, in der die Allgemeinsamkeit Erscheinung gewinnt, in der sich das „Werk“ als Erzeugnis eines allumfassenden Ausdruckswillens „ver-wirk-licht“. Nur im vollendetsten Kunstwerke, im Drama, vermag sich daher die Anschauung des Erfahrenen vollkommen erfolgreich mitzuteilen, und zwar gerade deswegen, weil in ihm durch Verwendung aller künstlerischen Ausdrucksfähigkeiten des Menschen die Absicht des Dichters am vollständigsten aus dem Verstande an das Gefühl, nämlich künstlerisch an... die Sinne mitgeteilt wird. Wo im Drama die Absicht, d. h. der Wille des Verstandes, noch merklich bleibt, da ist auch der Eindruck ein erkältender; denn wo wir den Dichter noch wollen sehen, fühlen wir, daß er noch nicht kann. Das Können des Dichters ist aber das vollkommene Aufgehen der Absicht in das Kunstwerk, die Gefühlswerdung des Verstandes... „Im Drama müssen wir Wissende werden durch das Gefühl.“ (G. S. IV, 78.) Und ein Wort des spätesten Nietzsche, das ihn zuletzt noch einmal in seiner ganzen Kunstauffassung als den Jünger Wagners zeigt, lautet: „Der Schauspieler, der Mime, der Tänzer, der Lyriker sind in ihren Instinkten grundverwandt und an sich eins, aber allmählich spezialisiert.“

Das Bayreuther Kunstwerk ist also gleichsam ein Individuum, das nicht geteilt werden kann, ohne seine Eigenart, sein Sosein, das nur in seiner alle Künste umfassenden Ganzheit beruht, zu verlieren. Wesenswichtig ist die Beziehung zwischen der Einheit dieses Ganzen und der Vielheit seiner Ausdrucksformen. Die Teile machen eine bestimmte geschlossene Form des Ganzen und der Zweck des Ganzen wiederum eine bestimmte Zusammenfassung von Teilen notwendig. Diese Einheit, die nicht willkürlich und nicht zufällig, sondern wesentlich ist, verlangt denn auch eine ihr genügende Wesensbezeichnung.

Zur Begründung unserer Neubenennungsforderung bedurfte es dieser vorgreifenden Erwähnung. Ihr Schwergewicht erhöht sich durch ein Wort Wagners, in dem der Schöpfer des neuen Kunstwerks, noch tastend nach einer Bezeichnung für das Neue, selbst den oben ad absurdum geführten Ausdruck „Gesamtkunstwerk“ gebraucht, um die Sache des allgemeinen Kunstwerks zu bezeichnen: „Auf die Bühne des Architekten und Malers tritt nun der künstlerische Mensch... Als Tänzer, Tonkünstler und Dichter ist er aber eines und dasselbe, nichts anderes als darstellender künstlerischer Mensch, der sich nach der höchsten Fülle seiner Fähigkeiten an die höchste

Empfängniskraft mitteilt. In ihm, dem unmittelbaren Darsteller, vereinigen sich die drei Schwesterkünste zu einer gemeinsamen Wirklichkeit, bei welcher die höchste Fähigkeit jeder einzelnen zu ihrer höchsten Entfaltung kommt. Indem sie gemeinsam wirken, gewinnt jede von ihnen das Vermögen, gerade das sein und leisten zu können, was sie ihrem eigentümlichsten Wesen nach zu sein und zu leisten verlangen . . . Nicht eine reich entwickelte Fähigkeit der einzelnen Künste wird in dem Gesamtkunstwerke der Zukunft unbenützt verbleiben, gerade in ihm erst wird sie zur vollen Geltung gelangen." (G. S. "III, 155/156.)

Nun hat aber Richard Wagner selber in seinen Schriften, besonders den späteren, auch den viel mehr besagenden und klangschöneren Ausdruck „allgemeinsame Kunst“ gebraucht, der durchgängig verwendet werden sollte, weil er, wie sich sogleich zeigen wird, die Vorstellung vom Bayreuther Kunstwerk auf einer Stufe ausdrückt, auf der sie umfassender und endgültiger innerer Besitz geworden ist. Wer den rechten Begriff von Wagners Werk hat, wer seinen Kern, d. h. seine Erscheinung in allen ihren Teilen als Notwendigkeit seines Wesens erschaut, vermag in dem Ausdruck „allgemeinsame Kunst“ auch den rechten Namen zu erkennen, der der Wesensmitte nahekommt. Während aber Chamberlains Neubenennungsvorschlag sich auf den mittleren Wagner in seiner noch nicht abgeschlossenen Werdezeit stützt, dessen Schriften „mehr den Charakter eines inneren, monologisierenden Kampfes um Einsicht, als den einer freien Mitteilung des klar Erkannten an andere“ haben, kommt mit dem Ausdruck „allgemeinsames Kunstwerk“ hauptsächlich der reife Wagner zu Worte, wenn auch schon der mittlere Wagner in der Abhandlung über „Das Kunstwerk der Zukunft“ den bedeutsamen Ausspruch tut: „Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeine Drama, folgen.“ (G. S. "III, 96.) Ja, Richard Wagner selber will, wie der Sperrdruck für „allgemeinsame Kunst“, „allgemeinsames Drama“ zeigt, diese Ausdrücke nicht als eine mehr oder minder beiläufige Erwähnung, vielmehr als sachlich wichtige Kennzeichnungen gewertet wissen. In der Tat bezeichnet dieser vom Schöpfer des allgemeinen Kunstwerks selbst vorgebildete Ausdruck deutlich die Grundrichtung der von ihm angebahnten und mit einem außerordentlichen Maß an Gestaltungskraft durchgeführten Entwicklung auf das ganzheitliche Kunstwerk hin. Der Name „allgemeinsames Kunstwerk“ vermag daher jeden anderen für immer und vollgültig zu ersetzen, ja, zu übertreffen. Die einzelnen Hauptteile der vorliegenden Arbeit werden das Schrift für Schrift bestätigen.

Diese neue Namengebung „allgemeinsames Kunstwerk“ findet sich als Vorschlag bereits in unserem Bericht über „Robert Bartsch und seine Kopenhagener Richard-Wagner-Sammlung“ (Bayreuther Blätter III, 1931, S. 187) und in unserer Kampfschrift „Ueber die Aufgaben der Richard-Wagner-Schriftstellerei“ (B. VI. IV/1932, S. 231). Hier, wo eine dauernde Bereicherung der wissenschaftlichen Wesenseinsicht erstrebt wird, sei nun eingehend begründet, inwiefern der neue Name „allgemeinsames Kunstwerk“ allein der bis zur Wesenserkenntnis vordringenden wissenschaftlichen Einsicht in das Bayreuther Kunstwerk genügt, wie er für den Forscher, ohne daß krampfhaft das Neue um des bloßen Neuen willen gesucht wird, in einer wissenschaftlich unanfechtbaren Weise alle vorhandenen haltbaren Erkenntnisse zusammenfaßt und damit freilich auch für alle zukünftige Forschung verbindlich erscheint, wie er also nicht mehr nur von außen gesetzter Leitgedanke der Forscherarbeit, sondern eine auf Wesenserklärung gerichtete Sinn- und Deutung ist.

Fünffach ist, wie sich sogleich zeigen wird, diese Deutbarkeit des Namens „allgemeinsames Kunstwerk“. Die Allgemeinsamkeit ist im Reiche der Kunst die urgegebene Einheit, das „Ding an sich“ auf das eben die einzelnen Künste als seine „Erscheinungen“ zurück- oder vorausweisen. Das allgemeine Kunstwerk hat seinem Wesen nach keine Sprache, aber es schafft sich in seiner Erscheinung vielgestaltigen Ausdruck, durch den es faßbar wird. Und diesen gesamten Wesensausdruck umschreibt das Wort „allgemeinsames Kunstwerk“. Es besitzt bezüglich der Bayreuther Kunst die Eigenschaften, die von einem wissenschaftlich haltbaren Begriff zu fordern sind: Bestimmtheit, Beständigkeit des Gehalts und Allgemeinheit des Ausdrucks, und zwar sowohl seinem Inhalt, d. h. der Gesamtheit seiner Merkmale, als auch seinem Umfang, d. h. der Gesamtheit der ihm untergeordneten Begriffe nach, wobei alle einzelnen Gründe sich gegenseitig durch ihren Zusammenhang verstärken.

Welches sind nun die Eigenschaften des allgemeinen Kunstwerks, die als Teilvorstellungen notwendig zu seinem Ganzen gehören und deshalb auch in der Namengebung mitenthalten sein müssen und mitenthalten sind? Um bei deren Umfang nicht die Eindeutigkeit des Begriffs und die feste Bestimmtheit der Bezeichnung zu gefährden, sei die Antwort in einer streng gestuften Gliederung gegeben:

Einmal ist in ihm die Allgemeinsamkeit der zum mächtigen Chore auf das Zielbild der Einen Kunst hingeeordneten, sich im Zusammenwirken potenzierenden vielfachen Stimmen der Einzelkünste ausgedrückt, die wohl das Urmerkmal des Bayreuther Kunstwerks, von der Gestaltgrundlage aus gesehen, bezeichnet; die enge Bezogenheit aller Einzelkünste auf die Einheitslichkeit und Ganzheitslichkeit des allgemeinen Kunstwerks, das Füreinander aller Glieder, die, umfassen von der Fülle der All-

gemeinsamkeit, eingebettet liegen in die keimhafte Einheit dieser Kunstform. Während in dem Wort „Gesamtkunstwerk“ die Möglichkeit eines Zwiespaltes der Formen, einer Unvereinbarkeit verschieden gearteteter, bloß summierter Ausdrucksmittel, versteckt angedeutet liegt, bezeichnet der neue Name „allgemein-sames Kunstwerk“ eine synthetische Einheit, nicht als zusammengesetztes Mannigfaltiges, dessen Teile in sich so zusammenhängen, daß sie einen einheitlichen Eindruck erst hervorbrächten, vielmehr als die zuvor gegebene Einheit in der Mannigfaltigkeit, bei der die Mannigfaltigkeit nur vielfacher Ausdruck der keimhaften Einheit ist. Ein Grundbegriff der Kunstwissenschaft, nämlich der von der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“, ist hier also als allvermögend zu erkennen, seine Krönung ist eben die All-gemein-samkeit.

Darüber hinaus liegt in dem neuen Namen die All-gemein-samkeit der innerlichen Zielrichtung aller Werke Wagners vom ersten bis zum letzten angedeutet, jene umfängliche All-gemein-samkeit der zu neuer Einheit und Ganzheit hinführenden Weltbildgestaltung all dieser Werke mit der Gipfelung in der religiös-sittlichen Botschaft und dem Bekenntnis zum christlichen Glauben im „Parsifal“. Diese inhaltliche All-gemein-samkeit begreift zugleich in sich die polare Zugehörigkeit von je zwei Werken, deren berühmtestes Beispiel: „Tristan und Isolde“ und „Die Meistersinger von Nürnberg“ uns noch im Zusammenhang späterer Untersuchungen beschäftigen wird. Diese geheimnisvolle Polarität in den Werken des Genies bezeichnet die All-gemein-samkeit eines Stufenkreises inhaltlicher Entwicklung, bei der das post hoc immer auch ein propter hoc, das in der Entstehung Folgende immer irgendwie dem Vorangegangenen notwendig verbunden ist. Bei keinem Gegenstande vermag die Forschung deshalb auch so, wie bei der hohen Kunst, zu betonen, daß das Eigentliche des Lebens von innen her wirke. Alles Außerliche ist nur Auslösung der antreibenden Himmelskraft, die das innere Wesen und Wirken, jenes unsichtbare, hohe, seelische Ziel aller Kunst, ausmacht. Auch dieses ernste Thema, das bei unserer umfassenden Problemstellung zur unmittelbaren Sacherörterung gehört, klingt also schon in der Namengebung mit an. „Nicht im abstrakten Wissen, sondern in der . . . tiefen anschaulichen Auffassung . . . liegt die Quelle wahrer Weisheit.“ (Schopenhauer.) Der Wesensschau allein erschließt sich die Seele des Kunstwerks, weil es selber beseeltes und beseelendes Schauen ist, d. h. mit aller diesseitigen Wesenheit auf ein Jenseits hingebordnet. Vom „Parsifal“ aus erscheint in der Rückschau die All-gemein-samkeit als ein Attribut im Sinne Spinozas: als eine wesentliche Eigenschaft des Bayreuther Kunstwerks, in der sein ganzes Wesen ausgedrückt ist. Vom „Parsifal“ aus erscheinen alle seine Einzelerntfaltungen als aus einer all-genugsamen, notwendig jenseitigen Ursache entsprungen. Und wie man Gott

den Allgenugsamen nennt, so wird das allgemeinsame Kunstwerk als das allgenugsame zum vollendetsten Sinnbild des Göttlichen und damit Gegenstand unseres höchsten inneren „Anteils“ (Goethe), weil es unser gesamtes Denken und Fühlen von seinem göttlichen Anfang her anspricht. So bezeichnet der neue Name seinen Ursprung und sein Ziel zugleich.

Darüber hinaus umfaßt er aber auch noch die geistesgeschichtliche Einheit Weimar-Bayreuth; denn, wie wir noch sehen werden, ist das Bayreuther Kunstwerk kraft seiner Allgemeinsamkeit die Erfüllung des — in Athen bereits einmal verwirklichten — Ideals, dem unsere großen Dichter der deutschen Klassik und Romantik schon nachstrebten, und das sie in so vielen prophetischen Stimmen vorausverkündeten, die wir in einem besonderen Abschnitt noch anführen werden. Treffend heißt es auch in dem neuesten wissenschaftlichen Werke über „Klassik und Romantik der Deutschen“ von Franz Schulz (Stuttgart 1935): „Wo immer vom deutschen Kultur- und Geistesleben die Rede ist, stehen dahinter die Werte der klassisch-romantischen Epoche. . . Nicht nur Erfüllung ist sie, sondern auch neue Wegweisung.“ (S. 1.) In diesem Zusammenhang werden auch kurz sonstige Ansätze zum allgemeinsamen Kunstwerk zur Sprache kommen. Dabei wird sich ergeben, daß hier eine Aufzeigung „geschichtlicher Verbindungslinien“, wie man sie versucht hat, abwegig und irreführend ist; denn die Bedeutung all solcher Ansätze, wie z. B. der frühen Florentiner Oper, liegt eben im negativen Ergebnis der Versuche, durch Summierung geschichtlich gewordener Einzelformen der Kunst zu neuer Synthese zu gelangen. Das allgemeinsame Kunstwerk wurde spontan aus dem Bereich geschichtslosen lebendigen Seelengeschehens geboren. Eben deswegen bedarf es auch eines wirklich neuen Namens.

Und weiterhin liegt in diesem neuen Namen die vom Festspielgedanken bewirkte neue Erlebnisgemeinschaft angedeutet. Da die Künste, die einst getrennte Bahnen wandelten und nicht selten einander den Pfad versperrten, nun geeint, tief beglückende Sammlung ermöglichen, entstand aus dem Festspielgedanken auch noch die Allgemeinsamkeit der zur Feier des letzten Daseins sinnes im kultischen Kunstwerk versammelten Hörerschaft. Mit ihr begann unsere seit der Gotik mehr und mehr verschüttete Volks- und Kulturgemeinschaft sich in kleinen, allmählich wachsenden Kreisen wieder aufzurichten bis hin zum sieghaften Durchbruch der neuen Volksgemeinschaft im Dritten Reich.

Und endlich mit der Ausweitung des Volkhaften ins Reimmenschliche die bereits oben besprochene Erfüllung der deutschen Sendung Bayreuths in der Gewinnung der Weltgeltung für das allgemeinsame Kunstwerk. Von der Vosschaft des einen Genius an sein Volk wird es zum allgemeinsamen Geschenk des einen Volkes an alle

seine Brüder, eine zugleich kulturhaft und staatlich sich auswirkende Macht. War doch die „Einheit und Herrscherhaftigkeit“ der im Festspielgedanken gipfelnden klassisch-romantischen „deutschen Bewegung“ die Vorbedingung für die „Weltgeltung des deutschen Volkes im politischen Sinne“. (Franz Schulz, a. a. O., S. 3.)

So deutet der vom Schöpfer dieser Kunst in seinen Schriften selbst gebrauchte Name „allgemeinsame Kunst“ den immer umfänglicheren Strahlenkranz ihrer fünffachen Wirksamkeit zart und bestimmt an. Ihre alles durchdringende Einheit und Ganzheit, die in immer weiteren Kreisen sich auswirkende, auf immer höheren Ebenen der Einsicht sich erschließende Allgemeinsamkeit wird von jenem glücklich gewählten Ausdruck allumfassend bezeichnet — ein Beispiel für die Stärke deutscher Sprachgestaltung bei Richard Wagner, dem man daher mit Gewinn für unsere Einsicht folgen wird.

Inwieweit die dargelegten Bedeutungen des neuen Namens auf eine in der griechischen Tragödie vorgebildete gemeinsame Wurzel zurückgehen, führt Richard Wagner selber in dem Aufsatz „Zukunftsmusik“ aus: „Unhaltender fesselte mich sodann die Erforschung des Charakters jener beklagten Auflösung des großen griechischen Kunstwerkes. Hier gewahrte ich zunächst die auffallende Erscheinung der Auflösung und Trennung der zuvor im vollendeten Drama vereinigten einzelnen Kunstzweige. Aus dem allmächtigen Vereine, in welchem sie, gemeinschaftlich zu einem Zwecke wirkend, es ermöglicht hatten, dem gesamten Volke die erhabensten und tiefsten Absichten der Menschheit allgemein verständlich zu erschließen, lösten die einzelnen Kunstbestandteile sich los, um fortan nicht mehr die begeisterten Lehrer der Oeffentlichkeit, sondern der tröstliche Zeitvertreib des speziellen Kunstliebhabers zu werden, so daß, während der Volksmenge Gladiatorenkämpfe und Tiergefechte zur öffentlichen Belustigung vorgeführt wurden, der Gebildetere sich in der Einsamkeit mit Litteratur und Malerei beschäftigte. Wichtig war es mir nun vor allem, daß ich erkennen zu müssen glaubte, wie die einzelnen, getrennt fortgebildeten Kunstarten, so sehr auch von großen Genies ihre Ausdrucksfähigkeit schließlich entwickelt und gesteigert wurde, dennoch, ohne in Widernatürlichkeit und entschiedene Fehlerhaftigkeit zu verfallen, nie darauf abzielen konnten, in irgendwelcher Weise jenes allvermögende (v. Verf. gesp.) Kunstwerk zu ersetzen, welches eben nur ihrer Vereinigung hervorzubringen möglich war. Mit den Aussagen der bedeutendsten Kunstkritiker, mit den Untersuchungen z. B. eines Lessing über die Grenzen der Malerei und der Dichtkunst an der Hand, glaubte ich zu der Einsicht zu gelangen, daß jeder einzelne Kunstzweig nach einer Ausdehnung seines Vermögens hin sich entwickelt, die ihn schließlich an die Grenze desselben führt, und daß er diese Grenze, ohne die Gefahr, sich in das Unverständliche und absolut Phantastische, ja Absurde zu verlieren, nicht überschreiten kann. An diesem Punkte glaubte ich in ihm deutlich das

Verlangen zu erkennen, der anderen, von diesem Punkte aus einzig vermögenden, verwandten Kunstart die Hand zu bieten; und mußte es mich, im Hinblick auf mein Ideal, lebhaft interessieren, diese Tendenzen in jeder besonderen Kunstart zu verfolgen, so glaubte ich schließlich im Verhältnis der Poesie zur Musik diese Tendenz am deutlichsten und (namentlich in Gegenwart der ungemeinen Bedeutung der neueren Musik) am auffallendsten nachweisen zu können. Indem ich mir auf diese Weise dasjenige Kunstwerk vorzustellen suchte, in welchem alle einzelnen Kunstarten, zu ihrer eigenen höchsten Vervollkommenung, sich zu vereinigen hätten, traf ich von selbst auf den bewußten Anblick desjenigen Ideals, das unbewußt sich allmählich in mir gebildet und dem verlangenden Künstler vorgeschwebt hatte." (G. S. "VII, 100/101.) Dieses Ideal wird von Wagner selbst hier also das allvermögende Kunstwerk genannt, womit bereits auf jene aus der Allgemeinsamkeit sich ergebende Allwirksamkeit hingewiesen wird, die in unseren Untersuchungen in Abschnitt G über die kulturhaften Auswirkungen des allgemeinen Kunstwerks Gedanke sein wird. Der Ausgangspunkt aber wird, wie abermals ersichtlich, völlig eindeutig und genügend mit dem neuen Namen allgemeinsames Kunstwerk bezeichnet.

Ja, mehr als das: die Zusammenfassung der verschiedenen Ausdrucksstufen und Wirkungsgrade jener Allgemeinsamkeit des Bayreuther Kunstwerks in einen einzigen Ausdruck, als der Bezeichnung des Brennpunktes seiner Erscheinung, ist geradezu ein sprachliches Sinnbild für die einheitliche Wurzel all seiner Ausstrahlungen, insonderheit für die Art, wie Form und Inhalt einander bedingen, und wie schließlich auf dem Bund ihrer unlöslichen Einheit mit dem Festspielgedanken die kulturhafte Auswirkung beruht. Auch dafür, wie das umfassende Ganze mehr als die Summe der Teile ist, keine Häufung von Einzelwirkungen, sondern, wenn schon ein Vergleich aus der Zahlenwelt einigermaßen passend sein soll, eine Potenzierung aus einheitlichem Wesensquell heraus.

Weist aber der neue Name allgemeinsames Kunstwerk vornehmlich auf die einheitliche, ganzheitliche Gestaltgrundlage hin, trifft also die Bezeichnung der Form in den Vordergrund, so dürfte dies fast ein Vorzug mehr sein, gleicht er doch, indem er die Aufmerksamkeit der Forschung zunächst auf die Bedeutung der Form lenkt, ein wenig die allgemeine Unterschätzung der Form aus, zu der, gegenüber der abgeschlossenen Formkultur der Romanen, gerade das deutsche Volk in seinem ewigen Werden neigt. Diesem deutschen Volke zuerst soll mit den Mitteln wissenschaftlicher Einsicht gezeigt werden, wie nicht nur der Inhalt, sondern auch die Form eines Kunstwerks ein Bekenntnis ist. Die Gestaltgrundlage des Bayreuther Kunstwerks, die nach der Ordnung der Allgemeinsamkeit entstanden ist und das Aufkommen einer neuen einheitlichen, ganzheitlichen

Seelenwelt bedeutet, entwickelte sich eben in der besonderen Wirklichkeitskategorie der „Form“. Gerade in seiner allgemeinsamen Form ist seine Fähigkeit begründet, alle auf neuerliche Bindung und Gestalterschöpfung bedachten aufbauenden Kräfte unserer Kultur zu sammeln und zu befruchten — jene *conditio sine qua non* seiner kulturhaften Auswirkung, die die Bayreuther Bewegung zu einem Hauptträger der Kulturerneuerung macht. Auch diese scheinbar so weit ab führenden, aber doch zum Wirkungskreise jener allumfänglichen Einheit und Ganzheit des Bayreuther Kunstwerks gehörigen Folgerungen werden also in dem Namen allgemeinsames Kunstwerk mitangedeutet.

Das gerade will der neue Name betonen: die Form des Bayreuther Kunstwerks mit ihrer strengen Unterordnung aller Einzelkünste unter die Norm des allgemeinsamen Dramas stellt sozusagen den Grundsatz strengster Gesetzmäßigkeit und herrscherlicher Gewalt im Reiche der Kunst dar. Eben deshalb, aus seinem innersten Wesen heraus, aus seiner gesetzgeberischen, allumfassenden Machtvollkommenheit als Kulturgewalt ist das allgemeinsame Kunstwerk von so überragender Gegenwartsbedeutung für das Dritte Reich!

Ja, in dem neuen Namen mit seiner Betonung der strengen, großen, alles umfassenden Form liegt noch mehr. Er entfaltet vor uns das Banner einer von Zucht und Gesetz durchherrschten Kunst. Das allgemeinsame Formgefüge birgt dionysische Kraft in apollinischer Gestalt: alles Aufwühlende, Leidenschaftliche, Dynamische, Tragisch-Gespannte des Lebenswillens ist in ihm gebändigt in die nach Ebenmaß, Ordnung und Gleichgewicht strebende allgemeinsame Form. Sehr im Gegensatz zu der auch noch heute nicht völlig geschwundenen Fehlmeinung der Ewig-Oberflächlichen von einer Willkürherrschaft der Künste nebeneinander ist in ihm vielmehr alles gebunden, herb, gebieterisch. Hat doch sein Schöpfer die Einzelkünste, die nach allen Richtungen in einer scheinbar durch ihre Geschichte verbürgten Selbständigkeit auseinanderstrebten, unter das Joch der Allgemeinsamkeit gezwungen — ein beinahe gleichnishaftes Geschehnis, das wie ein künstlerischer Vorklang des geschichtlichen Werdens unserer neuen Volksgemeinschaft in diesen Tagen anmutet und die Ahnung von einer inneren Verbundenheit beider erweckt, die wir im Hauptteil G dieser Untersuchungen denn auch zu beweisen suchen. Auf ihr beruht die ungesuchte „Aktualität“ dieser Darlegungen, ihre Wirksamkeit in der Gegenwart, ihre Wirklichkeitsnähe bei aller, den Ewigkeitswerten zugewandten Betrachtung, denn „soviel Aktualität, soviel Realität!“ (Wilhelm Wundt.)

So wird schon aus diesen Vorausdeutungen im Zusammenhang mit der Namengebung klar ersichtlich, wie diese synthetische Betrachtung sich aus sich selbst heraus ein immanentes System der Darlegung geschaffen hat:

als Hinordnung eines Mannigfaltigen zu einem einheitlichen und wohlgegliederten Ganzen, in dem das Einzelne im Verhältniß zum Ganzen und zu den übrigen Theilen die ihm angemessene Stelle erhält, einer innerlich begründeten Ordnung entsprechend.

So natürlich sich der neue Name „allgemeinſames Kunstwerk“ aus Wagners eigenen Worten ergibt, so einleuchtend, nahelegend, ja zwingend er auch erscheinen mag: — er wird hier zum erstenmal in allseitiger Anwendung des Grundgedankens von der Einheit und Ganzheit im Werk und Weltbild Richard Wagners mit wissenschaftlicher Begründung eingeführt. Dies ist freilich mehr als eine bloße Wortfrage: es ist ein Urtheilspruch, der sich in unanfechtbarer Weise stützt auf Aeußerungen des Schöpfers des Bayreuther Kunstwerks selbst und auf die Einsicht in seine Wesensmitte.

Zusammenfassend darf also gesagt werden: der neue Name „allgemeinſames Kunstwerk“ besitzt selbst die Haupteigenschaft seines Gegenstandes, nämlich Ganzheitlichkeit. Er dürfte schon deshalb der rechte Ausdruck zum Gebrauche gerade in einer Abhandlung sein, in der die Allgemeinſamkeit des Kunstwerks Richard Wagners nicht als eine Eigenschaft unter anderen, sondern in der ganzen Weite ihrer Ausstrahlungen betrachtet werden soll als die Eigenschaft, die sein Ursprung und Ziel, sein Wesen und Wert ist, der Sinn der deutschen Sendung Bayreuths und auch noch die Grundlage der Weltgeltung seiner Festspiele! —

Ein Wort Richard Wagners aus „Oper und Drama“ (VI. Das Schauspiel und das Wesen des Dramatischen) gebe am Schlusse dieses Abschnitts noch einmal einen Ueberblick über die bisher gewonnenen Einsichten und zugleich schon einen Ausblick auf jenen Gedankenkreis, der, auf dem Bisherigen aufbauend, die eigentliche Wesenschau beginnen wird: „Die Tonſprache ist Anfang und Ende der Wortſprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes, der Mythos Anfang und Ende der Geschichte, die Lyrik Anfang und Ende der Dichtkunst. — Wie im unbewußten Gefühle alle Keime zur Entwicklung des Verstandes, in diesem aber die Nötigung zur Rechtfertigung des unbewußten Gefühls liegt, und erst der aus dem Verstande dieses Gefühl rechtfertigende Mensch der vernünftige Mensch ist; wie in dem durch die Geschichte gerechtfertigten Mythos erst das wirklich verständige Bild des Lebens gewonnen wird: so enthält auch die Lyrik alle Keime der eigentlichen Dichtkunst, die endlich notwendig nur die Rechtfertigung der Lyrik aussprechen kann, und das Werk dieser Rechtfertigung ist eben das höchste menschliche Kunstwerk, das vollkommene Drama.“ (G. S. ⁶IV, 91.) Diese Worte Richard Wagners, die ganz ähnliche Einsichten enthalten, wie der bekannte Ausspruch Lessings, Poesie und Musik seien zu einer und derselben Kunst bestimmt (Fragmente zum Laokoon), sind durch die vergleichende Bezugnahme von Ton-

und Wortsprache, Gefühl und Verstand, Mythos und Geschichte, Lyrik und vollkommenes Drama wesentlich tiefer und weitgespannter unterbaut. Eben durch diese inhaltlichen Hinweise deuten sie auf den Weg unserer Wesensschau voraus, deren Ziel ein Wort des Nikolaus Cusanus zeigen mag: durch eine genaue Erforschung des Endlichen zur Erkenntnis des Unendlichen, der Ureinheit, emporzusteigen. —

In diesem Abschnitt sind wir auf jenem Wege ein wenig vorausgeeilt, denn ein Namengeben mußte vorangehen. Nun beginnt der Weg der Wesenserforschung auf der untersten Stufe; denn Wissenschaft üben heißt planmäßig untersuchen. Den rechten Namen finden hieß: ein Gesetz feststellen. Aber das Wort Gesetz hat einen zwiefachen Sinn: während das rechtliche Gesetz Tafsachen bestimmt, folgt das philosophisch erkennbare aus gegebenen Wesensgesetzmäßigkeiten. Es entsteht also die Frage: woraus folgt das Gesetz der Allgemeinsamkeit, das dem hier eingeführten neuen Namen des Bayreuther Kunstwerks Grundlage und Berechtigung gibt? Die Antwort umfaßt den ganzen folgenden Hauptabschnitt. An seinem Ende wird unser Urteil, auf zureichende Gründe gestützt, jene volle in der Namengebung schon anklingende Gewißheit erlangen: daß Richard Wagner mit bestem Grund das kernige Wort des Demosthenes auf sich und sein Werk hätte anwenden können: *Ἐγνων κακόν, ἤυγον ἀμεινον.* Fürwahr, er floh das Schlechte und fand das Richtige, was im Hinblick auf seine Schöpfung des allgemeinsamen Kunstwerks den besonderen Sinn annimmt: er wandte sich ab vom Stückwerk und schuf einen Spiegel des Vollkommenen! Der Einblick in die Gestaltungsgrundlage seines Werkes wird sein die erste Rechtfertigung des neuen Namens. allgemeinsames Kunstwerk. —

Hans Pfitzner über eine Melodie in Richard Wagners „Tannhäuser“.

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

Echte Romantik ist im Grunde ein Ueberwiegen des reinen, erhaben-zwecklosen Ausdruckswillens über das ertötend nüchterne Nützlichkeitsbewußtsein. Denken wir an das oft angeführte Wort Richard Wagners, daß deutsch sein eine Sache um ihrer selbst willen treiben heiße, wogegen alles Streben nur um des außerhalb einer Sache liegenden Nützlichkeitszweckes willen sich als im tiefsten Grunde undeutsch herausstelle, so erkennen wir in der Uebereinstimmung beider Deutungen geradezu, daß romantisch und deutsch ohne Zweifel eines ist.

Ein Beispiel, wie romantisches Empfinden deutsche Meisterkunst versteht, bietet uns eine wenig bekannte Aeußerung Hans Pfitznerns über „Tann-

häuser dar. In einer längeren Abhandlung über die Melodie schreibt dieser Romantiker unter den neueren Komponisten, nachdem er gerade von Robert Schumanns „Träumerei“ gesprochen, folgendes: „Eine andre Zaubergestalt: das G-Dur-fächchen „moderato“ beim Auftritt der Sänger im Tannhäusermarsch. Eine ganz andre Welt. Keine ‚absolute‘ Musik. Oper; formell das ‚Trio‘ eines Marsches; ebenfalls keine Erweiterung der musikalischen Elemente; nichts ‚Neues‘. Tonika, Dominante, nächstliegende Tonarten, einfachstes Satzgefüge. Ehemals gab es im Tannhäuser keine ‚Melodie‘; man hörte sie nicht, hörte also auch dies nicht; man wollte sie noch nicht hören, wie man sie heute nicht mehr hören will.“ Für die, welche die Sprache der Musik verstünden, sage sie heute wie Anno 1847, unberührt von allen Wandlungen des Lebens, Unsägliches aus; sowie sie ihm, unberührt von allen Wandlungen seines Lebens vom ersten Kennenlernen in seiner Knabenzeit bis zum heutigen Tage dasselbe Ergreifende gesagt habe. Wenn er versuche zu umschreiben, was dies sei, werde es nur ein Stammeln sein, denn es handle sich um Musik, fern von allen Malereien, aus tiefstem Urquell geflossen, wie beim ersten Beispiel, also den Worten unnahbar. Desto deutlicher aber und gewisser als alles sei die Wirklichkeit der Empfindung. „Ich habe bei diesen Tönen,“ fährt er fort, „das direkte Gefühl eines bestimmten deutschen Mittelalters; es ist, als ob die Idee einstigen höfischen deutschen Wesens und Lebens hier in diesen wenigen Takten eingefangen wäre. Ich war ja nicht dabei, aber es ist mir, als ob ich ein deutliches Bild davon hätte, welches mir eben aus diesen Tönen wiederklingt; ich werde alt, aber diese Melodie traf mich so jung, und ich sie so jung an, als ich sie zum ersten Male kennen lernte, und ergreift mich mit derselben geheimnisvollen Gewalt, wie je. Was fühle ich da alles, sehe ich! Weltlich-fromme Festlichkeit, treudeutsche Augen, Gehaltenheit, Reinheit, Einfach, Grazie, Zeremoniell — (ohnmächtige Worte!) — und über allem liegt es wie ein Wort: ‚längst vergangene Zeiten‘ — — — wahrscheinlich war nie ein Fest so schön wie dieses G-Dur-Moderato — aber so verhält sich die Idee zur Wirklichkeit.“ Und wie eine ausdrückliche Bestätigung dieser ganz bayreuthischen Auslassung Pfishners klingt der Ausspruch Jean Pauls, der uns dabei in den Sinn kommt, der Ausspruch Jean Pauls, dieses im wörtlichen und bildlichen Sinne echten Bayreuthers, der in ganz romantischer Auffassung das Wort prägte: „Die heilige Musik zeigt den Menschen eine Vergangenheit und eine Zukunft, die sie nie erleben.“ Die Worte beider aber sind uns mit ihrem tiefen deutschen Gehalte gegenüber moderner Scheinwissenschaftlichkeit eindrucksvolle Beispiele für jene in besonderem Sinne deutsche Einheit von Weisheit und Gemüt, von wahrhaft seelenvoller Einsicht, die das kostbarste Erbe des romantischen deutschen Menschen des 19. Jahrhunderts an seine Nachfahren und geistigen Sachwalter im 20. darstellt! —

Die Vieldeutigkeit der „Idee“. ¹⁾

Es geht über alle Begriffe, was alles mit dem Worte „Idee“ bezeichnet wird! Vielmehr: es wird darunter alles begriffen, was man sonst nicht zu bezeichnen weiß. Hat man damit einen Begriff von der Idee? Die philosophische Sprache erklärt den „Begriff“ als von der Idee „abgezogen“: die Idee — das „Objekt“ der Begriffe, — wenn man damit etwas anzufangen weiß! — Lassen wir hier die heimlichen Gänge dieser Wissenschaft aller Wissenschaften beiseite und versehen wir uns auf den offenen Markt des unendlich vielseitigen täglichen Gebrauchs! —

Da hören wir von der Gottesidee, von der Idee der Menschheit, von der Idee der Erlösung, der Metamorphose, der Entwicklung, von der Idee der deutschen Einheit, von der nationalsozialistischen Idee u. s. f. Bald meinen wir damit eine Vorstellung, bald ein Prinzip, bald ein Urbild — oder ist es etwa nur eine Einbildung? Oder ein Einfall? Dazwischen drängt sich noch die Idee eines Dramas, eines Vortrags, eines Gemäldes, einer dekorativen Ausstattung, eines Fest- oder Maskenzuges. — Ganz erdrückt von der Fülle der Bedeutungen erfährt man schließlich, daß „nur eine Idee“ eine bescheidene Kleinigkeit besagen will, wenn nicht gar das reine Nichts, nämlich: „Keine Idee!“ —

Also von Gott bis zum Nichts wird „alle Welt“ in diesem Worte „inbegriffen“, und am Ende ist es eben der Inbegriff, der die Idee von den Begriffen unterscheidet und einigermaßen dem Verstande begreiflich macht. Der Inbegriff aber ist der Begriff der Einheit, zunächst als eine Zusammenfassung; da unser Verstand überhaupt nicht anders die Einheit begreifen kann. Indem er sich gern mit Bildern behilft, sagt er wohl beispielsweise: der Wald ist die Idee, die Bäume sind die begreifbare Wirklichkeit. Mit anderen Worten: der Wald ist die zusammenfassende Einheit der Bäume. Bleiben wir im sicheren Schatten des Waldes, bei der Einheit! —

Wo haben wir Einheit in unserer unendlich zersplitterten Welt? Nur einzelne Einheiten, die der Verstand aus der Vielheit der Dinge ordnend zusammengefaßt hat. Sie bleiben menschliche Bildungen von dieser Welt, welche nebeneinander bestehen und in immer größeren Kreisen einander umfassen können. Auf geschichtlichem Gebiete sind solche Einheiten: Rassen und Staaten, auf geistigem: Bekenntnisse und Geseze, auf künstlerischem: Kunstarten und Stile. Sie reichen nicht hinaus über die Welt des Qualismus (der äußersten Vereinfachung der Zersplitterung!), worin wir gebunden sind, und nicht hinein in das übersinnliche „Reich nicht von dieser Welt“. Der Verstand vermag nichts weiter zu leisten als annehmen, daß es über allen, von ihm selber begrifflich geschaffenen Einheiten der sichtbaren Welt eine höchste allumfassende Einheit geben müsse, die er nicht geschaffen hat, ja, die gar nicht geschaffen werden kann. Unter welchem Bilde wir das „begreifen“ wollen, bleibt unserer bildnerischen Begabung anheimgestellt. —

Eines aber läßt sich wohl sagen: alle zusammenfassenden Einheiten bedeuten eine Kraftquelle. Als wirkende Kraft treten sie aus dem geistigen Reiche in die Wirklichkeit ein. Denken wir an die Kraft, welche von einem geeinigten Volke ausgeht; aber auch vom einigen Wesen einer Persönlichkeit. Daraus ergibt sich der kurze Satz: Einheit ist Kraft, und damit gewinnt auch die Idee, als Einheit, die Bedeutung einer Kraft. Die Idee des Waldes z. B. äußert sich als Kraft der Stimmung. Die Gottesidee ist die Kraft Gottes. Oder will man das „ist“ nicht gelten lassen? Müßte es heißen: „wirkt Kraft“? Dann handelt es sich hier

¹⁾ R. v. Schaukal „Idee“. B. Bl. 1935, 2. Stück.

nicht um das Gewirkte, sondern um das Wirkende. Gewirkt ist alles Irdische; als Wirkendes denken wir uns das Ueberirdische. Alles Irdische ist Werk des Ueberirdischen. Die Einheit selbst, die da wirkt, bekommen wir mit unserem Verstande nicht zu fassen. Sobald sie „in Wirkung tritt“, befindet sie sich schon im großen Weltreich des Dualismus, wo auch die Zusammenfassungen nur wieder Zerteilungen sind. Hier herrscht die Kausalität; hier gibt es die Fragen: Warum? woher? wozu? Hier finden wir unser Erdenglück, wenn wir nur die *Zweiheit* gewonnen haben! — Auch die höchsten und reinsten, zugleich uns vertrauesten Ideen, die geistigen Wunder des Glaubens und der Liebe, sie werden uns nicht wirklich als Einheiten, sondern nur in der *Zweiheit*, auf Du und Du. Die Kraft wirkt weiter als Polarität, so im Geistigen wie in der Natur. —

Streng sind die Grenzen gezogen; gleichwohl blickt ein geheimes Vermögen der Menschenseele hinüber und glaubt zu erkennen: Idee bedeute Einheit und Kraft. Kann sie sich nicht frei machen von der wissenschaftlichen Denkform, so wird sie daraus ein Gesetz formen. Wenn sie aber weiter hinaus, nicht nur denkt, auch „*schauf*“, so wird ihr die Ahnung des Ueberirdischen zur Heilsbotschaft, zu einem Evangelium, und damit selber zu einer Kraft des Lebens. In solcher Kraft, kraft solcher Kraft fühlt sich die Menschenseele auch in der dualistischen Welt dennoch Eins mit dem Ewig-Andern, dem Göttlichen. Diese wunderbare „*Schau*“ (sie liegt schon in dem Wort „*Idee*“!) gibt der Menschenseele die Möglichkeit „*Ideen*“ zu glauben und zu gestalten, Gotteskind und Künstler zu sein. —

Hans von Wolzogen.

Lautsymbolisches in Platons „Kratylos“.

In der dritten Reihe der „freien Darstellungen“ Platonischer Dialoge, dem vortrefflich der Kenntnis und dem Verständnis Platons dienenden Werke Carl Verings (Verlag von Walter de Gruyter, Leipzig-Berlin), befindet sich der Dialog „Kratylos“, der sich dadurch auszeichnet, daß er nicht nur wie die anderen dieses Bandes eine sokratische Humoreske — deutsch gesagt: Verulkung der Sophistik — bringt, sondern auch einige beachtenswerte Bemerkungen über Lautsymbolik enthält, eine Wissenschaft, die viel zu wenig ernst genommen, hier aber durchaus nicht nur spaßhaft herangezogen wird. Wer dies bezweifelt, der berücksichtige die Tatsache, daß die angeführten Beispiele aus griechischer Sprache mit denen übereinstimmen, welche in meiner Frühschrift „Poetische Lautsymbolik“ der deutschen Sprache des „Ringes“ entnommen waren. Sollte dies nur Zufall sein? Es genügt nicht die leichte Ausrede, die Deutung sei erst von den vorhandenen Worten abgeleitet, etwa: weil „Nacht und „Nebel“ (nyx und nephele) das *N* in der Wurzel enthalten, wird es als Ausdruck des Negativen bezeichnet. Nein! (*N!*) der Laut bildete das Wort, weil er in der Bewegung der Sprachorgane das — wie ich es einst auszudrücken versuchte — „hart Abkneifende, Bissige“ betätigt, also die Negation schon in sich selber trug. Sokrates weicht einmal seltsam ab, indem er meint, „der Nasallauf *N*, der nach innen drängt, paßt deshalb auf alles Innerliche“. (Schwebte ihm dabei der *nous* des Anaxagoras vor?) Dagegen der Laut *N* drückt ihm die Bewegung und das Harte, Rauhe aus; in meiner „Lautsymbolik“ heißt es: „rasche, fortreisende — wilde Bewegung, harte, finstere Ge-

sinnung." Das L deutet nach Sokrates auf Glattes, Flüchtiges"; nicht viel anderes hörte ich daraus: „leichte Bewegung, lichte Erscheinung, mildes Wesen, Besänftigung". T und D, „die aus festem Anpressen der Zunge entstehen, drücken etwas „Gebundenes“ aus; die „Laufsymbolik“ nennt es „Trog“ und „Druck“, auch „bedrückten Seelenzustand“. Hier wird also ausdrücklich das organische Bilden des Lautes im Munde erwähnt; wenn man dies bei den Zungenlauten recht erwägt, kommt man noch weiter auf die m i m i s c h e Gebärde der Zunge, welche auf einen Gegenstand hindeuten will, daher für die hinweisenden Fürwörter in den arischen Sprachen das T und D bezeichnend ist. Daß Sokrates für das G nur die Bedeutung des „Klebrigen“ anführt, erscheint freilich schon wieder als spöttischer Witz; ernst gemeint steht dagegen meine Deutung: „energische, von tiefer drängende Bewegung,“ die auch dem Ursprung des Lautes aus dem tiefen Gaumen entspricht. Daß der „Kratylos“ schon die m i m i s c h e Bedeutung der Sprachlaute kennt, war mir besonders erfreulich! Sie wird während der zwei Jahrtausende seit Platon kaum beachtet, —

Da ich nun einmal nach langer Zeit wieder von lauffymbolischen Dingen rede, sei es mir gestattet, noch etwas zu erwähnen, was mir dabei „wie neu“ einfiel, obwohl es eigentlich den Charakter einer Urthatsache trägt. — Man hat sich bemüht, die allgemeinsamen Worte mater und pater, Mutter und Vater, künstlich zu erklären, als ob darunter die „Meßerin“ (zumessende Hausfrau) und der Hirte zu verstehen seien. Wunderlicher Umweg vom Kindermund in den Kulturzustand der Sippe! Ist es nicht viel glaublicher, daß aus dem ursprünglichen Lallen des Kleinen: „Ma“ und „Pa“ die Hauptworte erst herausgestaltet worden sind? — Was aber bedeuten diese Ma und Pa? Sind es nur kindische Naturlaute? Aber doch schon Laute! Ließe sich darin nicht ein gewisses primitives Ausdrucksbedürfnis verspüren? — In der That hat man im M des zum Abschluß bewegten Kindermundes das Verlangen nach der Nahrung der Mutterbrust vermutet; was aber bewegt das kleine Wesen dem Vater gegenüber zur Erzeugung des „P“ — Ich gestehe: es klingt mir wie eine — Abwehr! Das väterliche Mannsbild tritt dem Mutterkindchen zunächst als ein Fremdes, Schreckendes entgegen: P! Pa!, d. h. „geh weg, du Großes!“ Es dauert eine Weile, bis der Vater dem Kinde zum Hirten und Hüter — oder gar zum „Pastor“ wird! — — Dies sei hier spaßig, aber nicht nur zum Späße gesagt! —

Hans von Wolzogen.

Besprechungen.

Aus Blut und Boden

Es war wohl Naturnotwendigkeit, daß wir erst über den Irrsinn einer alle Wurzeln unserer Volkheit unterwühlenden internationalistischen Weltgesinnung zu der Erkenntnis kommen konnten, daß die Zukunft eines Volkes nur denkbar ist aus seiner Vergangenheit, d. h. aus dem geschichtlichen Werden, dem kulturellen und politischen, eines bestimmf-blütigen Menschentums in dem ihm zugewiesenen Wohnraum. Erst jetzt beginnt unsere Wissenschaft und zwar gleich in Höchstleistungen — wie wenn sie das in früheren Jahrhunderten Versäumte in stürmischem Anlauf nachholen wollte — aus der Erkenntnis der Verbundenheit von Blut und Boden ihre Folgerungen zu ziehen und damit ein wichtiger Faktor zu werden zur Bildung eines reicheren, lebendigeren, kraftvolleren völkischen Bewußtseins, fähig, einst alle Schuldtitel, mit denen uns Liberalismus und Internationalismus belastet haben, einzulösen.

Die zwei Namen, auf die ich brennend gern Blick und Interesse meiner Leser hinlenken möchte, sind: Ewald Bause und Josef Nadler. Wenn es uns auch nicht an guten, aus warmer Heimatliebe geschriebenen erdkundlichen Werken über Deutschland gefehlt hat, so tief in die Seele der deutschen Landschaft läßt uns keins schauen, in keinem tritt uns die schicksalhafte Verbundenheit von Blut und Boden so deutlich vor Augen wie in Bauses „Deutsche Landeskunde“.¹⁾ In der Vorrede gibt der Verfasser selbst über seine von den bisherigen Geographen grundsätzlich abweichende Arbeitsweise Aufschluß, mit der nicht sowohl Land und Bevölkerung in ihre begrifflichen Elemente aufgelöst und in mehr oder minder genauer aber nur mechanischer Verbundenheit gezeigt werden sollten, sondern darüber hinaus die inneren organischen Bindungen darzulegen waren, „die aus den zufälligen Einzelheiten und Nebeneinanderheiten von Natur und Menschen die deutsche Land und Volk aufbauen und zu einer größeren, tief in einander verketteten Ganzheit zusammenschließen.“ Das war allerdings eine ganz neue Betrachtungsweise der Landschaft und des Volkscharakters, wofür Bause keine Vorbilder hatte. „Niemals vorher haben Geographen die landschaftliche Eigenart eines Landes aus den Gegebenheiten des Aufbaus und der Landform, des Klimas und der Bewachsung sowie der menschlichen Leitung herausgearbeitet, noch haben sie jemals der Entwicklung des Volkscharakters aus Landschaft und Blut, aus Geschichte und Unwägbarkeiten Raum in ihren Ausführungen verstattet.“ Damit sind die Grundlinien des Werks angedeutet. Was den Raum und seine Gliederung anlangt, so hat Bause den Gesamtbereich geschlossenen Siedelns der Deutschen in Mitteleuropa gewählt, das Deutschland im eigentlichsten Sinne, „das von Deutschen urbar gemachte und bewohnte, in schweren Kämpfen behauptete und seelisch wie geistig in Märchen und Sagen, in Liedern und Klängen, in Bauten und Werken dargestellte Vaterland — jenes Land, aus dessen für die Zukunft so heiß ersehnter Einigung das Dritte Reich, das Heilige Reich hervorgehen muß.“ Die Gliederung dieses also auch Deutsch-Oesterreich, das Burgenland, Steiermark, Kärnten, Tirol, Böhmen und die Schweiz umfassenden Gesamttraumes erfolgte — auch das ist etwas ganz Neues — vorwiegend nach stammlichen Belangen, da nur der Mensch in seinen Sonderungen innere Ganzheiten darstellt.“

¹⁾ J. F. Lehmanns Verlag. München 1932. Preis je Band geb. 10 M., geb. 12 M., I u. II in einem Bande gebunden 20 M. Ein beträchtlicher charakterisierender Bilderschmuck und ein Zahlennachweis am Schluß erläutern und vervollständigen den Text.

Das Werk, das Baufe im Untertitel „*Umriss von Landschaft und Volkstum in ihrer seelischen Verbundenheit*“ nennt, offenbart nicht nur die gründlichste Kenntnis von Land und Volk auch vom Rassenstandpunkt aus bis auf das Judentum — damit aber wäre nicht viel gesagt, denn jeder, der ein Geographiebuch schreibt, muß ja über solche verfügen — nein, es ist — und Höheres läßt sich wohl nicht zum Lobe eines erdkundlichen Werkes sagen — bei aller Wissenschaftlichkeit, um es kurz auszudrücken, Deutschland als Erlebnis. Leider kann ich nur Hinweise geben — also man sehe selbst und lese: etwa z. B. den Abschnitt „Weltlage und Stimmung“ (S. 16/17) oder „Deutsche Landschaft“ (S. 52 ff.), deren „Innigkeit“ nur von jemandem geschildert werden kann, der sie selbst gefühlt hat; oder „Berlin“ (S. 191), „Nürnberg“ (S. 370) oder „Tirol“ (S. 573) usw. — kurz, man muß eben auf das ganze prächtige Werk hinweisen, das jedem, der für erdkundliche, Deutschland betreffende Fragen Interesse hat, von Anfang an ein wertvolles und liebes Lesebuch sein muß, zu dem er immer wieder greifen wird, um sich von neuem von dem Hauch der einen oder anderen Landschaft, die er in sommerlichen Tagen durchwandert hat, umwehen zu lassen oder noch einmal in das bunte Gewühl dieser oder jener Stadt zu tauchen. Zutiefst berührt von diesem Zeugnis glühendster Vaterlandsliebe, kann ich mir nicht versagen, den letzten Absatz des wunderschönen „Ausgang“ herzusetzen:

„So ist uns Deutschland nicht schlechtweg ein staatlicher oder geographischer Name, sondern eine geheimnisvolle Macht, die größte, die es auf Erden für uns gibt. Die Seelen der Millionen von Toten, die auf diesem Boden gearbeitet haben und die in aller Welt für ihn gefallen sind, steigen ohne Unterlaß aus unserer heiligen Erde herauf, schreien in geisterhaftem Gehänge über ihn hin, umschweben uns und schließen uns, jeden einzelnen von uns, mit Erde und Geist zu einem untrennbaren Ringe zusammen. Dieses feine Band, das uns verknüpft und das uns zu Kindern unserer Scholle macht, das ist das Erste und Letzte im geographischen Wunderwerke der Welt. Wenn diese Erkenntnis unseren Begleitern unverlierbarer Schatz geworden ist, so haben wir unsere Wanderung nicht vergebens gemacht und können unseren Stab in der Ecke mit einiger Befriedigung anblicken.“ Wahrlich, er hat das Recht dazu, dieser edle Führer durch das deutsche Land!

Auf einem Blatte, sozusagen, mit dem Werke Ewald Bausers steht eine andere hochbedeutende Neuerscheinung: „Das stammhafte Gefüge des deutschen Volkes“ von Josef Nadler.²⁾ Durch seine große „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“, worin Nadler in den schöpferischen Persönlichkeiten mit ihrer Landschafts- und Stammesherkunft die Wurzeln ihrer Kraft und Eigenart aufzeigt, und die wie eine Bombe in die Stille unserer in Gruppenbildung ohne Ansehung der Herkunft, ja nicht einmal der Rasse verfackenden Literaturgeschichtsschreibung hineinplante, hat sich der Verfasser einen ebenso glänzenden, wie auf der anderen Seite befiedeten Namen gemacht³⁾ — in dem vorliegenden Werkchen gibt er, in engstem Zusammenhang mit ihrem Lebensraum, eine Physiognomie der deutschen Stämme, um ihrer Fülle „den Schlüssel zur

²⁾ Verlag von Kösel und Pustet. München 34.

³⁾ Nadler hat dazu stets geschwiegen. Nur einmal hat er vom Leder gezogen, und zwar m. A. n. an bezeichnender Stelle. Der als Dr. mehrerer Fakultäten sich in allen Sätteln gerecht dünkende und über alles schreibende und schwächende Professor Willi Hellpach, einst badischer Kultusminister — rosaroter natürlich — von Judas Gnaden, hatte ihn in längerer „Belehrung“ in der Zeitschrift „Geistige Arbeit“ (B. 4 Nr. 7) angerempelt: da erteilte ihm Nadler ebendort (Nr. 10) eine so klatzende Abfuhr, daß die Unzuständigkeit Hellpachs zu dem in Rede stehenden Wissenschaftsgebiet sich als Kritiker aufzuspielen, wohl ihm selber zum Bewußtsein gekommen sein dürfte.

Wesenserkennntnis des deutschen Volkes, seines leibhaften und seelischen Daseins, seiner Geschichte, seiner staatlichen und geistigen Schöpfung, seines Wirkens unter den Völkern und seiner Zukunft" zu gewinnen. Das war — sehen wir von den Hindeutungen Schemanns ab,⁴⁾ eine gänzlich neue Sicht und ungeahnt fruchtbare Betrachtungsweise, indem sich aus der Auffassung der Stämme als der unverfügbaren Quelle der völkischen Kraft, die den Lebensvorgang des deutschen Volkes als einen ewigen Selbstverjüngungsprozeß erscheinen läßt, sich die ganze deutsche Geschichte als „eine Kette fortgesetzter Schöpfungsläufe, als ein Ring der Ablösung zwischen ausgeruhten und erschöpften Organen" darstellt. Damit hat Nadler einen Standpunkt gewonnen, den abseits der bisherigen Geschichtsbetrachtung, abseits aber auch von dem aufdringlichen, das völkische Einheitsbewußtsein geradezu gefährdenden Rassengeschwätz, zu der Erkenntnis gelangt: „die deutsche Stammeskunde ist Lebenslehre und Lebenskunde des deutschen Volkes." Fürwahr, es ist schon so auch in der Wissenschaft, daß zwar viele berufen, aber wenige auserwählt sind, ein einziger Satz z. B.: „Wie im Namen der Römer, so ist im Namen der Franken ein Mysterium, in das ein ganzer Erdteil seine Geschichte, seinen Stolz und seine Schmerzen hineingefühlt hat", offenbart blickartig ein tieferes historisches Erkenntnisvermögen, eine intuitive Einfühlungsfähigkeit in geschichtliches Werden als ganze Wagenladungen von Geschichtswerken, wie sie langweilig und öde zu Dutzenden in unseren Bibliotheken herumstehen, wertlos und unnütz vom ersten Tage ihres Daseins an.

Man müßte das kleine Buch — es sind knapp 200 Seiten — geradezu ausschreiben, um dem Leser einen Begriff zu geben von der tiefgreifenden und geistvollen Art, in der der Verfasser die Wesenheit der Stämme als natürliche, auf vorwiegende Erbmassen sich gründende, durch die Landschaft mit geformte und diese zum Wohnraum formende Gemeinschaften, als Zellenverbände der Anpassung und Abwehr als stätig sich erneuerndes Leben, und ihr Wirken auf einander zur Erzielung einer großen seelischen und geistigen Einheit zeichnet — das geht natürlich nicht an. Aber ein paar Andeutungen möchte ich doch geben. Wenn Nadler von der Donaumonarchie sagt: „der österreichische Staat war nicht Volksgestalt, sondern Raumschicksal", so rückt er ihn damit in eine ganz neue Beleuchtung, in der allein eine gerechte Beurteilung dieses eigenartigen, in seinem Werden verkanteten Gebildes möglich ist; und wenn er die Wirkung des bayerischen Stammes als nicht binnendeutsch, sondern nach der Außenwelt gerichtet bezeichnet, „Es ist sein Amt gewesen, die deutsche Bildung an die Völker des südöstlichen Europa zu vermitteln. Es war sein Amt, die letzte Last des ersten Reiches zu tragen, sein Schicksal, dem zweiten Reich als Opfer zu fallen, seine Sendung, den Führer des dritten Reiches zu erwecken", so rührt er an die metaphysische Bedingtheit der Gründe, aus denen sich die Tatsache erklärt, daß von soviel bayerischer Eigenart so wenig gemeindeutsch geworden ist.

Nicht minder lichtvoll und aufschlußreich ist die Behandlung der Neustämme, der Tochtervölker und Siedelgemeinden, unter denen die Donaufchwaben in der „Bildung eines einheitslichen stammlichen Verbandes und daraus einer geistigen Gemeinschaft" begriffen erscheinen — und besonders glücklich gewählt mutet das Bild von den landschaftlichen „Schmelztiegeln" an, die es zwar zu keiner einheitlichen und gleichmäßigen Verschmelzung der gesamten leiblichen Masse kommen ließen, über denen sich aber die aus dem Siedevorgang der einzelnen Tiegel aufsteigenden

⁴⁾ „Die Rasse in den Geisteswissenschaften" (München J. F. Lehmann), darin die Bedeutung der Verschiedenheit der Stämme deutlich betont ist.

Dämpfe über den deutschen Gesamttraum hin zu einem gemeinschaftlichen Wesen der Seele, der Geister des Willens verbinden. Denn „deutsche Einheit heißt notwendige und sinngemäße Beziehung aller stammhaften Lebensvorgänge auf einander“; heißt „übereinstimmender Wille zu den letzten Dingen, aber nicht Gleichförmigkeit der Glieder“; heißt „Gemeinbesitz des geschichtlichen und zeitlichen Bewußtseins“. „Einheit der deutschen Stämme heißt seelische Bereitschaft eines jeden für einen jeden. Sie sind alle Glieder eines Leibes und sein Wille ist das Reich.“

Was wir hier vernehmen, ist eine markanteste Stimme der deutschen Gegenwart: Nadler hat in diesem seinen Buch die Grundlinien für die kommende Geschichtsschreibung des Dritten Reiches vorgezeichnet.

Dr. Hermann Seeliger.

Zur „Idee.“

Eine Entgegnung von Richard von Schaukal.

Den Ansichten, die Oskar Freiherr Ebner v. Eschenbach in Nr. 7/8 von „Muttersprache“ (Spalte 255 u. ff.) an Schillers bekannte Unterredung mit Goethe über die „Urpflanze“ anknüpfend, über Wort und Begriff „Idee“ äußert, kann ich nicht umhin, lebhaft zu widersprechen. Sie beruhen auf einem dreifachen Mißverständnis, dem Platons, dem Kants und dem Schillers, und sind geeignet, eine nicht allzu einfache Sache nur zu verwirren. Bestimmt sind sie vom Kampfgefühl gegen das Fremdwort, das ich teile, das einen aber nicht verblenden darf. Es gibt wirklich Fremdwörter, die, leider, nicht ersetzlich sind, weil sie, wie Kant in der vom Freiherrn Ebner v. Eschenbach angeführten Stelle aus der nie genug zu preisenden „Kritik der reinen Vernunft“ (Elementarlehre II. Teil, 2. Abteilung, 1. Buch, 1. Abschnitt: Von der Idee überhaupt) sagt, der einem Begriff „genau anpassende Ausdruck“ sind, „in dessen Ermangelung der denkende Kopf weder ändern, noch sogar sich selbst verständlich werden kann.“ Und recht hat Kant auch, wenn er fortfährt: „Neue Wörter zu schmieden ist eine Anmaßung zum Gesetzgeben in Sprachen, die selten gelingt, und, ehe man zu diesem verzweifeltsten Mittel schreitet, ist es ratsam“ — wohlgemerkt, Kant spricht für den „denkenden Kopf“, der sich „verständlich“ machen will — „sich in einer toten und gelehrten Sprache umzusehen, ob sich daselbst nicht dieser Begriff samt seinem angemessenen Ausdrucke vorfinde.“ Wahrhaft goldene Worte aber sind es, die der in jedem Betracht große Weise seiner ebenso fristigen wie schlicht-klaren Bemerkung hinzufügt: „... wenn sich etwa zu einem gewissen Begriffe nur ein einziges Wort vorfände, das in schon eingeführter Bedeutung diesem Begriffe genau angepaßt, dessen Unterscheidung in andern verwandten Begriffen von großer Wichtigkeit ist, so ist es ratsam, damit nicht verschwenderisch umzugehen oder es bloß zur Abwechslung synonymisch statt anderer zu gebrauchen, sondern ihm seine eigentümliche Bedeutung sorgfältig aufzubehalten; weil es sonst leichtlich geschieht, daß, nachdem der Ausdruck die Aufmerksamkeit nicht besonders beschäftigt, sondern sich unter dem Haufen anderer von sehr abweichender Bedeutung verliert, auch der Gedanke verloren gehe, den er allein hätte aufbehalten können.“

Das Wort *Idee*, wie es Platon verwendet, bedeutet nach Kant, der ihn hierin durchaus erfaßt, einen „Begriff aus Notionen (d. h. den „reinen Begriffen“), der die Möglichkeit der Erfahrung übersteigt.“ Es ist der von Kant selbst in

seiner eigenen Ideenlehre, einem Hauptstück der unsterblichen „Kritik“ so verwendete „Vernunftbegriff“, im Gegensatz zum „Verstandesbegriff“. „Dem, der sich einmal an diese Unterscheidung gewöhnt hat, muß es unerträglich fallen, die Vorstellung der roten Farbe Idee nennen zu hören. Sie ist nicht einmal Notion (Verstandesbegriff) zu nennen.“

Eben das, was Freiherr Ebner von Eschenbach launig an dem „Spiel“ mit dem Wort Idee tadelt (Franzosen, Engländer, Deutsche), gehört hierher. Und er hat allen Grund, „Gericht zu halten“. Nicht aber über das wohlgeborne und wohlklingende, das richtig und eindeutig verwendete Wort Idee, das Wort, dessen sich Platon „bediente so, daß man wohl sieht, er habe darunter“ — laut Kant — „etwas verstanden, was nicht allein niemals von den Sinnen entlehnt wird, sondern welches sogar die Begriffe des Verstandes, mit denen sich Aristoteles beschäftigte, weit übersteigt, indem in der Erfahrung niemals etwas damit Kongruierendes angetroffen wird“; das Wort, das Kant nach dem „göttlichen“ Platon und in seinem Sinn wieder aufgenommen und für die großartige Darstellung seiner transzendentalen Ideen auf das bedeutendste genutzt hat; das Wort, zu dessen Gunsten er, der geistig Verauscheidendste aller „Nüchternen“, folgende sinnige Bitte an „diejenige(n) richtest, denen Philosophie am Herzen liegt (welches mehr gesagt ist, als man gemeinlich antrifft), wie sie sich durch dieses“ — seine wundervolle Erläuterung Platons — „und das Nachfolgende“ — seine Lehre von den reinen Vernunftbegriffen — „überzeugt finden sollten.“: „Den Ausdruck Idee seiner ursprünglichen Bedeutung nach in Schutz zu nehmen, damit nicht fernerhin unter die übrigen Ausdrücke, womit gewöhnlich allerlei Vorstellungsarten in sorgloser Unordnung bezeichnet werden, gerate und die Wissenschaft einbüßt. Fehlt es uns doch nicht an Benennungen, die jeder Vorstellungsart gehörig angemessen sind, ohne daß wir nötig haben, in das Eigentum eines anderen einzugreifen.“ Hier, nur hier hat des Freiherrn Ebner von Eschenbachs „Gericht“ Zuständigkeit, hier, im Sinne von Kants Vermächtnis, das uns, trotz unserer löblichen Abneigung gegen die Fremdwörter, ebenso heilig sein sollte wie der Fluch Schopenhauers, auch eines unverbesserlichen Fremdwortliebhabers und dennoch großen Schriftstellers, gegen die, die an seinem Wortlaut etwas zu ändern, zu bessern sich erdreisten möchten. Und das Wort Idee, wie es Platon „geschaffen“, wie es Kant erneuert, wie es im übrigen Schopenhauer selbst, freilich in einem auf die „Dinge“ und als deren „unveränderliche Formen“ eingeschränkten Verstande zum dritten Buche seiner „Welt als Wille und Vorstellung“, und zwar dessen berühmten zweiten Betrachtung: „Die Vorstellung, unabhängig vom Satze des Grundes: die Platonische Idee: das Objekt der Kunst“ geistvoll verwertet hat, dieses Wort, das, eben weil es bei Platon „zunächst“ das Urbild der Dinge bedeutete, nicht den Gegenstand einer möglichen Erfahrung, sondern einen „Vernunftbegriff“ bezeichnet, um deswillen aber allein schon vom Gedankenbegriff oder der „Vorstellung der Vorstellung“ (Schopenhauer) voll zu unterscheiden wäre, dieses Wort hat Schiller in der berühmten Auseinandersetzung über die Umwandlung der Pflanzen ganz richtig, vielmehr treffend gebraucht. Denn die Ablehnung von Goethes „Erklärung“, die das Wachstum der Pflanzen aus der „Urform“ des Blattes zu begründen, also die der Welt der Erfahrung gemäß, die Betrachtung des ursächlichen Zusammenhangs auf ein „reines Vernunft-Ding“ zu stützen unternahm, den Schluß von der Wirkung auf die Ursache, dem Geschäfte des Verstandes (Schopenhauer) die „transzendente“ Grundlage des Vernunftschlusses, die Bestimmtheit des Bedingten durch das Unbedingte (unwissentlich) untergeschob, schien ihm, Schiller, in Naturdingen als Gegenständen der Erfahrung, unannehmbar: er sah sich der „meta-

physischen" Deutung eines Vorganges gegenüber, der als in das Gebiet der Erscheinungen gehörig, der nicht aus der Kette der Ursächlichkeit fallen konnte, und verurteilte eine „Erklärung“, die ihm ihre Befugnis nicht nachzuweisen fähig scheinen mußte. Deshalb wies er eine vermeintliche Erfahrung ab, die sich „nur“ als eine Idee erwies. Nicht mißverstanden hatte Schiller Kants einleuchtende „Ausführungen“ über Platons Idee, nicht mißverstanden hatte Kant Platons „Idee“, wohl aber mißverstanden Goethe Schillers „Iadel“, und mißverstanden hat ihn der Freiherr Ebner von Eschenbach, wenn er meint, er, Schiller, hätte ein „Spiel der Gedanken und der Einbildungskraft“ (die nach Kant als eine Gehilfin des Verstandes in der „Synthesis“ der Wahrnehmungen mit der Vernunft nichts zu tun hat) als „Idee“ abgetan. Nein, was Schiller sagte, gilt wörtlich: Goethe hat eine „Idee“, einen Vernunftbegriff auf einem Felde gebraucht, wo einzig und allein „Erfahrung“, den Grundsätzen des Verstandes gemäß, das Erfahrungsgemäße „erklärt“.

Das Fremdwort Idee aber, das uns unsere größten Geister in seiner leuchtenden Klarheit und strengen Ausschließlichkeit so nahe gebracht haben, sollte es als ein unentbehrlicher Ausdruck für eine große Erkenntnis unantastbar in Ehren verbleiben.

Ferdinand Raimunds dramatische Dichtungen.

Herausgegeben von Margarete Castle und Eduard Castle. Erster Teil (Ferdinand Raimunds sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe in sechs Bänden. Herausgegeben von Fritz Brukner und Eduard Castle. Erster Band). Mit 14 Bildbeilagen und 3 Schriftproben. Verlag von Anton Schroll u. Co. Wien 16^o XXXVI 554 S.

Mit diesem sechsen, November 1934, veröffentlichten Bande, der vom „Barometermacher auf der Zauberinsel“ (1823) bis zur „Gefesselten Phantasie“ (1826) reicht und eines der drei Meisterwerke, „Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär“, enthält, liegt die schöne und gediegene Ausgabe, die 1924 mit dem sechsten zu erscheinen begonnen hatte und 1928 ins Stocken geraten war, vollendet vor. Man darf sich ihrer, die die bisher maßgebende der „Sämtlichen Werke“ von Glossy und Sauer (Wien 1880/81) in den Hintergrund schiebt, mit Genugtuung erfreuen, obwohl, wie die Herausgeber mit begreiflicher Betrübnis berichten, das Ziel einer „kritischen“ Ausgabe aus Schwierigkeiten, die auf den Verleger, also die Not der Zeit zurückgehen, hatte aufgegeben werden müssen: der ganze kritische „Apparat“, die mit Mühe auf Grund des „trümmerhaften“ handschriftlichen Nachlasses und von (vierzig) Bühnenabschriften hergestellten „Lesarten“, hat entfallen müssen. Die Textgeschichte beschränkt sich auf die genaue Beschreibung des Stoffes und die Ergebnisse seiner Durcharbeitung. Diese sind für die sorgfältige Gestaltung des Textes verwertet, der denn, soweit dies bei dem Zustand der Vorlagen sich ermöglichen ließ, Raimunds Wortlaut in annähernd endgültiger Reinheit darbietet. Entscheidend war, daß bei Aufnahme des Gesamtbestandes sich in der Handschriftensammlung der Wiener Nationalbibliothek 1927 die 1884 erworbenen neun Hefte gefunden hatten, die dem ersten verdienten Herausgeber der Werke, J. N. Vogl, für seine wertvolle Leistung (1837) aus Raimunds Nachlaß vorgelegen hatten, dann aber verschollen waren. Die wie Vogl, so auch Sauer zugänglichen eigenhändigen Niederschriften des Dichters, dessen Handexemplare der Stücke zusammen mit den Bühnenabschriften, zumal den ausschlaggebenden, den für die

Wiener Gastspiele von 1830/31, 1833 und 1834 gebrauchten Zensur-exemplaren, als der für die Oeffentlichkeit bestimmten Fassung, sind kritisch für das saubere Ergebnis verwertet, so zwar, daß auch — da unumstößliche „Ausgaben letzter Hand“ nicht feststellbar scheinen — aus dem „Konzept“ Ausgeschiedenes, wofern es sich nicht als durch andern Wortlaut ersetzt erweist, beim Ausfall der Lesarten in den Text selbst aufgenommen wurde (ein Ausweg, der unter den zwingenden Umständen als ein immerhin ungewöhnlicher Notausgang gebilligt werden muß). Ein großer, der größte österreichische Dichter, ist durch die mit erschöpfenden Beigaben — Bildnissen und Handschriftproben — ausgestattete Ausgabe, deren dritter Band den Nachlaß, der vierte die Briefe, der fünfte „Raimund als Schauspieler“, eine Urkundensammlung zu Leben und Bühnentätigkeit, der sechste die Gesänge zu den Märchen-dramen in der ursprünglichen Vertonung bringen, dem Schrifttum in der heut erreichbaren Vollständigkeit einverleibt. Sein Werk als Theater, Märchen und Wirklichkeit in wundervoller Einheit, lebt in ewiger Jugend auf den Brettern. Aber auch der Leser sieht diese einzigartigen Schauspiele, von denen drei — „Das Mädchen aus der Feenwelt“, „Alpenkönig und Menschenfeind“ und „Der Verschwender“ — als unvergängliche dramatische Dichtungen neben denen Kleists ragen, in packender und rührender Anschaulichkeit aus den herzlichen Worten erstehen.¹⁾

Dr. Richard von Schaukal, Wien.

¹⁾ Siehe meinen Aufsatz „Ferdinand Raimund“ im vierten (Winter-) Stück der „Bayreuther Blätter“ 1934.

Drittes (Sommer-) Stück 1935.

Nur der germanische Geist war zur Wiederauffassung des Christentums geschickt; kein anderes Volkstum war dazu menschheitlich fähig.

Jahn.

Das Wesen des Bayreuther Kunstwerks.

Von Dr. phil. Gustav-Georg Röll in Frankfurt a. M.

D. Die ganzheitliche Gestalt des Kunstwerks Richard Wagners.

Versuch einer Metaphysik des allgemeinen Kunstwerks.

I. Grundfragen.

1. Die Philosophie in ihrem Zusammenhang mit Kunst und Staat.

„Mit Deutschland steht oder fällt mein Kunstideal. Nur das Deutschland, das wir lieben und wollen, kann mein Ideal verwirklichen helfen.“

Richard Wagner am 15. Juni 1866 an Karl Graf Enzenberg.

In diesem entschiedenen Bekenntnis Richard Wagners zu seiner deutschen Sendung kommt sehr deutlich die enge Verbundenheit von Kunst und Staat zum Ausdruck, die sich beide auf das Volkstum gründen. Zu ihnen tritt gleich bedeutungsvoll die Philosophie. Sie ist es, die die Lebensauffassung des Volkes zu bewußter Weltbildgestaltung emporentwickelt. Ein Einblick in die innere Zusammengehörigkeit von Philosophie, Kunst und Staat wird den völkischen Grund sichtbar machen, auf dem auch eine Metaphysik des Kunstwerks Richard Wagners aufgebaut werden muß, um ihrer Aufgabe entsprechend, mit Kunst und Staat im Bunde für immer in den lebendigen Bewußtseinszusammenhang der aufeinander folgenden Geschlechter einzugehen.

Philosophie, Kunst und Staat stellen verschieden gerichtete Teilbestrebungen der einen Volkesseele dar. Sie sind gleichrangige, einander bedingende Versuche, die letzten, dem Volke schicksalhaft gesetzten Ziele, in der Zeitlichkeit zu verkörpern und erreichen bei allem Eigenleben erst durch ihr Emporsteigen aus gemeinsamer völkischer Tiefe höchsten Einklang und Vollendung. Das „Volk“ im idealen Sinn ist die letzte uns erkennbare Teilganzheit, die um Ausdruck menschlichen Ewigkeitswillens ringt.

Gerade wenn die Philosophie sich der Kunst als höchstem inneren und dem Staat als höchstem äußeren Wesensausdruck eines Volkes zuwendet, wird ihre völkische Eigenart besonders deutlich; und nur dem Kern des Deutschtums nahe, kann die deutsche Philosophie befruchtend auf den Volksgeist wirken. Je tiefer sie, gleich der Kunst, ihre Wurzeln in das „Schollenreich des Volkstums“ senkt, umso stärker kann sie in die Höhe wachsen.

Dieser Idealhöhe stehen Philosophie, Kunst und Staat im Verlauf ihrer Geschichte bald näher, bald ferner. Wandellos bleiben allein die keimhaft in der Volksseele gelegenen ewigen Werte selbst, die das einigende Band sind zwischen Gott als dem Zielsetzenden und dem Volk als der Gesamtheit aller Zieltrebenden.

In Aufstieg wie Verfall sind Philosophie, Kunst und Staat wechselseitig voneinander abhängig.

Freilich bedingt diese wesensmäßige Gleichgerichtetheit ihrer Entwicklung nicht notwendig auch eine Gleichzeitigkeit. Gerade die jüngste deutsche Geschichte kennt innerlich zusammenhängende Neugestaltung von Kunst und Staat bei zeitlicher Trennung beider Vorgänge:

die Kunsterneuerung durch Richard Wagner — mitgenährt von den damals schon auf eine allgemeine deutsche Wiedergeburt hindrängenden Kräften — ging der Erfüllung dieser tiefsten Volkssehnsucht durch Adolf Hitler um mehr als ein halbes Jahrhundert voran. Doch ist das heute neu-erwachte Gefühl für Volkstum und Führertum in ihrer gegenseitigen Ergänzung schon in Richard Wagners Kunst lebendig. Gerade im „Ring des Nibelungen“, der als Erweckung deutschen und nordischen Sagengutes volkhaft bedingt ist wie kaum sonst ein Kunstwerk, wird zugleich der Untergang einer selbstsüchtig nach Geld und Macht gierenden, das Gemeinschaftsleben mißachtenden, gleichsam, wie wir heute sagen würden, individualistisch eingestellten Welt gestaltet. Mit eindringlicher, leidenschaftlich aufrüttelnder Anklage wider solche Entseelung unseres Volkstums zeigt Wagner die Verbundenheit aller auf Gedeih und Verderb — wodurch er mittelbar das Gemeinschaftsgefühl stärkt — und verherrlicht auch die alte germanische Gefolgschaftstreue zwischen Führern und Geführten, die alle gesellschaftlichen Beziehungen adelt. In „Parsifal“ endlich wölbt er über das im „Ring“ aufgebaute Weltbild den Bogen des Bundes von Heldentum und Christentum. Darin liegt die unvergleichliche Sendung Wagners. Dank ihr ragte das Bayreuth der Festschiffe in den Niedergangsjahrzehnten des deutschen Kultur- und Staatslebens wie eine einsame Insel der Verheißung empor, es war und ist ein Halt für alles aufwärts strebende Deutschtum und wird, wie wir glauben, immer mehr zum Grundpfeiler der deutschen Kultur.

So wie nun Richard Wagner im Kampf wider die Scheinganzheit der Oper das wahre gemeinsame Kunstwerk schuf und wie Adolf Hitler im Kampf wider den alle Formen lockernden Liberalismus den neuen Staat des ständisch gegliederten Volksganzen zu bauen begann, so muß die deutsche Philosophie in gleichem Kampfgeist sich wider die Denkrichtung des jeder Bindung abgünstigen, untergangstreifen Individualismus wenden. Ist doch in diesem der Ursprung des allgemeinen Verfalls zu erblicken! Nachdem sich das deutsche Volk in der Wiedergeburt seiner Kunst und seines Staates als besonders regenerationsfähig erwiesen

hat, übernimmt nun auch die deutsche Philosophie mit einer auf Ganzheit beruhenden und Gemeinschaftswerte entwickelnden Weltbildgestaltung eine inhalt- und verantwortungsreiche Aufgabe am Werke weltanschaulicher Erneuerung. Ihr Ziel kann sie aber nur in enger Verbindung mit dem gesamten Volksleben erreichen, „in der Erkenntnisgemeinde“, in „aufbauender Bezweigung“, im „Mitgehen mit dem Lebendigen in der Schöpfung“. (Othmar Spann, Gesellschaftslehre, Wien 1930, S. 278/279.) Weil sie nicht volksfremd ist, ist sie auch nicht lebensfremd, sondern lebenvertiefend!

Auch für eine solche neue Weltficht behält natürlich der Einzelne seine Bedeutung als Persönlichkeit in ihrer Einmaligkeit, bleibt — was den Gegenstand unserer Betrachtung im besonderen betrifft — die Eigenart der Einzelkünste und der einzelnen Werke unangetastet. Nur die falsche Annahme einer schrankenlosen Ungebundenheit des Einzelmenschen und völliger Loslösung des Einzelkunstwerks vom allgemeinsamen Wesen der Kunst und vom Gesamtkulturleben wird ersetzt durch die sinnreichere Würdigung alles Einzelnen in seiner Eingliederung in das Ganze. Eine neue Metaphysik der Kunst fordert als eine Wahrheitsucherin im Dienste der Gemeinschaft nicht Freiheit von volklicher Bindung, sondern freies Schaffen im Volk für das Volk. Alle Philosophie ist frei, aber nur innerhalb des Volkhaften. Dieses ist ihre Voraussetzung; mit seiner Mißachtung würde sie daher ihren eignen Ursprung in Frage stellen, also sich geradezu gegen sich selber wenden. Diese volksmäßigen Grenzen sind ihr schon durch ihr Ausdrucksmittel gezogen: in der Sprache, die „für uns dichtet und denkt“ (Schiller, Votivtafeln: Dilettant), in die wir alle hineingeboren werden wie in das Volk, liegt geprägtes Volkstum auch für den Denker bereit.

Nur aus diesem volkhaften Ursprung kann auch die Weltgültigkeit aller Philosophie hervorgehen, nicht aber, wie man gemeint hat, aus ihrem allgemein-menschlichen Gehalt. Die unverbrüchlichen Formgesetze des Denkens sind freilich für alle gültig. Auch inhaltlich können einander ähnelnde Auffassungen in verschiedenen Philosophien auftreten, weil vieles Reinmenschlich-Grundsätzliche allen Völkern gemeinsam ist. Aber die unersetzlichen Eigenwerte, durch die sich eine Philosophie im Wesenskern von allen anderen unterscheidet, sind Ausdruck ihrer richtungsgebenden völkischen Artung. Die Vormachtstellung griechischen Denkens seit Platon und Aristoteles und deutscher Gedankensysteme seit Kant und Hegel war die Errungenschaft seelischer Weltbeziehung durch völkische Kraft. Aus volkhafter Fülle ergoß sich in solchen Fällen ein befruchtender Segensstrom über die ganze Weltkultur. Endlich kann die Allgemeingeltung einer Philosophie auch eine scheinbare sein, dann nämlich, wenn ihr Gehalt einer fremden Gedankenwelt dienstbar wird, womit er aber seine Bedeutung verändert. Ein Beispiel hierfür bietet die Rolle des griechischen Denkens nach seinem Einbau in das mittelalterlich-scholastische Weltbild dar. —

Um nun die grundlegende volkhafte Bindung von Philosophie, Kunst und Staat wieder herzustellen, muß eine neue Denkweise ihre Ganzheitlichkeit betonen und im Verein mit Kunst und Staat jene Dreieinheit zu bilden suchen, durch deren innere Entsprechung alle großen Kulturzeiten gekennzeichnet sind. Aus gleichem Quell strömt der Geist der deutschen Philosophie und der deutschen Kunst, und beider geheimnisvolle Einheit ist wesensmäßig unlöslich verknüpft mit der staatlichen Daseinsform des deutschen Volkes. Nur aus völkischem Bewußtsein heraus schaffende Denker wirken von den Tiefen her erneuernd bis in die letzten Äußerungen des gesamten Volkslebens hinein und sind damit „eigentlich tätig“, worunter Aristoteles „vorzüglich diejenigen“ versteht, „die durch ihr Denken, gleich wie Baumeister, auch die äußeren Handlungen maßgebend beeinflussen und bestimmen“. (Politik VII, 3; deutsch von E. Rolfes, Epz. 1922, S. 239.)

Ausgangspunkt neuer Metaphysik ist uns das allgemeine Kunstwerk Richard Wagners. Weil es das volle ungeteilte Kunstvermögen der Volksseele verkörpert, steht es nicht als etwas Zufälliges im gesamten Volksleben, sondern hat den Sinn der unbedingten Norm, die verpflichtet. Nietzsche hatte einst in Wagners Kunst die Neugeburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik erblickt. Dies ist natürlich nicht als Wiederbelebung der griechischen Tragödie zu verstehen, vielmehr wurde das deutsche Drama, um dessen volkhafte Maß unsere großen Dichter der Weimarer Blütezeit gerungen hatten, aus dem Quell der deutschen Musik befruchtet und zum allgemeinen Kunstwerk erweckt. Sein Schöpfer, der sich selbst durch den Mund einer seiner Hauptgestalten als „Weckrufer“ (Wotan-Wanderer im „Siegfried“, G. S. ⁶ VI, 152) bezeichnet, meint in jenem von der Erweckerin Musik entfaltenen allgemeinen Drama, dessen Keim er schon in Beethovens neunter Symphonie aufzeigt, geradezu „die vollendetste Kunstform“ und zugleich auch die einzige dem . . . deutschen Geiste durchaus entsprechende, von ihm erschaffene reinmenschliche, und doch ihm original angehörige“ (G. S. ⁶ IX, 112) erblicken zu dürfen.

Richard Wagner hat aber auch als Denker Unschätzbares geleistet für die Vertiefung unserer Kunstauffassung, besonders auch für die Einsicht in die Zusammenhänge der Kunst mit dem Weltbild und dem Staat eines Volkes. So können wir gar nichts Besseres tun, als beim Versuch einer neuen Metaphysik seines Kunstwerks auf völkisch-ganzheitlicher Grundlage auch auf seine Schriften zurückzugreifen, zumal wenn diese, wie seine Abhandlung über „Beethoven“, ausdrücklich von ihm als „Beitrag zur Philosophie“ (Vorwort, G. S. ⁶ IX, 61) bezeichnet sind. —

Volle Wirksamkeit im Dienste der völkischen Gesamterneuerung können die Erkenntnisse einer Metaphysik, die von Richard Wagner ausgeht und seinen Kampf auf ihre Art weiterführen will, nur entfalten, wenn sie Gemein-

gut des deutschen Volkes werden. Ihr letztes, fernstes Ziel erreichen sie freilich erst in dem Augenblick, in dem auch die deutsche Kunst selbst der-einst sich von ihnen zu neuem, geläutertem und vervollkommnendem Schaffen aufgerufen fühlt. „Wo einst die Kunst schwieg, begann die Staatsweisheit und Philosophie; wo . . . der Staatsweise und Philosoph zu Ende ist, da fängt wieder der Künstler an.“ (Richard Wagner, G. S. ^o XII, 251.) In diesem Sinne will die hier vorgetragene Philosophie das im allgemeinen Kunstwerk Richard Wagners sich verkörpernde G a n z h e i t s s t r e b e n in seiner Fülle anschaulich machen, auf daß es werde die Q u e l l k r a f t neuer deutscher Auffassung der Kunst und des Daseins überhaupt!

2. Grundverhältnis von Metaphysik und Kunst.

„Das Ziel erschaut, wer den Grund gefaßt hat.“

Hans von Wolzogen am 6. Januar 1935 an den Verfasser.

Ein neues, unsrer Zeit noch allzu fremdes, ganzheitliches Denken muß nun der Aufzeigung der allgemeinen Einheit von Philosophie, Kunst und Staat auch eine Klärung der engen inneren Verbundenheit von Kunst und Metaphysik im besonderen folgen lassen.

Metaphysik der Kunst ist W e s e n s a u f s c h l i e ß u n g der Kunst. Sie darf also im Gegensatz zu mechanistischen Verfahrensarten nicht zu einer Zerschlagung der einheitlichen Ganzheit des Kunstwerks in eine Vielheit von Teilen ohne Rücksicht auf deren Gliedverhältnis zum Ganzen führen; denn bei einer solchen ergäbe sich nur ein Nebeneinander einzelner Begriffsmerkmale, während das Wichtigste dahinschwände: das „geistige Band“ (Goethe, Faust I, Schülerszene), das die eigentliche Wesenheit der Kunst als einer „Verdichtung der ausgedehntesten . . . Erscheinungen“ zu einem „vielgegliederten Zusammenhange“ (Richard Wagner, G. S. ^o XII, 277) ausmacht. In der Kunst lebt, wie von einem Zauber berührt, die ganze Welt in einem Grade, daß sogar das Unbelebte noch einen Schimmer ihrer göttlichen Wesenheit empfängt. Deshalb werden Teilerkenntnisse für die Metaphysik der Kunst nur insoweit wertvoll, als sie innerliches Mitverstehen und nachschöpferisches Erfassen des Kunstwerks in seiner Ganzheit fördern. Und der Zugang zu den Wesenstiefen der Kunst liegt nur in den Tiefen der Menschenseele offen, wo alles außerhalb ihrer als das gleiche Grundwesen verstanden wird, das in ihr sich kundgibt. Nur aus ganzheitlicher Einstellung heraus kann der Denker der Seele des Kunstwerks nahekommen, kann er das in Kunst und Philosophie mit verschiedenen Mitteln gestaltete gleiche Weltbild erfassen und eines durch das andere deuten.

Die Kunst als Verdichtung der „Kette . . . verschiedenartigster Erscheinungen zum leicht überschaulichen Bande weniger Glieder“ (Richard Wagner, G. S. ^o XII, 277) kann nur aus der Einsicht in die gliedhafte

Zugehörigkeit alles Einzelnen zum beseelenden Ganzen begriffen werden. Auch da, wo sich die Metaphysik der Kunst mit Teilgebieten zu befassen hat — und verfahrensmäßig ist eine Trennung in solche unumgänglich — muß sie sich der Hinordnung ihres Teilgegenstandes auf das Ganze bewußt bleiben. Alle Einzelerkenntnisse haben von vornherein nur begrenzte Geltung im Hinblick auf die einheitliche Allgemeinsamkeit. Weil im Kunstwerk alles durch sein Enthaltensein im Ganzen lebendig und begreifbar ist, verwandelt ganzheitliche Wesenserkennntnis auch alles „Aeußerliche“ der Kunst soweit in ein Nicht-Aeußerliches, als es im Wechsel zwischen der unbedingten Oberhoheit des Ganzen und der bedingten Selbstherrlichkeit der Teile in ein Verhältniß zur Wesensmitte des Kunstwerks gebracht werden kann — Feststellungen, die sich später im einzelnen bestätigen werden.

Hingegen kann aus der empiristischen Kunstauffassung, die am Aeußerlichen haftet, die innere Ganzheit aber vernachlässigt oder gar nicht sieht, kein inniges Verhältniß zur Kunst entstehen. Bei wechselnden sinnlichen Wahrnehmungen und äußeren Tatsachen zu beharren, ist, philosophisch gewertet, geradezu die Auffassungsart und künstlerischer Naturen, mögen sie auch „Kenner“ von tausend Einzelheiten sein. Leibniz hat in seinen „Nouveaux essais sur l'entendement humain“ (1704) die Unzulänglichkeit empiristischer Grundhaltung bündig dargelegt, indem er ihrem Hauptsatz vier Worte hinzufügte, die u. E. die ganze Erkenntniskritik Kants vorwegnehmen: „Nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu, excipe: nisi intellectus ipse“ (v. Verf. gesp., Libr. II, chap. I § 2), d. h. nichts ist im Verstande, was nicht (zuvor) in den Sinnen war — außer dem Einsichtsvermögen selber. Alle Erfahrung geht eben, auch wenn dies nicht bewußt wird, schon auf der untersten Stufe über die empiristische Linie hinaus, ist schon in Formung begriffene Wahrnehmung, in bestimmter Weise Aufgefaßtes. Auch Goethe stellt fest, jede Tatsache sei schon eine Theorie: „Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren.“ (Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil, Vorwort.)

Dagegen muß auch eine der Kunst gerecht werdende Metaphysik wohl empirisch sein, d. h. das Erfahrungsgemäße berücksichtigen und durchdringen und ihre Wahrheit erst aus der Bezogenheit auf ein objektives Sein, hier auf das allgemeinsame Kunstwerk, erweisen. Sie wird darüber hinaus von der Ahnung der allen Einzelwahrnehmungen wesensmäßig voranstehenden Ganzheit, von der Achtung vor der transzendenten Hoheit der Kunst geleitet. Der verdichtenden Kraft der Kunst folgend, die zusammenschließt, was vereinzelt war, gelangt auch die Metaphysik der Kunst zuletzt zu jenem alles umfassenden Weltgeheimnis, aus dem heraus alle zeitenüberdauernden Werke geschaffen werden.

Gerade weil der Künstler, der dieses Weltgeheimnis in sich wirken fühlt, als Seher „das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhaftige“ (Richard Wagner, *G. S.* ^o X, 142), d. h. die Idee im Sinne Platons, erschaut, erschließt sich das organische Ganzheitsgefüge seines Werkes nur einer Metaphysik, die vom Brennpunkt der einheitlichen Allgemeinsamkeit aus Licht auf alles Einzelne fallen läßt. Selbst über Kants Begriff des im Gemüt bereitliegenden „Apriorischen“, der etwas Subjektivistisches, Individualistisches beibehält, schreitet sie hinaus zur Schau der Idee in ihrer objektiven Transzendenz — ein Sachverhalt, der im nächsten Abschnitt noch näher erörtert werden wird.

Die aus solcher Grundhaltung der Metaphysik zur Kunst zu gewinnenden Begriffe ganzheitlicher Kunstauffassung am Beispiel des allgemeinsamen Kunstwerks sind: Gliedhaftigkeit aller Einzelkünste, Parallelgesellschaft, insbesondere des dramatischen und des symphonischen Aufbaues, Eigenleben und gestufte Mittlerschaft der Künste im Rahmen der Allgemeinsamkeit, Vorrangstellung der Musik usw. Alle diese Fragen, die oberhalb des mechanistischen, lediglich auf das Ursächliche gerichteten Denkens liegen, suchen die folgenden Abschnitte durch ganzheitliche Betrachtung zu klären. Dabei wird sich zeigen, daß „nicht-ursächlich“ nicht etwa weniger folgerichtig bedeutet. Die Strenge des Verfahrens ist die gleiche wie bei den Naturwissenschaften, nur die Art ist eine innerlichere und der Umfang größer, weil sich die ursächlich gerichtete Erscheinungswelt wohl der gegliederten transzendenten Ganzheit als Teilbereich einordnet, nicht aber umgekehrt sich die Fäähigkeiten des künstlerischen Organismus in den Begriffen des bloß Mechanischen unterbringen lassen.

Ganzheitliches, miterlebendes Verstehen ist aber mehr als Berührtwerden von der Transzendenz des Gegenstandes: es ist zugleich T ä t i g k e i t des Erkennenden in der Wahrnehmung dessen, „worüber ihn sein Sehnen in der Täuschung der Zerstreuung erhielt, nämlich daß sein innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen eines ist, und daß nur in dieser Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge außer ihm wirklich erkannt wird.“ (Rich. Wagner, *G. S.* ^o IX, 74/75.) Kurz vorher spricht Wagner sogar geradezu von einem „Gewahrwerden der Beziehungen der gesehenen Objekte zu unserem Willen.“ (v. Verf. gesp., *G. S.* ^o IX, 70.) In diesem Worte klingt schon die sittliche Bedeutung ganzheitlicher Weltauffassung mit an, aus der heraus allein sie die — ohne besondere Absicht des Künstlers — schon aus dem Wesen der Kunst hervorgehende sittliche Macht und Würde erfassen kann. Die Metaphysik wird dabei zu zeigen haben, wie jene wieder vervollkommene Kraft der Kunst, wenn sie, wie z. B. im „Ring“, in tragisch-ernster Warnung auftritt, das Weltaedicht fast mehr noch, als die Weltgeschichte es ist, zu einem Weltgericht macht; denn das Weltgedicht wird nicht durch die „Wirklichkeit“ widerlegt, sondern übt seinerseits „durch Ge-

gestaltung eines vollkommenen Bildes Kritik an der Unvollkommenheit der bestehenden Welt." (E. Reiz, am 11. Juni 1935 an den Verf.)

Dieser hier angedeutete Weg einer Metaphysik des allgemeinen Kunstwerks muß letztlich zur Behebung des Kulturschadens führen, den eine sich auf das Rein-Ursächliche beschränkende, individualistische, diesseitige und unvölkische Kunstbetrachtung angerichtet hat. Die neue G e s t a l t f o r s c h u n g will die m e t a p h y s i s c h e Wurzel der Kunst aufzeigen, die neue G e h a l t - d e u t u n g aus der reinen Gegebenheit des allgemeinen Kunstwerks die Würde v o l k h a f t e r E i n m a l i g k e i t des Genius und seines Werkes wiederherstellen. Auch im Bereiche denkerischer Weltbildgestaltung wird sich, wie in Kunst und Staat, nur das aus dem Volkstum mit innerer Notwendigkeit Herauswachsende und zugleich Reimenschlich-Sinnvolle durchringen und auf die Dauer behaupten. Die Metaphysik der Kunst in unserem Sinne will zuletzt durch Wesenseinsicht die L i e b e zum allgemeinen Kunstwerk Richard Wagners, dem lebendigsten künstlerischen Erbgut unseres Volkes, steigern, denn: „Die große Liebe ist die Tochter der großen Erkenntnis" (Leonardo da Vinci) oder, um mit Hölderlin zu reden: „Wer das Tiefste gedacht — liebt das Lebendigste!" —

Richard Wagners „Tristan“ und die Phädra-Dramen von Euripides, Seneca und Racine.

Von Dr. Johann Czerny (Wien).

„Das moderne Drama hat zweierlei Ursprung: einen natürlichen, unserer geschichtlichen Entwicklung eigentümlichen, den Roman, — und einen fremdartigen, unserer Entwicklung durch Reflexion aufgepfropften, das nach den mißverstandenen Regeln des Aristoteles aufgefaßte griechische Drama . . . Die höchste Blüte des dem Roman unmittelbar entsprungenen Dramas haben wir in den Schauspielen des S h a k e s p e a r e; in weitester Entfernung von diesem Drama treffen wir auf dessen vollkommensten Gegensatz in der „Tragédie“ des R a c i n e. Zwischen beiden Endpunkten schwebt unsere ganze übrige dramatische Litteratur unentschieden und schwankend hin und her" (Oper und Drama, Ges. Schr. u. Dicht., Bd. IV., S. 6). Die tragédie classique nun lehnt Wagner ebenso entschieden ab wie Lessing und Schiller.¹⁾ Sie ist ihm nicht mehr als eine entstellende Nachahmung und Wiederholung. Racines Tragödie sucht sich aus dem Mechanismus heraus in das Leben hineinzukonstruieren, bleibt aber ganz in den Außerlichkeiten der Rede stecken, während die Handlung hinter die Szene verlegt wird: „Beweggründe mit davon abgelöster und außerhalb verlegter Bewegung. Wollen ohne Können" (Op. u. Dr., S. 14 f.). „Wie vollständig lächerlich müssen uns

¹⁾ An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte.

(im Vergleich mit Schillers „Don Carlos“) die höfisch-theatralischen Marionetten eines Racine erscheinen!“ (VIII, 78.) Die vielgerühmte (auch von Schiller positiv bewertete) Bändigung des Naturungestüms führt leider zur Verbannung jeder Natur (ebenda S. 79).²⁾ Kälte ist überhaupt „ein Hauptzug aller französischen theatralischen Kunst von Racine bis Scribe, ja ich glaube aller französischen Produktionen auf dem Felde irgend welcher anderen Kunst“ (IX, 56). Das Streben nach Einfachheit der Form wird anerkannt, doch müsse diese durch organische Entwicklung von innen aus, durch Verdichtung des Stoffes und seine Gruppierung um eine Idee, erfolgen (Op. u. Dr. S. 14 f. u. ö.). „Daß Glücks Ausgangspunkt für seine so angesehenen Reformbestrebungen in der französischen ‚Tragédie‘ liegen mußte, ließ allerdings seine Bemühungen ohne wirklichen Erfolg für die Ausbildung eines gesunden deutschen Opernstiles“ (IX, 203).

In der Tat hat uns Deutschen die tragédie classique bei aller Pracht ihrer Sprache wenig oder nichts zu sagen. Aus dieser Kunst „spricht kein lebend'ger Geist; / des falschen Anstands prunkende Gebärden / verschmäht d e r Sinn, der nur das Wahre preist“ (Schiller). Selbst die „Phèdre“, nach Carl Steinwegs Urteil „das Gewaltigste, was Racine geschaffen hat“,³⁾ läßt den unbefangenen Zuschauer oder Leser ungerührt, da er darin nichts von der gepriesenen Wucht, Dämonie und Leidenschaft spürt, sondern nur schöne Deklamationen über Leidenschaft vernimmt. Will man sich den Unterschied zwischen wahren Ausdruck der Leidenschaft und hohler Rhetorik an einem Beispiel klar machen, vergleiche man die verhaltene Glut von Wagners Isolde in den Gesprächen mit Brangäne im 1. Aufzug mit der Geschwähigkeit von Racines Phèdre in dem exponierenden Dialog mit ihrer Amme Denone. Wie sich hier, um mit Lessing zu reden, die Leidenschaft auf den Verstand schlägt, so daß er alle seelischen Erscheinungen und körperlichen Symptome des Liebesrausches zu zergliedern und samt Ahnungen über die letzte Ursache in Dutzenden von Versen zu schildern vermag!

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;

Un trouble s' éleva dans mon âme éperdue;

Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;

Je sentis tout mon corps et transir et brûler;

Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,

D'un sang qu' elle poursuit tourments inévitables u.s.w.

Daß das eigentliche Muster dieser bei allem Schwulst nüchternen Wortkunst Seneca war, ist charakteristisch für die Verwandtschaft des französischen und des römischen Volkscharakters und macht die weite Entfernung von der griechischen Tragödie, in unserem besonderen Fall von des Euripides „Hippo-

²⁾ Vgl. Schiller: „Nicht mehr der Worte rednerisch Gepränge, / Nur der Natur getreues Bild gefällt.“

³⁾ Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen. Halle 1912. S. 175.

lytos", begreiflich. Schon A. W. Schlegel hat in einer eigenen Schrift⁴⁾ gezeigt, was U. von Wilamowitz-Moellendorff mit den Worten bestätigt, daß Racine in der „Phèdre“ nur noch durch das gefallen könne, was nicht ihm gehöre; denn die wirksamsten Szenen und Wendungen darin seien nichts als elegante Uebersetzungen und Umbildungen.⁵⁾ Es leuchtet ein, daß sich Wagner im äußersten Gegensatz zu den französischen Nachahmern der attischen Tragiker und ihres römischen Nachahmers fühlen mußte.

Gleichwohl unternimmt es Steinweg in seinem interessanten Buche, das methodisch neue Wege geht, eine Abhängigkeit Wagners von der tragédie classique zu erweisen. Trotz Lessing, meint er, blieben die Franzosen für uns die Vermittler zu der Formschönheit der Alten, die uns so sehr fehlte.⁶⁾ Insbesondere hat Goethe in der „Iphigenie“ und im „Tasso“ das *Qual-drama* Racines „nur hoch über seine Vorlagen erhoben und psychologisch vertieft, während die letzte Vollendung bei Wagner zu suchen ist, der das mit Goethe einsetzende lyrische Moment noch weiter vergeistigte . . . In Wagners ‚Tristan‘ versagt das Wort und als einzige Seelenkünderin bleibt die Musik, die schon der kranken Prinzessin (im „Tasso“) letzter und einziger Trost war. Sie hebt uns über uns selbst hinaus und wird zur Stimme unserer Sehnsucht nach dem ewigen Vergessen, nach der heiligen Nacht und dem Reiche der Ideen“.⁷⁾

Im besonderen bestehen nach Steinweg⁸⁾ engere Beziehungen zwischen der französischen „Phädra“ und dem „Tristan“. In mancher Hinsicht gemahne Isolde an die Heldin Racines, noch mehr Brangäne an Denone. Wie diese erträgt Isoldens Magd nicht die Not der Herrin, die „ohne Nahrung, ohne Schlaf“ dahinschmachtet und sich nach dem Tode sehnt; beide quält die Neugier, zu erfahren, was die Gebieterin „müht“, und wie Phèdre unter ihren Schleiern zu ersticken fürchtet, so wird Isolden das Herz beklommen, so daß Brangäne ihr Luft schaffen muß. Phèdre weiß geschickt ihrer Amme den Namen dessen in den Mund zu legen, der die unschuldige Ursache all ihrer Pein ist:

Den.: Cet Hippolyte —

Ph.: Malheureuse! quel nom est sorti de ta bouche!

Auch Isolde bringt ihre Vertraute auf den, der ihr alle Qualen schafft, und läßt seinen Namen durch sie aussprechen:

Frägst du nach Tristan,
teure Frau?

Phädra schuldet dem Vater Hippolyts Treue, Isolde dem von Tristan erschlagenen Morold, später dem Oheim Tristans; aber Phädra erblickte

⁴⁾ Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide. Paris 1807.

⁵⁾ Einl. zur Uebersetzung des „Hippolytos“. 2. Aufl. Berlin 1903. S. 6.

⁶⁾ a. a. O. S. 244.

⁷⁾ a. a. O. S. 241.

⁸⁾ a. a. O. S. 178.

ihren Stieffsohn und Tristan sah Isolden in die Augen und nun blieb der Tod allein übrig, die Sehnsucht der Herzen zu stillen. Zum Sterben entschlossen treten beide auf und beide werden durch ihre Dienerin vom Tode zu einem Leben in Qual geführt: „Wehe! Weh! / Unabwendbar / ewige Not / für kurzen Tod! / Tör'ger Treue trugvolles Werk / blüht nun jammernd empor!“ Ferner weist Steinweg auf die lange qualvolle Wartezeit hin, die vor dem Beginn der Handlung der „Phèdre“ (wie fast aller Seelendramen Racines) und vor der 1. Szene des „Tristan“ liegt und den zur Katastrophe drängenden geistigen Zustand der Heldin erklärt.⁹⁾ Auch die eigenartige Symmetrie in der Komposition des „Tristan“ sei ein Merkmal der französischen Tragödie.¹⁰⁾

Diese Parallelen könnten aber für Steinwegs These nur dann etwas beweisen, wenn hinter Racines „Phèdre“ nicht die wahrhaft gewaltige Tragödie des Euripides und ihre schwächliche Umbildung durch Seneca stünden. Denn die Ähnlichkeit zwischen Wagner und der Originaldichtung ist, wie sich der Leser leicht überzeugen kann, fast in allen von Steinweg hervorgehobenen Punkten größer als zwischen dem „Tristan“ und der französischen Bearbeitung des Phädra-Stoffes, welcher A. W. Schlegel und Wilamowitz das Urteil gesprochen haben, ja darüber hinaus bot der „Hippolytos“ unserem Meister Anregungen, die er in der „Phèdre“ nicht hätte finden können. Um Unwesentliches vorwegzunehmen, ist der Theseus des Euripides dem König Marke verwandter als der Racines. Wie der König bei Euripides dem angeklagten Sohne vor allem seinen Tugendstolz vorhält und nicht begreifen kann, daß er sich dadurch so lange täuschen lassen konnte, kann Marke den Verrat Tristans nicht fassen: „Wohin nun Ehr' / und echte Art, / da aller Ehren Hort, / da Tristan sie verlor? / Die Tristan sich / zum Schild erkor, / wohin ist Tugend / nun entflohn, / da meinen Freund sie flieht? / da Tristan mich verriet?“

Wichtiger ist, daß sich Wagner, der den Mythos als wesentlich für das wirkliche Kunstwerk des Dramas ansah,¹¹⁾ im „Tristan“ nach dem Vorbilde des „Hippolytos“ eine überirdische Leitung des dramatischen Geschehens schuf. Bei Euripides stiftet Aphrodite das ganze Unheil an. Hippolyt hat ihren Zorn auf sich geladen, indem er sich der Liebe verschloß und der Kypris alle Ehren versagte. Warum die Göttin nebenbei auch Phädra (wie früher ihre Mutter Pasiphaë und ihre Schwester Ariadne) verfolgt, bleibt unerklärt, doch erfahren wir es aus Senecas „Phaedra“. Euripides glaubte nicht an die Götter, die er einführte, sondern betrachtete Aphrodite nur als Verkörperung der elementaren Gewalt der Leidenschaft, die alle Schranken der konventionellen Moral zerbricht, Artemis als personifiziertes Ideal der Reinheit

⁹⁾ a. a. O. S. 192 f.

¹⁰⁾ a. a. O. S. 202.

¹¹⁾ Oper und Drama, IV, 31 f.

und Jungfräulichkeit. „Aber er bedient sich des ungeheuren Vorteils, daß er die höchst realen ewigen Mächte, die in dem sittlichen Leben der Menschen walten, nicht als körperlose Abstraktionen belassen muß, wie sie sich dem Denken darstellen, noch zu symbolischen Schatten aus eigener Phantasie gestalten muß. Die Phantasie seines Volkes beut sie ihm dar als leibhaftige Götter, zu Personen, man möchte sagen von Fleisch und Blut ausgestaltet in der ununterbrochenen dichterischen Arbeit von Jahrhunderten.“¹²⁾ Wenn Hippolyt die Rache Aphrodites heraufbeschwört, bedeutet dies in des Dichters Sinne, daß er sich, die Liebe negierend, gegen eine natürliche, göttliche Gewalt vergeht. Offen gibt der aufgeklärte Philosoph Seneca der Meinung Raum, daß die Götter bloße Wahngebilde seien. Seine Nutrix verhöhnt die Phädra, als sie sich zur Entschuldigung ihrer Schwäche auf Venus und ihr allmächtiges Knäblein beruft: *Vana ista demens animus ascivit sibi / Venerisque numen finxit atque arcus dei* (V. 202 f.). Auch für Senecas Chor haben Venus und Cupido nur symbolische Bedeutung (V. 274 f.). Noch mehr mußten die modernen Bearbeiter antiker Dramenstoffe den Mythos hinter dem Sittlichen zurücktreten lassen. Die alten Gottheiten auf die Bühne zu bringen, blieb der Oper vorbehalten und darin haben sie sich bis in unsere Tage erhalten („*Ariadne auf Naxos*“ von Rich. Strauß). Indes warnte die französischen Dramatiker ein richtiges Gefühl, auf die göttliche Leitung der Schicksale ihrer Personen überhaupt zu verzichten; denn das Mythische bildet als das sinnliche, zur Phantasie sprechende Element ein wirksames Gegengewicht des Moralischen. Jedenfalls sagte Schiller die antike Mythologie in Goethes „*Iphigenie*“ so auf.¹³⁾ So klagt denn auch Racines Phèdre nicht nur über das Fatum, sondern auch über die Götter, besonders über die tückische Venus, und ungleich der skeptischen Amme Senecas verweist Denone, um die zerknirschte Herrin aufzurichten, auf die erotischen Fehltritte der Himmlischen (IV. Akt, 6. Sz.). Doch wenn in der tragédie classique die Personen die Götter apostrophieren, macht dies wie bei Seneca den Eindruck, daß sich die Menschen die Götter erfunden haben, um ihre Schuld auf sie abzuwälzen und sie für ihr Unglück verantwortlich zu machen.

Dem Schöpfer des „*Tristan*“ hatte sich einmal die Gelegenheit darboten, Frau Venus als handelnde Person in einer seiner Opern auftreten zu lassen: im „*Tannhäuser*“ steht sie in einem ähnlichen Gegensatz zu Elisabeth wie im „*Hippolytos*“ Aphrodite zu der jungfräulichen Artemis, die den Helden in der Todesstunde tröstet. Im „*Tristan*“, an dessen Ende die Aufhebung des principium individuationis und die Auflösung der Persönlichkeit im Nirwana steht, der also durchaus atheistisch ist, konnte Frau Minne nicht mehr werden als eine allegorische Gestalt, die im 2. Aufzug in

¹²⁾ Wilamowitz-Moellendorff a. a. O. S. 28.

¹³⁾ Vgl. Friß Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*. Halle 1910. I. Bd., S. 250.

der Phantasie Isoldens lebt, wie die Weltenkönigin Nacht in der Phantasie des Sängers der „Hymnen an die Nacht“. (Auch Tristan weiß nichts von Frau Minne, sondern spricht nur von dem Wunderreich der Nacht.) Isolde schafft sich diese Herrin und fühlt sich in der Rolle einer Leibeigenen, um ihr Liebeserlebnis in einem Bilde zu veranschaulichen. Ueber die Herkunft der Frau Minne von Aphrodite-Venus läßt Wagner gleichwohl keinen Zweifel bestehen. Sollte doch nach seiner ursprünglichen Absicht im „Tristan“ die beleidigte Liebesgöttin eifersüchtig ihre durch Zeitsitte und Politik verletzten Rechte wahren, indem sie die Fürstenkinder, die sie füreinander bestimmt hat, aller Moral zum Hohn vereinigt. Die fertige Dichtung setzt aber eigentlich nirgends voraus, daß Isolde für Tristan selbst als Gattin unerreichbar wäre,¹⁴⁾ sondern wie bei Euripides Hippolyt widersteht Tristan allein in seltsamer Verblendung dem Gebot der Liebesgöttin, die sich nun, wie es Isolde sieht, rächt und mit ihm Isolden dem Verderben weihet.

In dem großen Liebesgespräch sind Tristan und Isolde allerdings noch von dem stärksten Wahne umfungen: sie betrachten die Liebe als das metaphysische Sein, verachten daher alle andern Ideale, nicht nur Ruhm und Ehr', Macht und Gewinn, sondern auch Treue und Freundschaft, und sehnen sich nach dem Tode, der sie dauernd in dem sie ganz erfüllenden Gefühl aufgehen lassen werde. Wir erkennen hierin den Einfluß der romantischen Naturphilosophie (Novalis), doch mischt sich schon hier deutlich Schopenhauers Metaphysik der Geschlechtsliebe ein: Frau Minne ist der „Geist der Gattung“, der jeden individuellen Willen unterjocht und daher den Liebenden als das Weltprinzip erscheinen kann.¹⁵⁾ Denselben Gedanken drückten die antiken Dichter mythologisch aus, indem sie die Macht der Liebesgöttin, bezw. ihres Knaben, über die aller anderen Gottheiten erhoben. *Κόπρις οὐκ ἄρ' ἦν θεός, / ἀλλ' εἴ τι μείζο ἄλλο γίγνεται θεοῦ* (Hippolytos, V. 359 f.). In 84 Zeilen schildert der erste Chor in Senecas „Phaedra“ den Uebermut Cupidos, dessen Launen sich selbst Juppiter fügen mußte, der den in Omphale verliebten Herkules narrete und der die wildesten Tiere leitet. Selbst

¹⁴⁾ Ueber diesen etwas dunklen Punkt vgl. meine Abhandlung „Liebe, Leben und Tod in Richard Wagners „Tristan und Isolde““ (in „Oesterreichs höhere Schule“, Mai und Juni 1932), über die Minneallegorie im „Tristan“ meinen Aufsatz in dieser Zeitschr., Jahrgang 1934, S. 23 f.

¹⁵⁾ „Darauf (daß sich in der leidenschaftlichen Liebe der Wille der Gattung geltend macht) beruht das Transzendente ihrer Entzückungen und Schmerzen. Dies gibt den Stoff zu aller erotischen Poesie erhabener Gattung, die sich demgemäß in transzendente, alles Irdische übersiegende Metaphern versteigt“ (Schopenhauer). Wie stark auch sonst das berühmteste Kapitel von Schopenhauers Hauptwerk auf den „Tristan“ eingewirkt hat, glaube ich in der ersten der oben zitierten Arbeiten gezeigt zu haben. Es ist bezeichnend, daß Wagner die Hauptgedanken der „Metaphysik der Geschlechtsliebe“ zweimal auszugsweise referierte: in dem ebenso überschriebenen kleinen Aufsatz aus der „Tristan“-Zeit (1858; XII. Bd. der Sämtl. Schriften) und in der Schrift „Ueber Staat und Religion“ (VIII, 11 f.).

den feigen, wie den Hirschen, flößt er Kampfesmut ein (Frau Minne — „des kühnsten Mutes Königin“). *Πάρτα δ' ἐκ ταύτης ἔφω' / ἢ δ' ἐστὶν ἡ σπείρονσα καὶ δίδου' ἔφω' / οὐ πάντες ἐσμεν οἱ κατὰ χθον' ἔκγονοι* (Hippolytos, V. 458 f. — „des Weltenwerdens Walterin“). *Odiūmque perit, cum iussit Amor. / Veteres cedunt ignibus irae* (Phaedra, V. 355 f. — „in Liebe wandelnd den Neid“). Ueberwinden läßt sich die Kypris nicht; den Willigen behandelt sie sanft, den Trostigen und Hochmütigen mißhandelt sie schändlich (Hippolytos, V. 443 f.). Es genügt, daß sie ein Paar zusammenführt; das Unheil nimmt dann von selbst seinen Lauf. Wie sie bei Euripides den Hippolyt aus Trözen nach Athen getrieben hat, damit ihn hier Phädra sehe, so folgt Tristan einem Instinkt, als er nach Irland fährt, wo er das ihm bestimmte Weib findet („den Segel blähte der Wind, / hin zu Irlands Kind“, V. 1951 f.). Als Genius der Gattung ist Eros, wie Schopenhauer feststellt, ein feindseliger, grausamer, despotischer Dämon. Der Chor im „Hippolytos“ will diesen Tyrannen nicht ehren, da er zwar huldvoll die Kammer Aphrodites erschließt, aber den Sterblichen Verderben bringt, wo immer er schreitet (V. 539 f.). Wie Tristan im 3. Aufzug die Liebe als den verderblichsten Wahn erkennt, sie verflucht und sich nach dem göttlich ew'gen Urvergessen sehnt, so ahnt im „Hippolytos“ die Kammerfrau hinter den Wolkenstoffen, die uns den Ausblick verhüllen, ein erfreulicheres Leben (*φίλτερον ζῆν*), befreit von den Qualen der verzehrenden Liebe (Hippolytos, V. 191 f.). In Racines „Phèdre“ ist von den tiefen Gedanken des Euripides nicht viel übrig geblieben, ja Racine bricht dem tragischen (im Metaphysischen wurzelnden) Konflikt des „Hippolytos“ durch die Erfindungen der falschen Nachricht von des Theseus Tode und der tugendhaften, also hoffähigen Liebe des Helden zu Aricia die Spitze ab.

Mögen daher auch die von mir aufgezeigten Parallelen zwischen Wagner und Euripides nichts geradezu beweisen, ist doch wohl so viel klar geworden, daß der „Tristan“ der griechischen Originaldichtung sehr viel näher steht als der französischen Nachahmung. Während sich Wagner immer wieder in wegwerfenden Äußerungen über die französische Tragödie erging, prägte er schon in der Abhandlung „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1850) die Sätze: „Vor welcher Erscheinung stehen wir aber mit demütigenderer Empfindung von der Unfähigkeit unserer frivolen Kultur als vor der Kunst der Hellenen? So haben wir denn die hellenische Kunst zur menschlichen Kunst überhaupt zu machen; die Bedingungen, unter denen sie eben nur hellenische, nicht allmenschliche Kunst war, von ihr zu lösen. . . . Das Gewand der speziell hellenischen Religion haben wir zu dem Bande der Religion der Zukunft, der der Allgemeinsamkeit, zu erweitern“ (III, 62 f.). Wenige Jahre später fand Wagner in der Philosophie Schopenhauers eine Lehre, die geeignet schien, zur Menschheitsreligion zu werden, und indem er die Tristan-Sage zum Ausdruck dieser Philosophie und damit zu einem Mythos machte, erneuerte er die echte (dionysische) Tragödie. Darüber hat schon Nietzsche in

den letzten Abschnitten der „Geburt der Tragödie“ scharfsinnig behandelt, freilich nicht ganz im Sinne Wagners. Denn während für diesen die Musik ein Mittel, das Drama der Zweck war, sieht Nietzsche im Drama das Mittel und in der Musik den Zweck. „Wenn Wagner aus dem Wesen des Mythos die Notwendigkeit der Musik bewies, so zeigte Nietzsche, wie der Mythos mit Notwendigkeit aus der Musik hervorgehen müsse, und zeigte es gerade an einem Mythos wie Wagners ‚Tristan‘.“¹⁶⁾

Auch die formalen Eigentümlichkeiten von Wagners Musikdrama werden wir richtiger von der echten griechischen als von der französischen Tragödie herleiten.¹⁷⁾ Daß Steinweg Racine den Erfinder (!) des Seelendramas nennt,¹⁸⁾ ist mit Hinblick auf die attische Tragödie, besonders auf Euripides, wie nicht erst bewiesen werden muß, ganz unzulässig. Aus der Einrichtung der griechischen Bühne ergab sich die Notwendigkeit, die äußere Handlung dadurch zu vereinfachen, daß verwickelte Voraussetzungen in die Vergangenheit geschoben und allmählich vor dem Zuschauer enthüllt werden, wie es auch im „Tristan“ geschieht. Daraus erklärt sich das Vorherrschen des epischen und des lyrischen Elements. Im gesungenen Drama Wagners mußte naturgemäß die Lyrik noch größeren Raum einnehmen. In diesem Sinne nennt Wagner das Drama die vollendeteste Gestaltung der Lyrik (Das Kunstwerk der Zukunft, III, 75). Wenn im griechischen Drama die Lyrik besonders in die Chorgesänge zusammengedrängt war, fällt bei Wagner die Aufgabe des Chors dem Orchester zu (IX, 309). Dadurch gewinnt der Dialog der Handelnden die „naive Präzision“, die das wahre Leben des Dramas ausmacht. Wie die verwickelten metrischen Formen der griechischen Chorgesänge ohne die Tanzbewegungen des Chors und die musikalischen Melodien unverständlich sind, sollten die freien Rhythmen im „Ring“ und im „Tristan“ der natürlichen Melodie der Sprache Rechnung tragen. Den Alexandriner der französischen Dramatiker lehnte Wagner ebenso entschieden ab wie das „fünfüßige Ungeheuer“, zumal in der Bearbeitung antiker Dramenstoffe. Auf weite Strecken der reimlosen Verse des „Tristan“ herrschen der Amphibrachys

¹⁶⁾ E. Strich a. a. O. II, 473. Nietzsches Ausführungen ist übrigens hinzuzufügen, daß Wagner im „Tristan“ nicht nur „das Zerbrecen des Individuums und sein Einswerden mit dem Ursein“ darstellt (Geb. d. Tr., 8), sondern auch die uralte attische Idee von dem Kampf von Licht und Finsternis in der Seele des Menschen, nur daß umgekehrt der Tag als das böse, die Nacht als das gute Prinzip erscheint. Das Leben ist ein Tages Traum (Schopenhauer) und die Nacht der Liebe, die Tristan und Isolde im 2. Akt erleben, nur Dämmerung; erst durch die völlige Verneinung des Geschlechtstriebes als stärksten Ausdrucks des Willens zum Leben gelangen die Liebenden im 3. Akt zu der wahren Nacht, dem heiligen Urvergessen.

¹⁷⁾ Das gilt auch von Goethes „Iphigenie“, der ja wie der „Phèdre“ ein Drama des Euripides zugrunde liegt. Ohne Zweifel teilte Goethe wie später Wagner die Meinung Schillers über die tragédie classique (vgl. auch Schillers scharfe Bemerkungen in den Briefen an Goethe vom 31. Mai 1799 und 17. Januar 1804).

¹⁸⁾ a. a. O. S. 158.

und der adonische Vers, die auch in der metrischen Komposition der griechischen Chorgesänge zu den beliebtesten Elementen gehören. Schließlich werden wir auch die Symmetrie im Bau der Handlung des „Tristan“ richtiger auf den Einfluß der griechischen als auf den der französischen Tragödie zurückführen, wenn hier überhaupt von einem Einfluß gesprochen werden kann.

Nein, unser Meister schöpfte nie und nirgends aus abgeleiteten Quellen, sondern, worauf er selbst immer wieder verweist, aus dem ursprünglichen „Quell aller Erneuerungen und Befruchtung wahrer, volksbildender Kunst“. ¹⁹⁾ Was der Oper versagt bleiben mußte, sollte Wagners Drama erreichen: die Renaissance der wahren Tragödie, der Kunst eines Aischylos und eines Sophokles. Wenn Wagner von seinem Standpunkte ²⁰⁾ dem Euripides so wenig gerecht werden konnte wie später Nietzsche, so lag ihm der letzte große Dramatiker der Griechen doch ungleich näher als Racine, der „Dichter der Fässon“ (IX, 142).

Deutsch oder Nordisch? Musik oder Rasse?

Betrachtungen zur angewandten Rassenkunde

Von Dr. Hermann Seeliger.

III.

Der rassistische Maßstab.

Die Ueberbetonung des Wertes der nordischen Substanz erhebt diese unverkennbar zum Maßstab, an dem der Einzelne, je nachdem er sich zu einem vorwiegend nordischen oder dinarischen u. s. w. Künstler stellt, seine eigene Rasse zu bestimmen vermag — und nach Maßgabe der betreffenden Rasse auch seinen Wert. Wohin das führen muß, ist bereits angedeutet — mit welcher großzügigen Leichtfertigkeit, Willkür und Oberflächlichkeit die Günther-Schule verfährt, soll durch ein paar Beispiele erläutert werden. Zunächst wollen wir festhalten, daß der Begriff „deutsch“ immer und zwar stets mit ganz besonderer Akzentierung als „vorwiegend nordisch“ gefaßt wird. Trotz aller Beteuerung, Stilunterschiede seien nicht Wertunterschiede, trotz der Verwahrung gegen den Verdacht, aus Voreingenommenheit für eine bestimmte Rasse eben diese alle bedeutende Kunst zuzuschreiben, kann man bei Günther und noch mehr bei Eichenauer durchaus nicht etwa bloß zwischen den Zeilen lesen, wie die Vornehmheit der vorwiegend nordrassischen Kunst „ihr adelig hochtrachtender Zug“, der sie „im Grunde für wenige Ausgewählte bestimmt“ ständig unterstrichen wird. Wer für sie empfänglich ist, gehört eben zu dieser Rasse. Liegt darin nicht schon eine unverkennbare

¹⁹⁾ Deutsche Kunst und deutsche Politik, VIII, 65.

²⁰⁾ Vgl. bes. „Oper und Drama“, IV, 144 f. Im Vergleich zu seinen Vorgängern stellt Wagner den Euripides auf dieselbe Stufe wie die Symphonien von Brahms im Vergleich zu den Beethovenschen (X, 293).

Wertung?, die schon an Exklusivität streift? Was sich um Bach, um Brahms, um Gluck und Händel schart, ist vorwiegend nordisch, gehört zur Edelrasse und ist im eigentlich adeligen Sinne „deutsch“. Was sich für Weber, Bruckner, Wagner begeistert, ist seelisch anders geartet. Wohin stecken wir alle die, die gleichmäßig ein Bekenntnis zu Bach und Wagner ablegen? Was machen wir mit denen, die gleichmäßig Beide befehlen? „Die Widersacher des Bayreuther Meisters, der Weimarer Kunstbewegung und der ehrlich ringenden modernsten Kunst, sie sind und waren häufig auch seine — Bachs — Widersacher.“¹⁾ Oder mit den Bachverehrern, denen gleichwohl auch ein Chopin recht viel bedeuten kann? Ja mit Chopin selbst, dessen verzehrend süßes Melos so ganz und gar „unnordisch“ ist; der an Bach von Jugend auf gebildet, in seiner Neigung zu einer gewissen, natürlich ganz anders gearteten Polyphonie diesen Einfluß in seiner Schreibweise nie verleugnete, der, wenn er sich auf ein eigenes Konzert vorbereitete, nicht Chopin spielte sondern Bach — doch wohl nicht als bloße Fingerübung? Die rasische Rechnung geht hier, scheint's, doch wieder einmal nicht recht auf.

Sehen wir nun einmal zu, wie nun der Maßstab im Einzelnen gehandhabt wird.

Wenn Ludwig Schumann von R. Wagner sagt, er sei in gewissem Sinne der deutscheste von allen Schaffenden, insofern er Mythos und Musik, germanisches Heidentum und Christentum in seinen Werken zusammenfaßt, und von den ganz Großen die Behauptung aufstellt:

„Ganz richtig können sie nur von den Menschen
der eigenen Rasse begriffen werden,“

so meint er das nicht im Sinne der Güntherschen Rassenelemente, zumal er gegen deren Einstellung in rassenpsychologische Betrachtungen sehr skeptisch sich verhält, wie schon gezeigt. Aber Günther und seine Anhänger beziehen dieses Begreifenkönnen immer auf die im Individuum vorherrschende Rassensubstanz. Schon in „Rasse und Stil“ hat Günther hier die Karten aufgedeckt. Nicht nur daß er z. B. Hebbel als den „nordischsten Dichter“ oder als „den größten Dichter nordischen Wesens“ hinstellt, nein, „Hebbel kann geradezu zur Prüfung dienen: wer ihm minder vertraut oder gar fremd ist, der muß mit manchen Seiten seines Wesens außerhalb des Bezirks der nordischen Seele stehen“. Da haben wir's. Klipp und klar. Und hier haben wir einmal einen Punkt, — es gibt noch mehr — in dem die Wichtigtuerei des konstruktiven Verfahrens sich selbst ad absurdum führt. Der Fall ist typisch und von seltener Deutlichkeit. Weil Hebbel in der Tat äußerst nordisch aussieht, muß seine Dichtung unbedingt im Einklang dazu stehen, ob sie will oder nicht. Der Leser mag selbst urteilen: „Hebbel vermochte es nicht so wie Goethe eine Stimmung auszuschnüpfen. Dies „Ausschnüpfen“

¹⁾ Phil. Wolfrum a. a. O. S. 3.

ist wohl bei dem nordisch-dinarischen Goethe ein dinarischer Zug; der dinarischen Rasse sind Stimmungsmenschen wie Gefühlsmenschen eigen. Auch Holofernes und Judith sind nordisch.“²⁾ — Und gerade diese, für die Lyrik unbedingt notwendige Fähigkeit zur Stimmung erhebt Hebbel zu einem Lyriker ersten Ranges! Selbst die zartesten und flüchtigsten Stimmungen weiß er zu erhaschen und zu gestalten, wenn ihm auch nicht immer der Ausgleich zwischen lyrischer Stimmung und lyrischer Form gelingt. Und wie der Dramatiker, wo es ihm darauf ankommt, eine Stimmung zu schaffen und sie uns bis zum Grauen auskosten zu lassen versteht, eine Stimmung so dumpf und trübe, so entsetzlich trostlos, daß sie an die Grenze des Ertragbaren geht, hat er in „Maria Magdalena“ bewiesen.

Es möchte nun hier nahe liegen zwei andere, durchaus nordrassische Dichter heran zu ziehen. Theodor Storm und Claus Groth, oder auch Wilhelm Raabe, die — wenigstens nach der Meinung maßgebender Litteratur-Historiker und auch nach unserer — geradezu Meister im „Aus-schöpfen einer Stimmung“ sind. Doch hier steht nicht die Dichtung eines Hebbel noch eines anderen zur Erörterung, sondern die Methode Günthers, deren Willkürlichkeit nur möglich erscheint auf Grund unzulänglicher Fachkenntnisse auf andern Gebieten. Der Gedanke kommt ihm nämlich gar nicht, daß das Verhältnis des Empfangenden zum Gebenden, zum Dichter und seinem Werk noch durch andere Faktoren, sehr gewichtige, reguliert wird, als bloß durch die Rassensubstanzen: nämlich durch Feinsfühligkeit des ästhetischen Empfindens und kunstkritisches Vermögen. Die erstere verlegt Hebbel oft genug und dem zweiten bietet er wahrhaftig reichlich Angriffsflächen dar: Was Wunder, wenn jemand aus diesen Gründen Hebbel kühl gegenübersteht? Der Maßstab ist doch, scheint's, ziemlich zerbrechlich, so wichtig an sich der Gedanke ist, daß Artgleiches nur von Artgleichem erkannt werden kann, wenn man den Begriff nicht in dem engen rassenanalytischen Sinne faßt, sondern in dem allgemeineren Schemanns, wie oben gezeigt worden ist.

Auffallend nun wie leichtfertig gerade diesen Fundamentalsatz Eichenaue preisgibt, anscheinend ohne es überhaupt zu merken. Und zwar an Stellen, wo der Rassenunterschied doch eigentlich einige Zurückhaltung auferlegen müßte. Er zitiert Hugo Leichtentritt zehn Mal; er ist sein „anschaulicher“ Gewährsmann für die Motette, er ist sein schöner Gewährsmann auch für — Händel, ohne daß ihm das geringste Bedenken kommt, ob der uns rassisch doch ganz fernstehende Jude wirklich der berufene Interpret sowohl einer von christlichem Geiste geschaffenen, von christlicher Mystik durchwehter Kunst oder des „verhältnismäßig reinsten

²⁾ Den ständig bramarbasierenden Schwadronneur Holofernes dagegen, der so rein gar nichts von der nordischen „Zurückhaltung des Edlen“ an sich hat, als nordisch zu empfinden ist nichts anderes als Sache nordrassischer Voreingenommenheit.

Vertreter der Nordrasse" in der Musik sein könnte. Er zitiert den Juden Werfel bei dem nordrassischen Verdi und hört auch sonst gern auf jüdische Stimmen, vor allem, wenn es gegen Richard Wagner geht — sie aus seinen Darlegungen herauszuschälen, würde zu weit führen. Man sieht, der Maßstab kann auch recht biegsam sein!

Erbarmungslos aber zersplittert das Stäbchen hinwiederum an Männern, die bei ihrem echt nordrassisch idealistischem Empfinden an dem vom nordisch bis asiatisch substanzierten Wagner unentwegt als zu ihnen gehörig festhalten, an Männern wie Ludwig Schemann selbst, Hans von Wolzogen, Wolfgang Goltzer — absichtlich seien nur drei Namen genannt, — die in wissenschaftlicher Tiefe, in künstlerischem Einfühlungsvermögen, in dem starken Gefühl seelisch-völkischer Verbundenheit eine ganze Schiffsladung von Gefolgsmännern Günthers aufwiegen.

Zu welchen Konsequenzen aber müßte in Ansehung unserer öffentlichen Musikpflege in Theater und Konzert die praktische Handhabung des nordischen Maßstabes führen? Es ist allerdings auch von Eichenauer in der Einleitung zu seinem Buch betont worden, daß das als „unnordisch“ Bezeichnete nicht damit als „künstlerisch minderwertig“ hingestellt werden solle — in wie weit sich das aus seinen Ausführungen herauslesen läßt, bleibe hier dahin gestellt — aber er unterstreicht immer wieder, daß „deutsch“ im Sinne von „vorwiegend nordisch“ zu verstehen sei. Dadurch aber erhält der Begriff „unnordisch“ eine gerade in unserer Zeit bedenkliche Tönung. Und wenn dann nach dem unbestreitbaren Grundsatz, daß jede Rasse das Recht habe ihren Stil als den wertvollsten zu erachten, die vorwiegende Rasse den Anspruch erhebt, „daß ihre Wertungsweise die maßgebende sei und bleibe“, auch praktisch verfahren wird, so ergäbe sich konsequenter Weise die vorwiegende — oder wahrscheinlicher, die ausschließliche Pflege der nordischen Meister, die nur zugleich als die „deutschen“ im eigentlichen Sinne anzusehen wären. Schon Günthers „Rasse und Stil“ läßt bei der geradezu überschwänglichen Bewunderung Glucks und Händels durchblicken, daß der Weg über eine

nordische Renaissance

gehen würde. An sich ist der Gedanke eines Wiederbelebungsversuchs dieser beiden Großen durchaus zu begrüßen — doch davon später. Hören wir erst einmal, wie die Rassenkunde an ihnen die Eigenart und den Wert des nordischen Kunstschaffens darstellt. „Der nordische Künstler“, sagt Günther, „vermag es nicht einer Empfindung und sei sie noch so stark, den ungezügelten Lauf zu lassen.“ „Gemeinsam ist den großen Werken nordischer Kunst der ungeheuerere Wille zum Aufbruch in neue Weiten, gebändigt durch eine kühle Strenge, die nordische Zurückhaltung.“ — Vorausgenommen sei, daß dieser Gedanke der einzige ist, den man gelten lassen kann. „Beiden,“ — Gluck und Händel — „ist die Zurückhaltung des Edlen ganz zuteil geworden, beide

waren durch manche Unmittelbarkeit unverhüllter ungezügelter Empfindung bei Beethoven (!), durch manches scheulose Herausragen seiner Kunst verletzt worden als Männer rein nordischen Wesens." Nach ihm sind Gluck und Händel „Adel". Auch Bach ist Adel und gestaltet als Künstler rein nordisch. Man empfindet bei Beethoven und noch mehr bei Wagner den nicht nordischen Einfluß besonders deutlich, wenn man die Kunst dieser beiden der Kunst Händels und Bachs gegenüberstellt." Zum Vergleich wird die einst berühmte Arie des „Orpheus" von Gluck „Ach ich habe sie verloren" als Ausdruck „echt nordischer adeliger Scheu, die den Schmerz des Orpheus enthüllt" herangezogen.

Wie anfechtbar hier alles ist in der Gesuchtheit und Willkür der Deutung in der Selbstherrlichkeit der auf ganz unzulänglichem Grunde erbauten Behauptung, wie sich die ganze Methode selber ad absurdum führt, läßt sich gerade an der Behandlung Bachs gut erläutern. Da die Leidenschaftlichkeit seiner Musik nicht wegzuleugnen ist, macht sie Günther zu „sachlicher Leidenschaft" — und dabei steht Bachs „Subjektivismus" schon reichlich lange fest.³⁾ wie er andererseits in der Bewunderung des allerdings bewundernswerten genialen Aufbaus des ersten Chors der „Matthäus-Passion" anscheinend gar nicht gemerkt hat, wie Bach in dem Ausdruck des Schmerzes sich so ganz und gar nicht die gerühmte „nordisch adelige Zurückhaltung" auferlegt, sondern ihm hier und wo es auch sonst noch ist „scheulos" freiesten Lauf läßt; so u. a. auch im Schlußchor, der trotz der zweimaligen Wendung nach Dur und der tröstlichen Textworte, schon fast die Resignation des Pessimismus des 19. Jahrhunderts vorwegnimmt, für die das Grab den endgültigen Schluß bedeutet — es ist, als ob hier alles im Menschen weine in hoffnungsloser Trauer. Und dann der letzte Takt: der Chor schließt in c-moll-Akkord und das Orchester hält ein ganzes Viertel den Leitton, die kleine Sekunde vor! Schneidender läßt sich eine Totenklage wirklich nicht abschließen. Die Leidenschaftstürme mancher Orgelsonaten, die „Chromatische Phantasie" stehen auf demselben Blatt. Indessen, hier kann man sich schließlich mit der „Weite der seelischen Möglichkeiten" oder mit dem Begriff der „Uberschwänglichkeit" der Nordrasse helfen — dasselbe, was bei Beethoven und Wagner „scheuloses unnordisches Herausragen" sein soll, — nur mit der Chromatik, in der Bach ein ganzes Jahrhundert überfliegt und so ganz unerhört „modern" erscheint, wird die Sache schwierig. Denn diese soll doch nicht nordisch sondern eher — vorderasiatisch oder merkwürdig genug „aus der Renaissance-sehnsucht nach den verschollenen Wundern griechischer Tonkunst" zu erklären sein, also aus dinarischem Stilgefühl. Man übergeht daher dies so bedeutsame Merkmal seiner Kunst klüglich mit Stillschweigen, denn das

³⁾ „Je strenger seine Form wurde, desto „subjektiver" wurde seine Musik, desto mehr zog er sich auf sein Inneres zurück." Karl Hase, Joh. Seb. Bach. S. 166. Vgl. auch das Bach-Buch von Phil. Wolfrum, und Lamprecht, Deutsche Gesch. VIII.

Phänomen, daß hier ein Genius einer späteren Zeit die Mittel bereitete zur letzten seelischen Deutung alles inneren Geschehens, wird für den „zergliederten Verstand“, der ohnehin „mit einer gewissen Beklommenheit“ an dieses „Urgestirn“ herantritt, auf biologischem Wege bestimmt nicht erfassbar sein.

Für Bach aber braucht keine Propaganda gemacht zu werden: seine Zeit ist eigentlich jetzt überhaupt erst gekommen mit unserer Selbstbesinnung auf unsere deutsche Art. Wird das für Händel und Gluck auch geschehen? Beide gelten, ersterer auch leiblich, als „reinste Vertreter nordischer Rasse unter den Tonkünstlern“, beide gehören zu den unumstritten Großen unserer Kunst, ihre Wiederbelebung müßte also wohl ein großer Gewinn für die Bühne sein — falls sie möglich wäre. Ein „überzeitliches Opernschaffen“ aber bei ihnen finden zu wollen, geht viel zu weit. Es wird sicher manch wertvollste und schöne Musik bei Händel-Aufführungen zu hören sein: ins Herz des deutschen Volkes, das die Kunst eines Richard Wagner, Hans Pfitzner, Richard Strauß erlebt hat, dringt die Kraft der Händelschen Barock-Oper nicht mehr. Unser psychologisch unendlich — bis zur seelischen Zersäuerung vertieftes Interesse verlangt eine ganz anders psychologisch vertiefte Handlung, als sie das unter französischem Einfluß stehende Drama und vollends nicht die Oper dieser Zeit zu bieten vermag. Der „adelige Schmerz“ des C-dur-Trauermarsches in Händels „Saul“ und noch mehr in der berühmten Arie „Ach ich habe sie verloren“ aus Glucks „Orpheus“ besteht nur im Empfinden eines spezifisch „nordrassischen“ Enthusiasmus: jedes ahnungslose Gemüt würde bei letzterer eher auf ein Rondo andante amoroso etwa aus einer Sonate von Haydn raten, würde man es ihm auf dem Klavier vorspielen, als auf eine Klage. Die mit fast schwärmerischem Pathos gefeierte „Zurückhaltung des Edlen“, die „echt adelige Scheu“ bekommt aber ein recht alltägliches Aussehen, wenn wir sie als begrenzte Begabung einschätzen, wozu uns Günther ja selbst das Recht gibt.⁴⁾ Zweifellos ist dem nordischen Gluck nicht entfernt „soviel eingefallen“ wie Mozart und dem nordischen Brahms nicht soviel wie Schumann: da die Genannten rassisch verschieden sind, wäre es ja sehr wohl denkbar, daß der Altersunterschied die Begabung bestimmte: es ist aber Gluck auch nicht entfernt soviel eingefallen wie dem vielleicht noch nordischeren Bach. Die rassische Theorie stimmt auch hier wieder einmal nicht zu den Tatsachen.

Die künstliche Ueberhizung der Begeisterung für die Ueberzeitlichkeit der Händelschen Oper oder die Zuversicht Mosers, das Publikum werde einst wieder reif werden für die ungeheure Monumentalität der Werke Glucks kann eine evolutionistische Geschichtsauffassung nur mit größter Skepsis betrachten: ein Volkstum wird „reif“ für etwas, z. B. für Bach beginnt es anscheinend jetzt wirklich reif zu werden, — aber es wird niemals „wieder

⁴⁾ „Rassenkunde des deutschen Volkes“, wo er die im Vergleich zu den Dinariern geringere musikalische Begabung der Nordrasse vermerkt.

reif" dafür. Wenn wir uns auch noch so sehr „aufnorden" — zu rücknorden" mit unserem Seelenleben auf das früherer Jahrhunderte werden wir uns nie, wenn wir auch unsere rassistische Erbmasse noch so sorgfältig bewahren: nie wieder werden selbst die nordrassischsten Offiziere durch die Arie von Achill in Glucks „Iphigenie in Aulis" von kriegerischer Begeisterung hingerissen, die Hand an den Degengriff legen, wie bei der Pariser Uraufführung geschehen, und „die Sehnsucht nach einer neu geheiligten Bühne" könnte nur durch ein neues lebendig von dieser Gesinnung getragenes Schaffen erfüllt werden, nicht aber durch Wiedererweckung einer Kunst der Vergangenheit. Ja wie hieß es denn: „Vergangenheitsbegeisterung ist ein bedenkliches Zeichen des Verfalls"? Jetzt ist sie auf einmal Anzeichen nordrassistischen Besinnens! Wir werden sogleich noch weiter auf solch kautschukähnliche Anzeichen treffen. Aus dem Faltenwurf dieser Renaissancebegeisterung, die man somit als eine Modeerscheinung nehmen könnte, schaut doch unverkennbar die Tendenz, das Programm. Und das heißt „Los von Wagner". Man versuche bloß nicht, uns etwas vorzumachen —: was uns hier entgegentritt, erinnert verzweifelt an die Taktik eines Riehl oder Bitter: man erhebt die einen um einen andern herabzusetzen, und die Gelegenheit wird manchmal geradezu an den Haaren herbei gezogen. Es ist Günther außer Zweifel, daß Wagner die „Orpheus"-Arie nicht „mit der gleichen adeligen Scheu" wie Gluck komponiert hätte: nein, bestimmt nicht, aber bestimmt so, daß auch ein relativ Unmusikalischer den Schmerz darin empfunden hätte. Eichenauer zitiert Mosers Wort vom „schwelgerischen Sinnenglanz" des Wagnerorchesters gegenüber dem „dünnen Glucks", dem „heiligen Ernst" des zu großer Sendung Berufenen, und hängt natürlich eine Bemerkung über unser durch das Orchester seit Wagner „abgestumpftes Ohr" daran. Hat er wohl einmal in Bayreuth gehört, wie der Klang des Orchesters von dem Meister gedacht war? Und weiter: Glucks Harmonik — „so hätten die Griechen ihre Harmonien gebildet, wenn sie . . . doch verschmähend alle Ueberladung und Breite" als „barbarisch". Das ist alles auf Wagner gemünzt, wie sich später bei seiner Analyse des Meisters zeigt. Die geringe Auswahl der Schallplatten mit Gluckscher Musik im Vergleich zu der Wagners gibt ihm natürlich Veranlassung zu der wirklich „geistvollen" Bemerkung: „Es ist wahr, je geistiger eine Musik ist, desto weniger eignet sie sich für die Schallplatte." Die Vernachlässigung Glucks gegenüber Wagner ist natürlich auch als rassistisches Symptom zu werten, sogar eine Fuge (gismoll, Wahltemp. Kl. II), aus der Eichenauer Bachs Naturempfinden herausliest oder — hineinliest, „selbst wenn es sich nicht überdeutlich als „Waldweben" aufdrängt", gibt ihm die Möglichkeit für einen Stich. Und wenn er bei dem Oratorium Händels die an sich ganz richtige Bemerkung macht, daß dem nordischen Geiste Dramatik nicht äußeres Geschehen bedeute, sondern inneres, so verschweigt er da, wo diese Feststellung wirklich ange-

bracht war, beim Drama Richard Wagners, sie geüffentlich: man kann nur annehmen, weil hier die Einfachheit der äußeren Handlung mit Händen zu greifen ist.

Ja kommt es ihm und all diesen Herren nicht zum Bewußtsein, wie stark sie in die Posaunen von Jericho stoßen?

Was das Wieder-Reiswerden des Publikums für Glück und Handel anlangt, so wird hier bestimmt der Wunsch der Vater des Gedankens bleiben. Aber für seinen Richard Wagner wird unser Volk — trotz der hohen Ziffer der Wagneraufführungen in der Vergangenheit — jetzt erst reif. Das haben vor allem die tiefgreifenden Arbeiten von Alfred Lorenz gezeigt. Das zeigt, weithin sichtbar, daß im Zusammenhang des geschichtlichen Werdens der Name Richard Wagner ein Symbol des Dritten Reiches geworden ist. Das konnte aber nur geschehen, wenn in der Seele des Volkes der Ruf „Hin zu Wagner!“ willige Resonanz fand.

Die energische Befürwortung der Pflege Bach'scher und vor-Bach'scher Musik ist durchaus zu unterschreiben, die Folgerungen aber, die die Anwendung des nordrassischen Maßstabs praktisch mit sich bringen müßte, bekämpfen wir ebenso energisch; denn sie würden doch zweifellos zu einem unduldsamen Hochmut führen, der nach Maßgabe eines höchst subjektiven Empfindens den Stempel prägt, mit dem alles, was nicht seinem nordrassischen Ideal entspricht, als musikalischer Paganismus in die zweite Reihe gedrängt würde. Das aber würde einem Angriff auf das Bewußtsein der Einheit unserer Kultur gleichkommen.

Wie wenig alle die hier erhobenen Anklagen grundlos, aus der Luft gegriffen sind, dafür soll als Beleg an drei Einzelbildern offenbar werden, wie so auf ganz unsicherem, nicht entfernt tragfähigem Grunde errichtete Konstruktionen nahezu wie der Versuch der Umwertung unumstößlich feststehender Werte aussehen. Zum mindesten werden wir im Spiele der angewandten Rassenlehre in diesem oder jenem Anflüß, das wir genau zu kennen glauben, das uns vertraut und lieb ist, auf einmal einen befremdlichen Zug erblicken, der uns peinlich berührt, der nicht zu dem gehört, was das Bild uns ist, ja der es vielleicht sogar verzerrt. Für uns, das sei vorweg gesagt, hat das nicht das Geringste auf sich, aber für andere kann die Spiegelung, schon weil sie neu ist, „originell“, von nachhaltiger Wirkung sein. Das, soweit es an uns liegt, zu verhindern, wurden diese Blätter geschrieben. Sehen wir also im Weiteren einmal zu, wie unser großes Dreigestirn im Spiegel der Rassenlehre ausschaut.

Beiträge zur Frage des deutschen Glaubens.

Von August Püringer.

Sollte es den Theologen so ganz unmöglich sein, den großen Schritt zu tun, welcher der Wissenschaft ihre unbestreitbare Wahrheit durch Auslieferung des Jehovah zubilligte, der christlichen Welt aber ihren rein offenbaren Gott in Jesus, dem Einzigen?

Richard Wagner.

1.,

Theologie und Judentum.

Kein nachdenklicher deutscher Christ war von dem theologischen Konflikt innerhalb der deutsch-evangelischen Konfessionen-Kirchen überrascht, der im Winter 1933 plötzlich leidenschaftlich aufflammte, im deutschfeindlichen Ausland wie von der jüdischen Welpresse bezeichnenderweise händereibend begrüßt wurde. Denn wer unter uns schon vor der Machtergreifung des Nationalsozialismus im Deutschen Reich ein Reich rein völkischer Gesinnung (also aus dem Willen rassistischer Erneuerung heraus geboren) im Herzen trug und hierbei ernstlich die christkirchlichen Zustände überhaupt bedachte — und nur solche verdienen schließlich den Ehrennamen „nachdenklicher deutscher Christen“ — war mit dem Konflikt längst vorbesehaft! Er konnte sich nur darüber freuen, daß die Gegensätze theologischer Denkweisen schon so bald, noch im ersten Jahre des Dritten Reiches, sich so unzweideutig herausstellten und auf Vereinigung drängten. Das war aber, als vom kurz zuvor ernannten ersten evangelischen Reichsbischof der sogen. Arier-Paragraf aufgestellt wurde, wonach nur rein Deutschblütige evangelische Priester sein, im übrigen Juden auch fortan von einer Aufnahme in deutsche Christengemeinden durch die Tauffpende grundsätzlich ausgeschlossen bleiben sollten.

Es gab da bekanntlich erstaunlich viele evang. Christtheologen, die geradezu „im Namen Gottes“ gegen solche Forderungen sich ereiferten, da für sie grundsätzliche Ablehnung des Judentums nichts weniger als eine „Auflehnung gegen Gott“ bedeutet: habe doch Gott den Lehrer des Christentums jaft „aus dem Judentum“ hervorgehen lassen, wie seine Lehre, geschichtlich wie ideenmäßig, „auf dem jüdischen Gottesglauben“ fuße! In Bezug auf die Judentaufen aber stellten sich diese Herren einmütig hinter eine Kundgebung der evang.-theologischen Fakultät der Marburger Hochschule, welche in Form eines wissenschaftlichen Protest-Gutachtens u. a. buchstäblich erklärte: „Daß Christus, als der Heiland der Welt, seine Botschaft „an alle Völker“ — somit auch an alle Rassen — richtete, ist unbestritten. Danach gehören alle, welche an sie glauben und auf sie getauft werden, zur Kirche Christi; selbstverständlich auch getaufte Juden.“

Diesen scheinbar unerschütterlichen, gleichsam in Gottes und des Heilands Geboten wurzelnden ehrlichen ev. Christtheologen stand nun allerdings eine kaum weniger ansehnliche Schar solcher gegenüber, welche mit nicht geringerer Entrüstung wider die Behauptung des „Judentums“ Jesu auf das Zeugnis sämtlicher Evangelien verwies, wonach des Heilands Lehre Zeit seines Lebens auf Erden keinen tödlichen Feind hatte als das jüdische Religionsgesetz und dessen bestellte Hüter; daß der Heiland selbst auf seinem Lebens- und Lehrweg gegen niemand so leidenschaftlich und mit häufig verächtlichster Schärfe sich eines Gegners zu erwehren genötigt sah als gegen diese offiziellen Vertreter des typisch jüdischen Geistes —, man denke nur an Matth. 23; daß ihm das Martyrium von Golgatha

durch niemand anders als durch den Haß des Judentums bereitet ward, also daß zuletzt nichts anderes zu sagen wäre als: Jesus ist durch seinen Gegensatz zum Judentum ans Kreuz geschlagen worden! Sonach sei es nicht nur unwahrscheinlich, sondern ungeheuerlich, von einem „Judentum“ des Heilands zu sprechen.

Die über ganz Deutschland weitverstreute Gemeinde der nachdenklichen deutschen Christen vernahm aufatmend solche klaren Worte. Also gab es immerhin noch einen ansehnlichen Stamm von Christtheologen, die sich den unmittelbaren Zusammenhang mit dem Leben, ihren gesunden völkischen Instinkt bewahrt hatten und damit ein natürliches, organisches Empfinden und Denken! Sie sind sicher auf dem rechten Wege; denn sie folgen so dem unfehlbarsten aller organischen Empfinder und Denker, von dem die Geschichte zu sagen weiß; dem, auf den es schließlich allen Christtheologen hauptsächlich ankommen muß; dem unsterblichen Mahner: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen! Kann man auch Trauben lesen von den Dornen oder Feigen von den Disteln?“ (Matth. 7, 16.) Und, solch ewig gültiger Mahnung organischen Denkens getreu, schließen sie streng folgerichtig, daß, ebensowenig wie auf einem Distelstrauch süße Feigen wachsen, auch zwei so grundverschiedenartige Früchte wie Christentum und Judentum unmöglich auf einem und demselben Baume gedeihen sein können . . . !

Nun ist, wer auf dem rechten Wege geht, noch nicht auch am Ziel; und ein Instinktschluß, so richtig er an sich sein mag, ist noch kein exakter Beweis. Freilich — beweispflichtig waren zunächst nicht eigentlich unsre tapferen instinktsicheren Christtheologen, sondern ihre Gegner. Sie haben es nur in diesem Falle sehr leicht, gegen ihre opponierenden Kollegen aufzukommen. Sie brauchen diese bloß zu fragen: Welches Buch der heiligen Schrift gilt als der Haupt-Codex der jüdischen Thora (Thora = Gesetz)? Und erhalten von unsren instinktbereigten, organisch denkenden ev. Theologen unbedenklich rasch die Antwort: Das Deuteronomium. Also das sogenannte 5. Buch Moses. Wenn es nun weiter heißt: Die Grundlagen der jüdischen Religionslehre sind somit ein Vermächtnis Moses? so müssen unsere völkischen Theologen bejahend nicken, schon ein wenig kleinlaut; denn sie ahnen jezt, welchen „logischen Schluß“ die Gegner von der Fakultät aus ihrer Zustimmung ziehen werden. Ist es doch unleugbar, wie oft der Heiland sich und stäts mit entschiedenem Respekt, auf die Schriften des Moses bezieht. Zwar sicher nie auf das „5. Buch“. Indessen — wenn der Hauptcodex der jüdischen Religionsgesetze eine Emanation mosaischen Geistes ist — und das wissen die Christtheologen der ganzen Erde bis heute nicht anders oder . . . wollen es nicht anders wissen, weil auch ihre Meister Luther, Zwingli, Calvin, die Päpste es noch nicht anders wußten —, dann kann die Behauptung, das Christentum fuße auf dem jüdischen Religionsgesetz, schon gewagt werden; etwa so, als wäre die Thora ein Rohbau, ein grober erster Entwurf zur Ordnung des Verhältnisses der Menschen zu Gott; das Christentum aber der durch und durch stilisierte vollendete Tempelbau, eine Art Sublimation der jüdischen Thora. . . . Es kommt ja dazu, daß der Heiland häufig auch auf die sogenannten „Erzväter“ des A. T. als auf wichtige und hochzuhaltende Zeugen seiner eigenen Theodicee exemplifizierte, ebenso auf die großartigen Figuren der Propheten des Kainsvolkes, Elias, Amos, Jesaias, Jeremias, deren sich die Juden nachträglich auch als „Streiter Jehovahs“, ihres Gottes, bemächtigt haben, trotzdem sie jene Zeit ihres Wirkens haßten, höhnten, verfolgten, ja zumeist auch grausam ums Leben brachten, was aber wieder die Christtheologie bis zur Stunde nie gehindert hat,

jene großen Männer einfach als Figuren der „jüdischen Geschichte“ zu begreifen! Wohl weil die Juden auch noch einige wirklich jüdische Nachahmer der großen Propheten, z. B. Ezechiel, ihnen anreiheten und so den Anschein mehrten, als handle es sich hier um eine richtige Spezialität typisch und schlechtweg jüdischen Geistes! ¹⁾ Da endlich die Juden auch das teilweise bedeutsame Schriftgut der Psalmen für ihre jehovahnische Ideologie weidlich heranzogen, Jesus sich aber auch oft genug als deren gründlicher Kenner und Schätzer bekannte, ist insgesamt zweifellos ein ansehnlicher Tatsachenkomplex gegeben, als fußten Christenlehre und Judentum auf gemeinsamer Ideengrundlage. Für die Christtheologie gilt das seit frühester Zeit bis heute, namentlich bestärkt durch die Anschauungen des Apostels Paulus, einfach als eine ausgemachte Tatsache; und so sehen sich unsre organisch denkenden ev. Christtheologen im Handumdrehen (mitsamt ihrem durchaus rechtsberatnen Instinkt eines unversöhnlichen Gegensatzes zwischen Christen- und Judentum) von ihrer eigenen seminarischen und theologischen Weisheit ratlos im Stich gelassen! Sie sind jetzt beweispflichtig für ihre besondere, uns Christen vom Dritten Reich so hochsympathische Witterung des Nichtjudentums Christi; allein es fehlen ihnen ganz augenscheinlich die theologischen Beweismittel; sie können sich mit all ihrer instinktiven Feinsichtigkeit nicht durchsetzen gegen die hartnäckigen Judenzer ihrer Fakultät! Eine sehr peinliche Erscheinung, die unleugbar den schwebenden Konflikt verschärft, und seine Vereinigung, die doch unbedingt erforderlich ist, geradezu behindert.

Am allerempfindlichsten wohl trat diese eigentümliche Behindertheit auch unsrer lebendig denkenden Christtheologen im Gebrauch ihres theologischen Rüstzeugs anlässlich des schon erwähnten Marburger Fakultäts-Vorstoßes für uneingeschränkte Beibehaltung der kirchlichen Judentaufen in Erscheinung! Es ist nämlich nicht zu leugnen, daß jenes Hochschul-Gutachten mit seinem bündigen, scheinbar erzschlichen Vorschub der erhabnen Persönlichkeit des Heilands als „eigentlichen Urhebers auch der kirchlichen Judentaufen“ (!) weithin in Deutschland einen starken Eindruck machte, der sich bis zur Stunde noch doppelt verhängnisvoll auswirkt, weil durch das Ausbleiben jeder ebenso bündigen, theologisch sachlichen Erwiderung seitens der Gegner in der neuen deutschen Reichskirche die Marburger Erklärung auch noch das ganz unberechtigte Ansehen der „Unwiderleglichkeit“ erhielt! Damit wurde nämlich einerseits der schwebende Theologenkonflikt, der als eine frische luftreinigende geistige Auseinandersetzung mit Aussicht auf den nahen Sieg klarerer Christenkenntnis begonnen hatte, in einen endlos schleichenden „Stellungskrieg“ verwandelt, andererseits Millionen tiefreligiös empfindender deutscher Christen zu jenen rastlosen Bewegungen verzweifelter Selbsthilfe gedrängt, jenen Bewegungen eines „Neuchristentums“ und „Neuheidentums“ im ganzen Reich, die man noch so gut verstehen und ihren Antrieben nach noch so hoch würdigen kann, zuletzt aber doch als Kraftverschwendung beklagen muß, da sie nur in der Einbildung einer inneren Notwendigkeit wurzeln.

Freilich — wo sind die geistlichen Führer, welche die aufgeregte Volksmenge zu solcher Einsicht brächten? Das Volk sieht seine Seelsorger im Haderwider einander absorbiert und just jene davon, die seine höheren Lebensnotwendigkeiten verstehen und fördern möchten, ratlos zurückgedrängt von den anderen,

¹⁾ Ed. Meyer, „Die Entstehung des Judentums“, Halle, 1896, urteilt über Ezechiel-E. 219: „Hefekiel . . . ein bornierter . . . Mensch, nicht in einem Athem zu nennen neben den gewaltigen Gestalten, denen er sich durch Umhängung eines sehr sadenscheinigen Prophetenmantels an die Seite zu stellen unterfieng . . .“

die im Namen Gottes ihm untragbare Zumutungen abverlangen: neue Zwangsgemeinschaft mit dem jüdischen Ungeist, den es doch, nach einem Jahrhundert unnatürlicher „Eindeutschung“ der Judenchaft durch die Judenemanzipationsgesetzgebung des 19. Jahrhunderts gründlich genug kennen gelernt hat als den Haupt-Urheber seines wirtschaftlichen, sittlichen, kulturellen und politischen Verfalls zwischen 1875 und 1932! Begrüßten ja schon von Anfang an fast 20 Millionen Deutsche den Anfang des „Dritten Reiches“ allein deshalb, weil eine der ersten Maßnahmen seiner zielklaren Regierung die Vernichtung der früheren staatsgrundgesetzlichen (!) Lüge vom „Deutschen mosaïscher Konfession“ war! Sehen doch Blinde, daß es sich beim Judentum um keine beliebige „Konfession“ mehr handeln kann, sondern um ein eignes Volk handelt, seit es, als der einzige hundertprozentige Nutznießer des von ihm finanzierten Weltkrieges, sich aus ihm die Beute eines „Jüdischen National(!)-Heimstaates“ in Palästina vor aller Welt sicherte! . . . Wie aber kein Mensch je von zwei Müttern geboren sein kann, kann auch kein Volk je zugleich eignen Wesens und eines andern Volkswesens sein. Gleichwohl erhebt das Judentum — und nur das Judentum allein — nach wie vor solchen anmaßenden Anspruch gegen alle Kulturvölker der Erde, namentlich Europas, unter denen es lebt, als einen Anspruch der „Gleichberechtigung“ mit allen andren Völkern, obschon es sehr gut weiß, daß es damit nur eine einseitigste Bevorrechtigung des Judentums erzweckt; die es auch nur durch jene famose Juden„emmanzipations“-Gesetzgebung des vorigen Jahrhunderts erschlichen hat, indem es damals immer wieder feierlich versicherte, das Geschenk voller Volkszugehörigkeit zum Wesen seiner Gastvölker nur zum „Aufgehen“ in die vertriehenen Volkheiten, zu ihrer „Assimilation an diese“ benutzen zu wollen, ohne sich hernach im geringsten an diese Versicherung zu halten. Denn kaum im Besitze des unverdienten Geschenks, haben sie es in ganz Europa dazu mißbraucht, alle Positionen in ihren Besitz zu bringen, von denen aus ihre Gastgebervölker geistig, seelisch, moralisch und wirtschaftlich beeinflusbar waren; auf diesem Umwege aber die Volksorganismen, in die sie sich eingedrängt hatten, als zähe verharrende Fremdkörper von innen her zu zersetzen, ihre Eigenwesen zu schwächen und — gerade umgekehrt — ihrem jüdischen mehr und mehr zu „assimilieren“ . . .! Seit reichlich zwei Jahren erleben wir nun gar, wie das internationale Judentum, jeder — wenigstens verspäteten — Selbsteinkehr zutroß, seine also erschlichene, außerhalb Deutschlands immer noch geduldete Pseudo-Zugehörigkeit zu den außerdeutschen Kulturvölkern ganz offen noch dazu mißbraucht, diese aufzureizen gegen das neue Deutschland, mit allen Mitteln der Greueltüge, wirtschaftlichen Boykotts und politischer Einkreisungsintriguen, nur weil das neue Reich den früheren natürlichen völkerrechtlichen Zustand wieder hergestellt hat und, für sein Reich, das jüdische Vorrecht doppelter Volkszugehörigkeit nicht mehr, wider Vernunft und Verantwortlichkeit, länger anerkennen will!

Dabei gibt es heute keinen guten Deutschen mehr, der die Wohltat des Arierparagraphen nicht schon an der undenklich reineren Atmosphäre, in der er seither im neuen Reiche wieder atmen darf, freudig verspürte! Ist nicht Sauberkeit, Ordnung, Aufleben, Hoffnung auf die Zukunft allenthalben seither in Deutschland wieder heimisch? Wer hätte aber unter allen auslebenden Deutschen darüber mehr Ursache zu fördernder Dankbarkeit als die Christkirchen und die deutsche evangelische Kirche besonders? Waren die vorangegangenen Jahrzehnte jüdischer Volkszersehung im Reiche nicht auch die Gezeiten beklemmendsten Niedergangs christlich-religiösen Lebens in der deutschen Heimat? Wie weit waren wir denn noch entfernt von dem Schicksal der christ-

lichen Kirchen in Rußland, Spanien und Mexiko, wo die Geistlichen in Scharen eingekerkert, landesverwiesen oder gar niedergemetzelt wurden, die Gotteshäuser aber in Brand gesteckt oder bestenfalls zu Magazinen, Theatern, ja zu Viehställen entweiht? Ist in den Jahren des Volkszerfalls nicht auch in Deutschland die Dissidenten-Bewegung unaufhaltsam angewachsen? Sind nicht auch hier die a- und antireligiösen Vereine, sogar der berühmte „Bund der Gottlosen“, wie Pilze in die Höhe geschossen und gediehen? Und waren das nicht die Jahre der schrankenlosen Judenherrschaft in Deutschland? Ist nicht mit ihrem politischen und kulturellen Einfluß auch dieser ganze faule Gedanken-spuk wie mit einem Schlage verschwunden gewesen? In Deutschland! Während er sich überall in Europa noch geschäftig macht, wo die Juden ihre erschlichenen „Volkszugehörigkeiten“ und damit ihren politischen wie den öffentlichen Geist formenden Einfluß noch nicht verloren haben!

Ist das aber nun der Dank für die Rettung ihrer eigenen kirchlichen Belange, daß evangelische Geistliche gegen die Beseitiger des Krankheits-erregers des deutschen wie christlichen Lebens protestieren? Ist denn, fragen heute gut dreißig Millionen zu neuer hochwilliger Lebensentfaltung erwachter Deutscher, seither das praktische Christentum nicht geradezu auf den Thron erhoben im Dritten Reich? Die Vernichtung der Parteienzwietracht, allein die des Bolschewismus im Reiche, die methodische Erziehung von oben gegen Klassenhaß und Klassendünkel, die Erlösung deutschen Bauerntums und Bauernfleißes vom Zugriff der Grundstück- und Getreidespekulation; die Aufrichtung des ehernen Grundsatzes der Verantwortlichkeit der Presse, ja des gesamten geistigen Produzierens vor der Nation; die Gesetzgebung für völkische Erbgesundheit, die für die Erstarrung des deutschen Rechtslebens, die gegen Tierquälerei, ja nur die Aufrichtung der alten germanischen Gottkinder-Weisheit: „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“ als Spitzengrundsatz für alle gesetzgebenden Handlungen der neuen deutschen Volksregierung —, bezeugt das alles (und vieles andres!) nicht ein wahres Imperium praktischen Christentums? Sollte es nicht juist für christliche Geistliche sein, als hinge über dem Arbeitstisch des jetzigen Reichskabinetts, in goldne Riesenleffern gegossen, der schönste Satz aus dem Vaterunser des Heilands: „Dein Wille geschehe, Vater, wie im Himmel, also auch auf Erden?“

Und juist ein Großteil deutscher Geistlichkeit will all dieses praktische Christentum der neuen Ordnung im Reiche für nichts achten und als „Unordnung vor Gott“ dem aufatmenden Volke verleiden, sofern nicht das jüdische „Lieblingsvolk des Herrn“ wieder in sie mit eingehen und damit abermals die Möglichkeit gewinnen kann, sie in Unordnung zu verkehren —? Ja, da kamen eben jetzt die Marburger Gottesgelehrten und bliesen ins Kampshorn: Jesus Christus selbst öffnet durch seinen „Taufbehl“ an alle Völker auch den Juden jederzeit das Pfortchen das durch den Sockel christkirchlicher Taufbecken ins Innerste des deutschen Volksorganismus führt; so daß Juden als „vollwertige deutsche Protestanten“ ungeniert neuerdings in ihn eindringen können, sogar von dessen empfindlichsten Stellen aus ihn unversehens wieder zersehen dürfen! Wer würde sie denn hindern, auf diesem Schlupfwege gar Seelsorger deutscher Christgemeinden zu werden? Unstre lebensfremden eignen evangelischen Geistlichen gewiß nicht! Nur der neue Staat. Alsdann wäre aber akuter „Kulturkampf“ auch nur mehr eine Frage kürzester Zeit. Und Massenabkehr deutscher Christen aus einer den Lebensnotwendigkeiten ihres Volkes so einsichtslos entfremdeten Kirche! Denn

welcher von schwerer Krankheit Genesende läßt sich zu einer Diät zwingen, die er bestimmt als den Anlaß seiner kaum überwundenen Erkrankung erkannt hat? Und wäre es der berühmteste Arzt, der sie ihm aufnöthigen wollte, er wird ihm mit Recht solchenfalls den Gehorsam versagen und nach einem andern rufen, welcher, sorgfamer auf die Natur des Patienten horschend, sie aus ihren Bedürfnissen heraus berathet, wie es sich gehört. Und er wird, wäre seine Suche vergebens, zuleßt lieber seiner eignen — gött gegebenen! — Natur vertrauen und ihrer unwillkürlichen Kraft der Selbsthilfe, als kaltherzigen Rezepteschreibern nach der Vorschrift eines Codex, der von seinen lebendigen Bedürfnissen nichts weiß oder nichts wissen will und um dessen krasse Widersprüche er seine bisherigen Seel-Aerzte ohnehin schon längst einander in die Haare geraten weiß, ohne daß sie zu klaren, verständlichen Entschlüssen kommen könnten! . . .

Man kann nun dem deutschen Volke manchen Fehler nachsagen, nur den eines Mangels an Geduld nicht . . . Nach dem Marburger Gutachten harrten Millionen Deutscher noch wochenlang mit einem Schimmer letzten Hoffens auf eine ebenso beweisschlüssige Entgegnung jenes Theils seiner Seelsorger, welcher in Christus und dem Judentum unversöhnbare Widersprüche sahen und also jetzt im Namen des Heilands die sofortige Vermauerung jenes Taufbecken-Schlupfpfortchens für das Feindvolk des Herrn in den Lebensraum seines christlichen Glaubens durchsetzen würde —! Und wohl ereiferten sich die tapferen Herren tagelang, vielfach sehr temperamentvoll gegen das Marburger Gutachten, aus allerhand Gesichtspunkten gut deutscher Logik; nur nicht ebenso geschlossen zusammengefaßt in eine beachtliche Spitzenvereinigung, wie jene, sondern aus allen möglichen Sonderkonventikeln, aus Sektenfachblättchen und politischen Journalen heraus und nur nicht aus den Mitteln theologischer Beweisführung, auf die es hier aber gerade doch ankam! Nur aus theologischem Gesichtspunkt hatten ja die Marburger entschieden und gerade darum Beachtung und Bestürzung erregt. Waren sie im Unrecht oder Irrtum gewesen, mußte das also mit ebenso bündiger Klarheit aus der littera scripta der Christkirche nachzuweisen sein, vielleicht aus einer weit gründlicheren Kenntnis der „Schrift“, als sie jenen zu Gebote stand? . . . Gesah das jedoch nicht, mußte wohl der Gott des ewig umstrittenen Buches, das die Christtheologen nichtsdestoweniger „die einzige Grundlage ihrer religiösen Erkenntnis“ nennen, mit den Marburgern und den Juden „im Bunde sein“ gegen die bescheidensten Ansprüche deutschen Selbsterhaltungstriebes! . . . Wie sollte da ein neu erstandnes Volk nicht endlich Mißtrauen fassen müssen gegen einen Glauben, der als einzig nicht mit ihm selber Neugewordenes seinem neuen Zustande sich unabshüttelbar anheftete, dabei noch feindlich sich gegen es wandte und es in die Verwirrungen seiner überwundenen Not- und Todeszeiten wieder zurückziehen wollte? Zumal seine Priester über die Verlässlichkeit seiner Grundlage doch eben uneins sind und bleiben? Was sollen da hochwillige Deutsche noch zaudern, endlich an Selbsthilfe zu denken, wollen sie die äußere Freiheit nicht tapfer wiedererrungen haben, nur um ihre innere, die Glaubens-Freiheit, an ihren ewigen Widerspruch, das Judentum, ganz zu verlieren? „Gott verläßt keinen, der sich nicht selbst verläßt,“ heißt ein uralte-echt deutsches Weisheitswort; warum sollte der Deutsche sich selbst verlassen, wenn seine geistlichen Führer ratlos wurden? Ratlose Führer waren noch immer das Verderben ihrer Gefolgen, also die weit größere Gefahr; und hatte nicht gerade Christus laut bezeugt: „Gott ist ein Gott der Lebendigen, nicht der Toten!“? So würde er gewiß jetzt mit der inbrünstigen deutschen Sehnsucht nach einem Glauben, den man als Deutscher auch „geloben“ kann, sein, den sie nun eben, wie die Biene den Honigstoff, aus ihrer gesunden eignen Lebenskraft zu ziehen und reifen

zu lassen hatten! War Gott, der ewig lebendige, nicht einst auch gnädig mit Jung Siegfried gewesen, als der, auch kein „gelernter“ Schwertfeger, auf gut Glück das verrostete und zerbrochene Siegsschwert seines Vaters sich neu schweißte und schmiedete, da jaust die gelernten Schmiede versagten?

Wirklich sind heute gut zehn Millionen Deutscher soweit, neue Glaubensformeln zu prägen oder aus den alten unerquicklich widersprüchlichen umzuformen; und wahrlich, es sind nicht die schlechtesten Deutschen, die solch ungemeine Sorge hegen! Hat denn nicht genau dieselbe Sorge schon vor mehr als 50 Jahren auch den größten künstlerischen Genius Deutschlands und Vor-Seher seiner Neuerstehung bedrängt, als er jene rührende Bitte an die deutschen Theologen richtete, die unsren Betrachtungen bedachtam vorangestellt ist? ²⁾ Man beachte doch: des Meisters Bitte weist genau die Richtung, welche der deutsche Volksgeist zur Zeit in Glaubensfragen als die ihm von Innen her gewiesene betrachtet und einhält! Als aber diese Bitte auch damals schon von den also ernstlich gemahnten Hütern der deutschen Christkirche völlig überhört wurde, griff da nicht auch der abgewiesne erhabne Bittsteller zu einem Akt der Selbsthilfe?

Richard Wagner schuf den „Parsifal“! In ihm gab er der Welt, vor allem seinem, nach innen wie nach außen damals auf abschüssigen Judenpfaden mißleiteten deutschen Volke, die Wunderschau der hehrsten christlichen Glaubensgemeinschaft, die ihm, die aber auch dem Heiland hienieden noch fehlt; vor-enthalten wird von redlichen aber verblendeten Hütern seiner eignen Lehre: die rein christliche, von jüdischem Quergeist rein gelöste Grals-Ordenskirche! Aus ihr läßt der Meister des „Parsifal“ aber auch ergreifend beziehungsweise die erschütternde Heilandsklage an unsre Herzen tönen: „Erlöse, rette mich aus schuldbesleckten Händen!“, und er läßt sein unvergleichliches Werk ausklingen in den Gedanken der Befriedung dieser Klage durch den neugewonnenen rechten, reinen Führer der bisher durch einen kranken, gelähmten, unentschlossenen mißleitet gewesnen Gralsritterschaft:

„Höchsten Heiles Wunder —: Erlösung dem Erlöser!“

Wen dürfte es nun freilich wundern, daß hinter der Vollendung dieser einen unsterblichen Meister-Vision uralt-neuer deutscher Glaubenskraft die Selbsthilfe-Versuche der Millionen deutscher Glaubenssucher zur Zeit weit zurückbleiben müssen? Eine Volksmenge, und wäre sie vom tiefsten, gottgesegnetsten Instinkt geleitet, wird immer in solchen ungemeinen Dingen, nicht wie Weise und Dichter, aus tiefer Sammlung heraus, sondern mit notgedrungenen Hast, tastend und beiläufig verfahren müssen; etwa wie der Recke Wieland ihrer uralten vorahnenden Saga, der auch, um seine seelische Not zu überfliegen, sich endlich eherne Flügel selber schmiedete.

Unsren deutschen Christtheologen, soweit sie diesen wachsenden seelischen Aufbruch im deutschen Lebensraume mit ihrer Harthörigkeit oder Ratlosigkeit und ihrem Sektierergezänke untereinander ja nur selber entfesselten, wird es jedesfalls gar nichts helfen, gegen ihn die Hände zu ringen, zu zerkern, zu drohen oder gar den Staat gegen ihn aufzurufen, wie das leider ein großer Teil von ihnen seit Monaten praktiziert . . . Denn hier ist ihnen von der ewig lebendigen, schöpferischen Macht vielmehr ein „Zeichen“ gegeben, das sie zum letzten Male zur Selbstbesinnung treiben soll, gleichwie es ihrer Zeit den halsstarrigen

²⁾ Man findet sie in einer der an Gehalt und vorweisenden Anregungen überreichen Schriften des Meisters aus den letzten Jahren seines Lebens, „Das Publikum in Zeit und Raum“; Band X der „Ges. Schr. u. Dicht.“; zuerst erschienen in diesen Blättern, Jahrgang 78, X. Stück.

jüdischen Kirchentyrannen im Aufruhr der Bevölkerung gegen sie gegeben war, da Jesus zu ihnen sprach: „Des Abends sprecht ihr: es wird ein schöner Tag werden, denn der Himmel ist rot. Und des Morgens sprecht ihr: es wird heute Ungewitter sein, denn der Himmel ist rot und trübe. Ihr Heuchler! Ueber des Himmels Gestalt könnt ihr urteilen. Könnt ihr denn nicht auch über die Zeichen der Zeit urteilen?“ (Matth 16, 2, 3.)

Denn wahrlich, nach Gottes Willen konnte es die deutsche Christkirche besser haben! Hätte sie nur 50 Jahre zuvor die Bitte des Bayreuther Meisters nicht überhört, so waren ihr kostbare Jahrzehnte gegeben, den erbetenen „großen Schritt“ wenn auch nicht gleich zu tun, doch ernstlich zu erwägen, seine Ausführbarkeit zu prüfen, zu erkennen, seine Unvermeidlichkeit festzustellen; andere Jahrzehnte, ihn mit regem Eifer und gewissenhaft vorzubereiten, um endlich voll gerüstet dazustehen, wenn der Zeitpunkt kam, wo er getan werden mußte! Dem von seiner weltgeschichtlichen Passion wunderbar neuerstehenden deutschen Volke hätte sie den „aus schuld befleckten Händen geretteten“ Heiland bereits triumphierend voranfragen können! Das Volk des dritten Reiches hätte ihr, wie Ein Mann, jauchzend Folge geleistet! Kein guter Deutscher würde heute Glaubenswege abseits Christo suchen, durfte er nur erst einmal erkennen, daß die zweideutig mystisch-geschichtliche Erscheinung, welche ihm bisher als sein Heiland gezeigt worden war, der die Juden bald „Kinder des Teufels“ nannte, bald „das Heil von den Juden kommen“ ließ, nur ein von niederrassigem Menschenwitz ausgeklügeltes Zerrbild des nun endlich wiederbelebten wahrhaftigen Christus war! Nun hätten die Marburger Herren immerhin kommen dürfen und „im Namen ihres gesesselten Christus“ die Beibehaltung der deutschen Judentaufen so peremptorisch fordern mögen, wie wir das vor anderhalb Jahren erlebten! Die wahren Diener Jesu brauchten dann nimmer verlegen zu verstummen. Sofort konnte sich, einmütig umschart von allen, die mit ihm den „großen Schritt“ beherzt getan, der Herr Reichsbischof selbst erheben, fest, wie Luther, und nur berechtigter, auf die von allem jüdisch-römischen Menschenwitz endlich gereinigte, jetzt erst wieder „heilige“ Schrift — Altes wie Neues Testament! — schlagen und nach Marburg fürs erste die folgende Antwort geben:

„Wie könnt Ihr Herren verantworten, den sogenannten „Taufbefehl Christi“, Matth. 28, ausdrücklich und vor aller Welt als „unbestritten“ zu bezeichnen? 3) Soll man Eure Unwissenheit beklagen oder Eure Unverantwortlichkeit geflüchtlicher Verleugnung Eures Wissens davon, daß die Absätze 18, 19, 20 des Schlußkapitels Matthäi, d. i. also der Wortlaut des Lehtrauftrags Jesu an seine Jünger, längst bestritten sind, und zwar mit unerschütterlichen Argumenten einer ganzen Reihe ansehnlicher Fachgelehrter und hochgerühmter Denker?

Wie könnte Jesus nur schon die Forderung der Taufe „im Namen des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes“ erhoben haben!? Er, der zeit seines Lebens von dem verwickelten Gedankengebäude der Trinität nie auch nur eine Silbe verlauten ließ, geschweige denn, daß er sich je selber in diese Mysteriorität mit hineinbezogen haben könnte! Vielmehr sind es hellenistische Dialektikerkünste wie -Einflüsse, die sich in der Trinitätslehre der jungen Christkirche einlebten; und erst im zweiten Jahrhundert nach des Heilands Tode finden sich die frühesten Spuren ihres Aufkommens in der Christenlehre! Denn auch die zweiteinzige Erwähnung der Trinität im neutestamentlichen kanonischen

3) Vgl. Ev. Matth., 28, 18 und 19: „Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden. Darum gehet hin und lehret alle Völker im Namen des Vaters und des Sohnes und des heiligen Geistes . . .“

Schrifttum, im ersten Briefe des Johannes (5., 7) ist längst als Fälschung ex post einwandfrei erwiesen; noch Luthers römisch-kirchliche Uebersetzungsvorlagen kannten sie nicht, so daß der große Reformator gar nicht in der Lage war, die bewußte Stelle (im 16. Jahrhundert noch!) überhaupt zu übersetzen! Seither ist sie auch von allen Christkirchen abgetan worden und es wird Zeit, mit der Matthäi-Episode gleichso zu verfahren und mit dem „Taufbefehl Jesu“ erst recht! Die wissenschaftliche Bibeltextforschung hat ja ebenfalls schon lange genug darauf hingewiesen und bewiesen, daß die überhaupt ältesten Abschriften des Matthäusevangeliums, die wir haben und die bis ins vierte und dritte Jahrhundert nach Christus zurückreichen, z. B. Codex Syr. sin. et Bezae, diesen Taufbefehl gar nicht enthalten!

So hat der früheste christkirchliche Geschichtsschreiber, Bischof Eusebius von Cäsarea, ein Zeitgenosse des Kaisers Konstantin, gerade die Schlusssätze Matthäi 28 in seinen Schriften wiederholt zitiert, aber von dem „Taufbefehl“ ist nicht eine Silbe zu lesen; die Fassung lautet dagegen übereinstimmend jedesmal so: „Geht hin und werbet alle Völker und lehret sie!“ Dabei darf nicht vergessen werden, daß dieser Eusebius von Cäsarea im Besitze einer reichen Handschriftensammlung war, eine Erbschaft seines Amtsvorgängers, des Bischofs Pamphilus, welche mithin unfehlbar christliches Textgut und also vor allem Evangelien-Abschriften enthalten haben muß, die ins dritte und zweite nachchristliche Jahrhundert gereicht haben dürften, ihren Urtexten somit noch weit treuer entprochen haben werden als spätere. In keiner kann der „Taufbefehl Jesu“ enthalten gewesen sein; denn da es längst eine sakramentale christkirchliche Taufpraxis damals (im 4. Jahrhundert) gab, hätte der fromme Mann nicht nur keinen Grund gehabt, eine so autoritäre Bekräftigung der kirchlichen Taufe zu unterdrücken, sondern weit mehr Anlaß, eine solche dick zu unterstreichen! Er hat es nicht getan, weil eine solche Aeußerung aus Jesu Munde eben erst von ihm zu erfinden gewesen wäre . . .!

Damit aber ist bewiesen, daß der berühmte „Taufbefehl Christi an alle Völker“ nur ein weit späterer, unverantwortlicher Einschub in das Schlußkapitel Matthäi sein kann! Und zwar — wie gelehrte Kenner der Christkirchengeschichte der ersten vier Jahrhunderte eigentlich wissen mußten, — weil die damalige römisch-apostolische Kirche, nach ihrer Erhebung zur Staatskirche des römischen Imperiums, eine gleichsam „inappellable Bekräftigung“ durch ein Heilandswort“ auch in der Tauffrage nur zu gut brauchen konnte! . . . Längst bei allen damals zahlreichen christlich-heidnischen Sektengemeinden als die Trägerin heillos verjudetester Christlehre verrufen¹⁾ und in Folge dieser Verjudung längst auch mehr auf rasche Verbreitung ihrer öffentlichen Geltung als auf Reinhaltung oder gar Vertiefung des Christ-Geistes bedacht, sah die römisch-apostolische Kirche nämlich Ende des 3. und Anfangs des 4. Jahrhunderts, als endlich die kaiserliche Gewalt hinter ihr stand, den Zeitpunkt gekommen,

¹⁾ An diesem bezeichnenden Verruf hatte außer ihrer Forderung wörtlicher Annahme des jenerzeit schon unter Christen weithin verabscheuten „Alten Testaments“ sicher auch die leichtfertige Taufpraxis der römischen Kirche, ihre massenhaften Judentaufen, Anteil! Was den Abscheu der in ihrer überwiegenden Mehrheit damals anti-jüdisch eingestellten (außerrömischen) Christengemeinden vor dem Alten Testament anlangt, genügt hier vielleicht für zahllose eine einzige, aber noch sehr christgeistnahe Stimme jener frühen Zeiten hören zu lassen, die des Verfassers des Barnabasbriefes, der das „A. T.“ geradezu für ein „vom Teufel herbeigeführtes Mißverständnis der Juden“ erklärt und „jeden für ein Satanskind, der diesem Mißverständnis in Glauben, Lehre, Kultus, Lebensordnung u.s.f. folge!“

alle ungleich heilandsgeistigeren christlichen Sekten, vor allem die der gnostischen, marcionitischen und manichäischen Kirchengemeinden, die ihr bisher an Einfluß weit überlegen gewesen, rücksichtslos zu unterdrücken und, bereits ganz nach dem Vorbild der ehemaligen jüdischen Geseßeskirche zu Jerusalem, „sich statt Gottes“ auf Erden „zu setzen“! Zu diesem Zwecke raffte sie sich auch (damals erst!) auf, ihrer Lehre, wie die jüdischen Leviten, eine eigene kanonische littera scripta zu Grunde zu legen; hierbei aber fand sich natürlich die beste Gelegenheit, die (von ihr zugelassenen) Evangelien, die Apostelgeschichte, Paulinische u. a. apostolische Episteln möglichst auf den „Geist“ des durch und durch textverderbten „Alten Testaments“, sowie auf den ihrer inzwischen aus eigener Machtvollkommenheit erlassenen „Glaubensgesetze“ (Dogmen) „abzustimmen“, genau wie die Juden das zuvor schon mit den Schriften des Moses und der Propheten getan hatten! (Vgl. Jerem. 8., 8, 9!) Für die hiezu nötigen zahlreichen Eingriffe in den bisher vorgelegten Text der „heiligen Schriften des Neuen Testaments“ sind damals bekanntlich gefügige Patres wie Hieronymus und Chrysostomus eigens päpstlich autorisiert worden! Und soweit war die Verjudung der römischen Papstkirche schon gekommen, daß sie hiefür die cynische Beschönigung, d. h. den echt-jüdischen Gedanken-„Dreh“ der pia fraus (contradictio in adjecto!), des „frommen Trugs“ (!) erfand und die gehorsamen Knechte der pia fraus später zur Belohnung heilig (!) zu sprechen wagte . . . Es liegt auf der Hand, wie sehr die später so mächtige Peterskirche sich durch solch Verhalten dem Geist des Erlösers, der ein Geist unverbrüchlicher Wahrhaftigkeit ist, entfremden mußte; zumal Rom jahrhundertlang noch die pia fraus der Schriftfälschung förderte und doch zugleich ihren Gläubigen jeden Zweifel an der „makellosen Echtheit“ der „Gottesdiktafe der heiligen Schrift“ unter Androhung schwerster zeitlicher Strafen wie der ewigen Verdammnis verwehrte . . . (!)

Jedenfalls dürfte damals auch der famose „Taufbefehl Christi“ in das Evangelium Matthäi eingeschmuggelt worden sein.

Für uns wahrhaft bekenntnis-, schrift- wie volkstreue Christen genügt durchaus die Tatsache, daß der Taufbefehl Matthäi nicht nur bestreitbar, sondern als jederzeit erweisbare Schriftfälschung längst bestritten ist, um ihm jeden Anspruch auf Anerkennung für immer zu verweigern. Kommt doch zu all dem bisher Erwähnten noch weiter hinzu, daß der Heiland selbst, nach der ausdrücklichen Feststellung des Ev. Joh. 4., 2, die Handlung der Wassertaufspende nie ausübte, und auch das Zugeständnis ebenda: „sondern die Jünger taufte“ nicht einmal die stillschweigende „Duldung Jesu“ auszusagen braucht, sondern sehr wohl nur Mitteilung einer der nicht seltenen ungehörigen Eigenmächtigkeiten und Proselytenmachereitelkeiten der Jünger (hinter dem Rücken des Meisters) sein kann; bezeugt doch die Schrift auch sonst hinlänglich oft Christis Aergernis an den gelegentlichen Unzulänglichkeiten seiner Jünger! Erst recht jedoch kann ihr „Tausen“ keinem Auftrag des Heilands entsprochen haben, hat er ja (vgl. Matth. 10, Mark. 6, Lukas 9) einen Taufauftrag den zwölf Jüngern nicht einmal dann gegeben, als er sie, längst vor seiner Erklärung schon, mit einer Fülle von Einzelaufträgen und Weisungen durch ganz Judäa schickte, ausdrücklich nur, um in seinem Namen „zu lehren und Kranke zu heilen (!)“. Hiezu kommt endlich noch, daß Jesus mit seiner geradezu grundsätzlichen Abkehr von der Wassertaufe nur im Sinne seines hehren Wegebereifers, des Täufers, gehandelt haben kann, hatte dieser doch allem Volke eigens vorausverkündigt: „Ich taufe mit Wasser. Der

aber nach mir kommt, ist stärker denn ich . . .; der wird euch mit dem Feuer und dem heiligen Geiste taufen!" (Matth. 3., 11, Luk. 3., 16, Joh. 1., 26, 27). Damit hat der Täufer die Spendung der Wassertaufe, besonders an Proselyten, für die Zeit nach dem Auftreten Jesu, des Geist- und Feuer-täufers, für „überholt“, für „nicht mehr zulänglich“ erklärt und ihre Geltung unzweideutig bloß auf die Dauer seiner eignen persönlichen Praxis beschränkt sehen wollen!

Erwägt man nun alle diese schriftbezeugten Daten gewissenhaft, dann muß zulezt öffentlich, laut und bestimmt, gesagt werden: Es fehlt für christtheologische Anhänger der Judentaufen jede Berechtigung, sich hinter den Heiland zu stecken oder ihn vorzuschieben, um wirklich schrifttreuen Gegenmeinern sofort das erste Wort vom Munde abzuschneiden! Und „unbestritten“ bleibt in diesem Zusammenhange lediglich die Unwissenheit oder Unverantwortlichkeit des Marburger Fakultätsgutachtens „im Namen Christi"! Amen.

Deutschchristliche Gedanken und Bedenken.

Von Hans von Wolzogen.

1.

Ein Wort zur religiösen Kultur.

Es ist nicht zu leugnen, daß eine große Menge des eigentlichen, bäuerlichen und auch kleinbürgerlichen, deutschen Volkes noch fest verbunden ist oder sich doch fühlt mit den von Kind auf vertrauten Ueberlieferungen der gesamten Bibel — ihrer „Familienbibel“ —, ohne jedes Bedenken über die vielen darin enthaltenen Widersprüche unter sich, gegen Jesu Lehre und gegen den deutschen Geist. Dies bedeutet alles nichts für den altgeheiligten Glauben in dieser rührend getreuen Volksseele, an dem zu rütteln vom zarteren Gewissen des freieren Geistes als eine Art Verbrechen empfunden wird oder werden sollte. Nicht der Urgrund des Christentums wird da durch rauhe Abtrennung des Alten Testaments erschüttelt, wohl aber jener Achtung und Rücksicht gebietende Grund des Glaubens der Volksseele, die durch jede an sie herantretende Lockerung der vererbten Anschauungen, Bilder und Gewohnheiten, in eine schwer schädigende Beunruhigung bis zu wahrer Bekümmernis, ja Verzweiflung, wenn nicht gar tatsächlichen Auslöschung der religiösen Gefühle führen kann. Selbst wenn es erst noch festzustellen wäre, wie viel solcher alten Religiosität ernstlich als bewußte Ueberzeugung in der Volksseele noch lebe, es bleibt doch zu beachten, ob nicht, was hier verkehrt oder zerstört wird, zugleich eine Verringerung der völkischen Kulturkraft überhaupt bedeute, als welche gewiß nicht auf einem erschütterten Boden sich gesund zu entwickeln vermag. Wie sehr uns an einer Gemeinsamkeit des Glaubens gelegen sein muß: eine Gemeinsamkeit des Zweifels wäre ein übler Tausch! —

Es ist dies ein Anderes, als wenn der Boden überhaupt der Kultur fremd bleibt, d. h. wenn die Volksreligion ihr Leben für sich lebt, und die „Kultur“ sich auf eine Angelegenheit der „Intelligenz“ der „höheren Schichten“ beschränkt. So aber scheint es gegenwärtig zu stehen, und so darf es nicht bleiben, wenn unser drittes Reich eine Kultureinheit darstellen soll. Die sog. „Intelligenz“ der sog. „höheren Schichten“ muß ihrer Pflichten bewußt sein und danach sich betätigen. Sie muß es als ihre eigenste Sache betrachten, die Klärung der religiösen Fragen und Nöte, die Befreiung des christlichen und deutschen Geistes vom Fremd-

geiste, die reine Verbindung vom Deutschtum und Christentum in stätiger treuer Arbeit zu fördern und zu vollenden. Wäre dann erst einmal dort „oben“ ein Kulturwerk wirklich getan, ein gewisser Boden, auch des religiösen Lebens geschaffen, dann ließe sich denken, es werde ganz von selber, nach und nach, wie eben so die völkischen Kulturen sich bilden, der neue Geist auch dem eigentlichen Volke sich mitteilen; wie es in der Reformationszeit geschehen ist, wie es wohl auch einst beim Eindringen der romchristlichen Kirche geschehen ist. Die „Reform“, die wir in der Sorge um unsere völkische Religiosität und deren kirchliche Form erwünschen und erstreben, müßte also zunächst, unter möglichster Schonung der altgläubigen Seelen, doch eben in den Kreisen der Bildung und der Wissenschaft angebahnt werden, so schwierig dies auch heutzutage sein mag, bei so mannigfachen und lebendigen Beziehungen durch Verkehr und Presse, wie sie täglich „oben und unten“ im Gesamtvolk einander nahebringen. Diese neue Gemeinschaftlichkeit soll ja gleichfalls gepflegt werden, aber mit der nötigen Besonnenheit, welche Schädigungen vermeidet und Störungen fern hält. Die ersohnte Gemeinschaft der Religion wird jedenfalls unter den bestehenden Verhältnissen noch nicht den Grund unserer Kultur bilden, wohl aber als das Ziel unserer ganzen kulturellen Arbeit klar und fest im Auge zu behalten sein. —

Damit diese gesamte ernste Arbeit aber nicht doch wiederum in das Dialektische oder Akademische sich verliere, wird schließlich doch der Eine Mann kommen müssen, welcher uns mit dem gewaltigen Schwunge der Persönlichkeit über alles Unklare und Unfertige hinaus hebe und auf eine sichere Grundlage stelle des religiösen Glaubens und des völkischen Wollens. Dieser Mann kann alsdann sehr möglicherweise gerade aus der schöpferischen Tiefe des bodenständigen Volkes emporsteigen — wie Gott will! An einer solchen Erscheinung merkt auch ein an seinem Gott irre gewordenes Volk wieder, was Gottes Wille ist, und was göttlich ist. —

2.

Einer tut not.

Das „Führerprinzip“ ist ein herrschender Begriff unserer Tage geworden. Nie wäre es das geworden ohne die Erscheinung des Führers in unserm Volke. Von ihm aus erkennen und merken wir wiederum die Bedeutung der großen Führer in unserer Geschichte. Das „milieu“ hat seine angeblich schöpferische Kraft verloren. Der Führer schafft erst eine neue Umwelt mit eigener Weltanschauung. Kinder und Kindeskinde können nun darin leben. Aber diese Umwelt aus dem Führergeiste darf nicht wieder zum „milieu“ einer Zukunft werden. Um dies zu verhüten oder zu vergüten (wieder gut zu machen) muß erst wieder ein Führer erscheinen. Das Führerprinzip ohne Führer ist leblos, wie die Einheit — Idee ohne Einiger.

Wir haben die Möglichkeit der persönlichen Führerschaft auf dem Gebiete des staatlichen Lebens staunend und dankbar selbst erlebt. Nun fühlen wir umso stärker die Notwendigkeit einer solchen Führerschaft auch auf dem religiösen Gebiete. Da liegt heute noch alles in wirrem Streit durcheinander, und aus der wohlberechtigten Furcht, daß die Religion selbst unserem Volke dabei verloren gehe, hebt uns der einzige schwanke Trost: es ist doch eine lebendige Bewegung in das geschwächte religiöse Bewußtsein der Volksseele gekommen. „Bewegung“ ist ja die große Erfahrung unserer Zeit, und aus der Bewegung erstand uns der Führer. Nein: die Bewegung vielmehr entfesselte der Führer in der Volksseele; sie wäre nicht ohne ihn, wie das Führer-Prinzip und wie unser Führerglaube. So laßt uns auch glauben an den kommenden Führer, der unserem deutschen Glauben selber so nottut! —

Wo alle gegen alle streiten, wo alle Einheiten in Zwistigkeiten zerfallen, wo alles Partei, Sekte oder auch „Confession“ wird, da tut Einer not, der da sagen kann: Hier stehe ich, ich kann nicht anders. Der nicht auf einem „Bekenntnis“ steht, das einmal niedergeschrieben worden ist, sondern der seinen lebendigen und erlebten Glauben vor der Welt bekennt. Ist er der rechte, der echthürtige Mann aus dem Volke, so wird auch sein Glaube völkisch sein. Gott hat sich ihm in der Sprache offenbart, die Er ihm gegeben hat. Er kann nicht anders; und wenn er darauf auch „Amen“ sagt, so heißt das auf gut deutsch: „Ich rede die Wahrheit“, gleichwie es Jesus selber gesagt hat.

Mag ein alter Ägypter aus den Pyramiden daraus seinen göttlichen „Amun“ hören: es ist das „Wort Gottes“, das jedes gläubige Herz versteht und bekennt, in allen Zungen und Zonen, wo Gotteskinder menschlich wohnen und wirken, wir Deutschen aber aus deutschem Blut und Boden.

Aus ihm erwarten und erhoffen wir unseren religiösen Führer. Indem er die Wahrheit redet, fallen die Schleier vom Bilde Gottes, welche fremde Weber darüber geworfen, und das Bild — es kann ja immer nur ein Bild sein! — wird unserem Volke wieder des Gottes Züge zeigen, wie sie einst in unsern eigensten Bauten, Bildwerken und Tönen Gestalt und Sprache gewannen: die Wahrheit, deren Verkünder unsre großen Führer und Meister gewesen sind. Das sind unsere Propheten, das ist unser Alter Bund; wir brauchen keinen andern. Wer die Wahrheit des Jesugeistes im lebendigen Glauben innerlich besitzt und bewahrt, der braucht wahrlich keine Beglaubigung durch fremde Sprache — und einmal geschriebene Bücher. Gewordene Bekenntnisse weichen erlebter Erkenntnis, und das ist Glaube.

Freilich muß Jeder an seinen Glauben — glauben d. h. ihn für wahr halten; was nicht das Selbe ist. Nun glaubt aber wohl die Mehrzahl derer, die überhaupt einen Glauben haben, immer noch erst an einen solchen geschriebenen Glauben, eine Schrift, ein „Bekenntnis“. Ihr Glaube ist mehr Ueberlieferung und kann noch nicht anders. Kommt der Führer, so wird er ihnen diesen Glauben auch nicht nehmen, denn er hat vielmehr einen Glauben zu geben; und er gibt ihn Jedem, der ihn empfangen kann, nur Solchen! Er ist kein Verführer. Allmählich gewinnt er sich die Führerschaft, indem er die Empfängnisfähigkeit stärkt. So nur wird er Reformator.

Auch Luther hat nicht gegen die katholisch gläubigen Seelen gekämpft, sondern gegen jenen „Antichristen“, der die reine Jesu-Lehre nicht lehrte, geschweige lebte. Er hat den Kampf nicht auskämpfen können, „der alt böse Feind“ hat auch mancherlei Gestalt: der Jesuglaube bleibt ein Kämpfer, und darum braucht er immer neue Führer. Daher ist er ein Lebendiger, kein starrer Buchstabe: eine wirkende Kraft.

Der Führer, den unser Glaubensleben braucht, wird nicht nur lehren, in allem seinen Wesen und Wirken wird er seinem Volke vorleben. Seine Lehre selbst wird nicht an Fragen und Meinungen sich verlieren, sie wird in die Tiefe dringen, auf das Wesentliche, das Göttliche, das das Innerste des seelischen Lebens ist, und daraus wieder wirken, vorlebend und belebend.

Am lebendigen Vorbild wird die Empfänglichkeit der Volksseele wachsen für die Wahrheit des Glaubens, und so wird anstelle des allgemeinen Zwistes der Bekenntnisse und Parteien eine völkische Religiosität sich ausbilden können, welche — unter was für einer Fassung auch immer — das Bild einer „einigen und allgemeinen“ Gemeinschaft im Geiste Jesu darbieten wird.

Es wird! Unter diesem Zeichen des Lebens wollen wir kämpfen! Wir! Soviele die Gaben der Führer zu empfangen wissen, die nach dem Führer aller Führer sich Christen d. i. Geweihte heißen dürfen!

3.

Was wird aus der Kirche?

Vom „Kirchenstreit“ geht die Rede. Handelt es sich wirklich nur um die Kirche? Kommt nicht die Religion selbst in Frage? Wie könnte man überhaupt von der Kirche reden, ehe nicht Klarheit herrscht über die Religion, welcher die Kirche dienen soll? Eine christliche Kirche wird gemeint, aber was ist das Christentum? Diese Grundfrage kommt nur für unsere evangelische Kirche in Betracht; die katholische hat ihr Christentum in Rom, am „unfehlbaren“ Stuhle Petri, sichergestellt. Nur evangelischer Glaube sucht durch alle Zeiten nach dem „reinen Christentum“, das ist: die Religion Jesu, und dieser suchende Glaube ist keine Kirche. Wer Erkenntnis erstrebt, kann auf keinem „Bekenntnis“ stehen. Unter Erkenntnis ist aber keine Form des Wissens zu verstehen; das Wissen räumt nur die Schwierigkeiten und Fremdheiten fort, welche den religiösen Menschen hindern zum reinen Schauen des in Jesu offenbarten Gottes zu gelangen. Der Einzelne, der soweit gelangt ist oder doch den Weg dazu gefunden hat, trägt seine Kirche in sich selber; die reine Stätte der Andacht ist seine gläubige Seele. Dies ist auch das eigentlich Evangelische des Christentums und die Kraftquelle jeder reformatorischen Tat. Der Glaube Luthers wurzelte in seiner Persönlichkeit. Eine Kirche kannte er anfangs auch nur in Rom, bis er Rom erkannte. Als sein Glauben dann Glauben fand und eine Gemeinschaft der Gläubigen sich bildete, ergab sich die Notwendigkeit einer zusammenfassenden Form: einer Kirche. Man mußte von keiner anderen Form; denn Jesus hatte ja keine Kirche gegründet. Es war eine Pauluskirche, die zur Lutherkirche ward. —

Die evangelische Kirche ist keine Kirche im römischen Sinn. Sie ist kein geschichtliches „Factum“, vielmehr ein geschichtlicher Organismus, der sich als lebendiges Wesen den geschichtlichen Bildungen, Volk und Staat, anschließt und einfügt. Also — wandelbar? — Das schreckt ab und scheint dem Begriffe der Kirche zu widersprechen. Aber wandelbar ist auch die Gemeinschaft, der sie die religiöse Form geben soll. Es war ebenso unheilvoll für die evangelische Kirche, daß sie seit Luther sich nicht wandeln, daß sie auf dem „Bekenntnis“ — noch dazu der zweifelhaften „Augustana“! — stehen bleiben wollte, wie daß sie zugleich dem Staate sich einfügte, ohne selber zu sein, was sie ihrer Bestimmung nach sein sollte, und ohne daß der Staat das Bewußtsein ihrer Bestimmung besaß. Das Feststehen war keine Glaubensstat, und das Einfügen ein Notbehelf. So mußte die Kirche ein Opfer der Geschichte werden, anstatt eine Kraft der Geschichte zu sein; und weil die innere Wahrhaftigkeit fehlte, mußte, was Gemeinschaft und Einigkeit sein sollte, in Zwistigkeit zerfallen, die evangelische Kirche sich in „Confessionen“ auflösen und bekämpfen. Auch als endlich aus der Not eine neue Bewegung, ein Befreiungsdrang, im Volke erwachte, war es noch keineswegs ein Volk, das seinen Weg gefunden, nein, alsbald wieder bestand es aus sich streitenden Parteien. Jetzt hatte die „Orthodoxie“ auf dem apostolischen Stuhl des Buchstabens sogar den festen Vorteil und Vorzug. Sie weiß, wo sie steht, während die religiöse Bewegung hin und her irrt, und der Staat wiederum eingreifen muß, um einen gänzlichen Zerfall zu hemmen. Aber was kann er mit bestem Willen und all seiner Macht erreichen? Er kann hemmen, d. h. die lebendige Bewegung an einem willkürlichen Punkte festhalten: Bis hierher und nicht weiter! „Und sie bewegt sich doch.“ Ein Werdendes, Suchendes, Unvollendetes, Mangelhaftes und Zweifelhafte wird geschützt und scheinbar — sichergestellt. Das soll nun eine evangelische Kirche sein? —

„So geht es nicht weiter,“ sagt man wohl, und doch muß und wird es weiter gehen. Denn es ist ein Ewiges, was hier eine sichtbare Form verlangte. Ja, nicht

nur das Ewige, auch das Volk. Aus Beiden zusammen ergibt sich die völkische Religion, wie wir den evangelischen Glauben nennen dürfen, und wie er auch in seiner Kirche geformt sein mußte. Das Ewige haben wir in der Wahrheit Jesu, das Volk ist erst im Werden. Es ist also garnicht zu erwarten oder zu fordern, daß wir eine Kirche erhalten bedor die Gemeinschaft vorhanden ist, die sie braucht und haben will. Geben wir es zu: wir stehen, wo es noch nichts zu stehen gibt: in einem „Provisorium“, das nur nicht wieder erstarren darf, das wohl den Geist hemmt, aber nicht die Bewegung. Dem Staate steht dabei Pflicht und Recht zu, Frieden zu halten, ohne Gewalt zu üben. Eine schwere Aufgabe, aber nicht die Einzige!

Der Staat hat auch für die Volkserziehung Sorge zu tragen. Wofür erhält er seine Universitäten? Da wird immer noch Theologie gelehrt. Wenn aber die erstrebte Gemeinschaft des völkischen Christenglaubens eine Kirche bilden will — welche als evangelische keine Ständes- sondern eine Gemeinde-Kirche sein soll — dann braucht sie Geistliche — nicht Priester im römischen Sinne, aber Verkünder des reinen Christentums, Vertreter des Gemeindenglaubens. Theologen? In einem neuen Sinne. Die Theologen des neuen Reiches werden vor allem enttheologisiert werden müssen. Die Erziehung zum wissenschaftlich befestigten Jesuglauben, wie ihn die Kirche dieses Glaubens zu verlangen haben würde, wäre also die Aufgabe der Universität, und damit auch des Staates als des pflichtmäßigen Beschützers alles völkischen Geistes. Wenn diese Erziehung gesichert ist, dann wissen die christlichen Gemeinden, wo sie sich ihre Geistlichen zu suchen und zu holen haben. Sie brauchen nicht nach dem gefährlichen Hilfsmittel der ungehemmten Inspiration innerhalb der Gemeinde zu greifen; sie wählen sich ihren Diener der Kirche im Vertrauen, von ihm das reine Christentum gelehrt und die Tröstungen seines Geistes zu empfangen. —

Hier war nur erst ein Blick geworfen auf den Geistlichen; jedoch, so wichtig für die evangelische Kirche die Kanzel und der Prediger ist, sie sind doch nicht alles und nicht einmal das Wichtigste. Der Altar behält sein Recht und seine Stelle. Die Kirche ist nicht nur Versammlungsraum oder Hörsaal, auch Andachtsstätte der Gemeinde, welche selber den tragenden Boden der Kirche bildet. Andacht, nicht Anbetung, ist evangelisch, gleichwie Gemeinde, nicht Priestertum. Man kann auch andächtig gestimmt werden durch eine gute Predigt, eine solche, die vom Geiste Jesu zeugt und beseelt ist; aber die Predigten, welche nur über den Buchstaben der Schrift gehalten wurden, haben die Andächtigen aus der Kirche getrieben, wo sie etwas anderes suchten. Die leeren Kirchen — wie hart klagen sie die Versäumnisse der evangelischen Kirchenämter, des starren „Bekenntnis“-Christentums an! —

Und doch ist auch der leere Kirchenraum eine Andachtsstätte. Man denke an den Raum der romanischen und gotischen Dome, an Bamberg, an Regensburg. Ist nicht ein jeder an und für sich ein Heiligtum? Freilich, es wird darin katholische Messe gelesen. Aber etwa die Nürnberger Lorenzkirche: sie konnte zur Reformationszeit mit der Bürgerschaft der alten Reichsstadt evangelisch werden, und der evangelische Geist empfindet auch in ihrem Raum heute noch den Geist des Ewigen, dem er sich in Andacht eigen, im Glauben einig weiß.

Das ist die religiöse Macht der architektonischen Kunst, der Bau, welcher symbolisch an den Weltbau gemahnt und gleichsam ein Himmelreich auf Erden über die Gläubigen in der Kirche ausspannt. — Wohl wies Jesus die Einzelseele zum Beten in ihr „Kämmerlein“, und er selber, wenn er zum Vater beten wollte, ging nicht in den Tempel Salomons, den von Gold strotzenden, sondern er stieg auf einen Berg oder suchte eine „Wüste“, einen stillen Platz in der freien Natur auf. Ein

Waldgottesdienst ist gewiß noch immer dem deutschen Gemüte, dem naturverbundenen, eine stimmungsvolle Andachtsstätte, wenn auch mehr Platz als Raum.

Dem Begriffe der Gemeinde entspricht aber der geschlossene Raum: er fordert seine Kirche. Die Gemeinde belebt den Raum, doch wiederum nicht sie allein. Wem, zu dem die Kunst wirklich Seele zu Seele spricht, bliebe die religiöse Macht in den vom Glauben geschaffenen Werken der Plastik verschlossen, welche die Räume, Wände und Pfeiler der Dome, nicht nur rein künstlerisch, als gleichnisartige Gestaltungen des Glaubens beleben? Man denke an die Kirche und die Synagoge vom Straßburger Münster, an den Marienaltar Riemenschneiders in der Kapelle bei Ereglingen. Gebührt solchen Gebilden nur Bewunderung, erwecken sie nicht auch Andacht? Gehören sie nicht zur Kirche, ja, zur lebendigen Kirche, wie Predigt und Weihe, Kanzel und Altar? Gar nicht erst zu reden von der Malerei, — von Dürer bis Thoma —, welche recht eigentlich der Weihe des Altars dient durch die geistige Symbolik des künstlerischen Bildes! — Unglückliche, Bedauernswerte, die darin nur das Bild, die schöne Erscheinung sehen, und das farbige „Schmuckstück“ wohl gar als unkirchlich empfinden, eine dadurch erweckte Andacht als ein frügerisches Heidentum, ein Spiel der Phantasie (diese sündige Gottesgabe!) am liebsten verdammen möchten! —

Können solche blinden Seelen noch hören, können sie, amüslich, wie sie geboren sind, jemals „musikalisch“ sein?! Nein, die Seele der Musik lebt nicht für sie, und gerade in dieser Seele äußert sich die Sprache der Religion, die „alles sagende, alles klagende“, die könende Andacht, das reine „Wort Gottes“. Ja, in ihr verstehen sich alle christlichen Seelen, über „Rom“ und „Byzanz“ hinweg. Die katholische Kirchenmusik hat ihre große Geschichte. Wir Evangelischen haben unsern choralsingenden Luther, unsern orgelspielenden Bach. Beide sind Prediger nicht des Buchstabens, sondern des Geistes und gehören zum Lebendigen unserer Kirche, wonach wir verlangen, wodurch wir wieder des reinen Christentums in der Kirche bewußt, gefühlsbewußt, d. i. innerlichst bewußt wurden. Wenn nichts übrig bliebe im Kirchenfreit um uns daraus unsere Kirche zu bauen: die Musik hat uns Gott geschenkt, unser deutscher Gott unsere deutsche Glaubenssprache.

„Soll die Kirche ein Konzertsaal werden?“ — Dies Wort habe ich zu hören erwartet. Aber es gehört nicht zur Sprache des wahren Jesuglaubens. Damit läßt sich nicht reden. Wer diese Sprache nicht versteht, der wird auch nicht die volle Bedeutung der Frage verstehen: „Was wird aus der Kirche?“ —

Clement Harris, der Freund Siegfried Wagners.

Nach unveröffentlichten Dokumenten von Friedrich Vaser.

Als der junge Siegfried Wagner zum Studium der Architektur in Frankfurt weilte, traf er dort einen um etliche Monate jüngeren Engländer an, den heiße Liebe zur deutschen Musik, besonders zu Richard Wagners Werken, über den Kanal gelockt hatte. Die Zwanzigjährigen fanden sich zu innigster Lebensfreundschaft zusammen, beides Sonnenkinder aus zwei edelsten Familien, in sonniger Jugend zu harmonischen Menschenkindern frei und selbstbewußt herangewachsen, an reinsten Quellen des Wissens und der Kunst zu klassischer Schönheit herangebildet. War in Frankfurt Engelbert Humperdinck der Treue ihr Wegweiser gewesen, so ließen sie sich in Karlsruhe, wo Siegfried sein Architekturstudium, Clement Harris seine Musik weiterführten, vom genialen Felix Mottl für unsere Meister begeistern, nicht nur in der Oper, deren Güte Frau Cosimas vollste An-

erkennung gefunden hat, sondern auch im Konzert und Oratorium. Mottis Ausführung der „Heiligen Elisabeth“, bei der Cosima Wagner selber Regie führte, wurde ihnen zum unverlierbaren Erlebnis. Nach diesen tiefen Zügen aus dem Born reinster Kunst aber wollten sich die jungen Freunde einmal gründlich die Welt anschauen. Sie fühlten, daß sie hinter Büchern und Partituren nicht letzte entscheidende Erkenntnisse sammeln könnten, und wollten Schauen-erschauen lernen, um mit einer Welt-Anschauung zurückzukehren. Sie ließen sich gesagt sein, was Richard Wagner so tief gewurmt hatte: „Was für elende Kröten sind wir, die wir das liebe Leben hindurch immer nur vom Himmel träumen und von der Erde gar nichts zu sehen bekommen! Liebster, in Zukunft erziehen wir unsere Söhne damit, daß sie zuerst eine Reise um die Welt machen!“ Bei diesen Worten aus den 1850er Jahren, in denen Richard Wagner gehofft hatte, bis nach Griechenland zu kommen, aber mit seinem „Ring des Nibelungen“ in Germanien gelandet ist (uns zum Glück), konnte er kaum hoffen, daß dieser fromme Wunsch so unerwartet buchstäblich für seinen Jung-Siegfried in Erfüllung gehen sollte im Jahre 1892. Die Kraft dieses Wunsches konnte nach vier Jahrzehnten nicht schöner zur Reise kommen. Element Harris lud seinen Freund ein, mit ihm auf einem der bestausgestatteten Kauffahrteischiffe seines Vaters eine Weltreise über Suez nach China und Japan anzutreten!

Für Frau Cosima war es kein leichter Entschluß, den Sohn ziehen zu lassen. Gerade damals verdoppelten sich die gemeinen Angriffe auf Bayreuth und sie sorgte nicht nur als Mutter, ihr Kind allen damals noch großen Gefahren solcher Weltreise auszusetzen, sondern auch als Hüterin des Grales, der der Erbe der Bayreuther Aufgaben anvertraut war. Aber ihr Mut, mit dem sie seiner Rückkehr zu warten lernte, sollte herrlich belohnt werden: war Siegfried als unbestimmte Fernen Suchender ausgezogen, dessen Sehnsucht an der Architektur haften geblieben war, so kehrte er als Dramatiker und Musiker zurück mit dem klaren Erkennen, daß Bayreuth seiner harre! So wurde Cosimas innigster, aber nur still gehegter Wunsch erfüllt.

An Gräfin Marie von Wolkenstein schrieb sie damals: „Vielleicht sagte Dir Hohenlohe, daß Siegfried eine große Fahrt vorhat. Der junge Engländer Harris, dessen Du Dich vielleicht entsinnst, hat ihn aufgefordert, von London aus über Suez nach Indien und Japan zu fahren. Es ist das Schiff des Kaufmanns Harris, sehr groß, und außer Siegfried und Element sind keine Passagiere, nur die Mannschaft und der Kapitän, welcher Arzt und Chirurg ist. Ende Januar beginnen sie die Fahrt. Jetzt ist Fidi (Siegfried) auf drei Tage in Paris. Wenn an und für sich ein Zug in so weite Ferne mich etwas beängstigt hatte, so waren doch die Umstände, unter welchen dessen Angebot eintraf, so eigener Art, daß man ihn abzuweisen nicht den Mut fühlte. Die Schule hat Siegfried sehr wenig geboten, und wurde er von dieser Seite von peinlichen Eindrücken nicht abgezogen. Karlsruhe bietet auch nicht die geringste Zerstreuung, und kann man dem nicht aus dem Wege gehen, was einen verlegt. Die Eindrücke nun, die ich erwähne, sind so weitgehender Art gewesen, daß eine persönliche Erziehung, an welche ich vielleicht zuviel des Meinigen gegeben, nun für mich zu Ende ist. Es ist gewiß vermessen von mir, zu glauben, daß mein persönlicher Einfluß ein Naturell brechen könnte und das überwiegen würde, was die frühe Verpflanzung in eine scheußliche Sphäre bis zur Brutalität entwickelt hat. Ich kann Dir aber nicht sagen, wie schuld-bewußt dabei mir zumute ist, daß ich bei den ersten Eindrücken mich nicht zurückzog, und daß Siegfried nun einen solchen Blick in die turpitude der Welt werfen mußte. Ich brauche Dir, meine geliebte Mimi, wohl nicht zu sagen, daß es keinerlei Explikationen gab. Fidi begrüßte die Aufforderung zur Reise, die er unter

allen Umständen begrüßt hätte, wie eine Befreiung. Nun ist er fort, alle guten Engel sind mit ihm! Du kannst Dir gar nicht vorstellen, wie er sich auch bei dieser Gelegenheit herrlich gegeben. Meine einzige Sorge, daß er zu gut und zu groß ist. Ich glaube aber an Gott, und so hoffe ich, ja, ich kann mich selbst freuen und sehe öfters die Landschaften, durch welche er ziehen wird und genieße seine Freude daran."

Mit reichen Reisemitteln und den Werken Richard Wagners, Schopenhauers und Gobineaus ausgestattet ging Siegfried in London an Bord des "Wakefield". In Gibraltar ging als einnehmende Begrüßung des Südens „das Obsteßen los: himmlische Orangen, Bananen, Mandeln, Neugat und so weiter", das die Freunde sich nicht entgehen ließen, wie sein Tagebuch meldet, das er in seine „Erinnerungen" aufnahm. „Der erste Anblick, links vom Tore, war ein alter Friedhof englischer Krieger aus den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts, das ergreifend schönste an Stimmung der trauernden und versöhnenden Natur: Heliotropen-Büsche, Pinien, Zypressen, Palmen und frisches Grün, dazwischen gelbe Rosen, vom hellsten Sonnenlichte bis zum dunkelsten, fernsten Schatten. — Ganz beglückt, wie neue Menschen, in beständigen Ausrufen, fast heulend, immer bald hierhin, bald dorthin blickend, gehen wir weiter in die unbeschreiblich üppigen Anlagen; der ganze, fast unheimlich sinnliche Zauber der südlichen Natur bricht hier los auf einem nicht großen Raume. Entzückende duftende Blüten allenthalben, glühende Orangen, leider schon verblühte Aloes und so weiter, viele Palmen!"

Auf der Fahrt durchs Mittelmeer erschloß sich den Empfänglichen der zauberische Himmel, der einst über der Größe Roms und der Schönheit des einmaligen Griechenland geleuchtet hatte. Aus diesen Gedenkstätten erhabenster arischer Kulturbüte griechischer Inselwelt tauchten sie dann bei Suez in die Welt der Semiten ein, steuerten vom Roten Meer in den Indischen Ozean hinaus und sahen seine goldglutenden Sonnenuntergänge, seine phosphoreszierenden Wellen, seine fliegenden Fische. Unter Indiens Himmel, in stürmisch-heiliger Osternacht überfiel Siegfried die Erkenntnis, zum Dienste des Grales in Bayreuth berufen zu sein. Das ariische Symbol des heiligen Grales leuchtete ihm um so klarer und heller, je bewußter er im fernsten Osten die mongolische Welt erlebte. In Singapur umbrandete sie bereits das tollste Rassengemisch fremdartiger Zonen. In ihren weißen Leinenanzügen tauchen die Unzertrennlichen beobachtend unter.

Die frischen Schilderungen seiner Weltreise, die uns Siegfried Wagner hinterließ, bringen u. a. auch in der reichen Fülle ein anziehendes Bild der südchinesischen Weltstadt: „Den wahren Eindruck von Kanton sollten wir erst haben, als wir hineinfuhren, und dies war allerdings ein Eindruck, der sich in seiner Eigenart mit gar nichts vergleichen läßt. Obwohl wir doch schon einiges von chinesischem Treiben, von ihrer Bauart und so weiter gesehen haben, so war uns doch alles hier neu, durch die vollständige, von Europa unberührte, kaum je durch andere Einflüsse entscheidend veränderte Ursprünglichkeit; so war diese Stadt gewiß gerade so vor tausend, ja dreitausend Jahren, und wenn auch noch so oft dazwischen ganze Viertel niedergebrannt sind, so wurden sie ebenso wieder aufgebaut. Nachdem wir in das gemüthliche Shameenhotel gefahren waren, das auf Shameen, der europäischen Insel, gelegen ist, dort gefrühstückt hatten, ließen wir uns von unserem Führer in den Sedans durch die westliche Stadt führen. Ueber eine Kanalbrücke hinweg gelangten wir in diesen Stadtteil, und nun begann unser Staunen, Mund- und Augen-Aufreißen: der Anblick alles dessen, was wir jetzt sehen sollten, war so entzückend, so phantastisch, so harmonisch in seinen grellen Disharmonien, so bunt und doch nie die Augen verlegend, daß man entschieden die Empfindung hatte, das ist in seiner Weise etwas ganz Vollendetes und Unvergleichliches. Die Straßen sind ganz eng, wie in Venedig

die engsten Gäßchen, und der Sedan hat Mühe, sich durchzuwinden, besonders an Ecken, wo die zwei Tragstangen meistens vorn oder hinten anstoßen mußten, wären diese Leute nicht so geschickt. Die Häuser sind nur einstöckig, das heißt nur Parterre; die ganzen Gassen entlang ist ein lustiger offener Laden neben dem anderen; den Himmel kann man kaum sehen, da eine Unmenge der länglichen bunten Annoncen, Fahnen, durchbrochener, mit durchsichtigen Muscheln zugedeckter Holzgeminse über die Straße hängen und einen glauben machen, man ginge in einem geschlossenen Raume. Laden an Laden zeigen die herrlichsten, bizarrsten, geschmacklosesten Sachen, alle so originell, daß selbst das Hyperabsurde einem gefallen muß. Die Chinesen sind eines sehr verschiedenen Schlages gegen die in Singapur, und besonders das weibliche Geschlecht präsentiert sich viel hübscher und anziehender als selbst im nahen Hongkong. Wie wir so zum ersten Male durch die langen Gäßchen getragen wurden, fiel mir auf, daß alle Straßen durch Tore abgeschlossen sind, natürlich ohne Türen, und diese geben immer Gelegenheit, verrückte Stuckfigurenkomplexe anzubringen, auf denen irgend ein Gott mit unzähligen Nebengöttern ein Fest abhält oder auf Wolken über Bäumen sitzt.“ „Ich mag sie gern, die Chinesen; sie sind so ruhig, fein in ihren Bewegungen; sie lachen freundlich, wenn man ihre kleinen Läden ansieht, und einen Eifer haben sie, wenn's der Arbeit gilt, der sie ganz den Ameisen gleichstellt. Hübsch sind nur wenige unter ihnen. Viel schöner sind die Malaien und die Hindus, mit ihren höheren, schlanken Gestalten, wundervollen Augen und feinen Nasen, fast rötlichblau schimmernd, wenn sie transpirieren, auf dem Kopf und um die Hüften ein weißes Tuch, sonst ganz bloß. Die Bewohner der Inseln wie Java und Sumatra sind unentwickelter und häßlicher.“

Nachdem sie sechs Monate lang von dem goldnen Ueberfluß der Welt getrunken hatten, was die Wimper nur halten wollte, kehrten sie mit reichen Aquarellsammlungen, dramatischen und musikalischen Plänen für ein ganzes langes Leben heim. Aber auch an Humor fehlte es auf der Rückreise nicht; auf den Philippinen waren sie bei der heißblütigen Felica zu Gast, einer Nestize, halb Chinesin, halb Spanierin: „Da sie wieder so grell zu lachen begann und wir etwas ermüdet waren, gingen wir hinauf in Felicas Schlafzimmer, das für uns eben von der Frau mit der Zigarre für die Nacht hergerichtet wurde, indem sie ein zweites Lager auf dem Boden aufschlug. Währenddessen schauten wir rauchend zum großen Fenster hinunter und sahen, wie Felica geschäftig bald hierhin, bald dorthin lief, immer dazwischen hinaufguckend und laut lachend, was sich zu einem wahren Geschrei steigerte, wenn wir etwas Spanisches oder Italienisches herunterriefen, so daß aus allen Läden die Chinesen hervorguckten, Bemerkungen machten und auch lachten. Solch ein Gelächter wie in Pagjanan hab' ich noch nie erlebt! Allmählich ermattete es, und wir wollten uns niederlegen; ich nahm zuerst Platz am Boden, worauf Clement schwur, er würde dann auf einem Stuhl schlafen; hartnäckig blieb jeder bei seinem Voratz, bis ich nachgab und mich ins Bett legte; wir waren wie Orest und Pylades im dritten Akt von Glucks Iphigenie. Da — auf einmal — erklang im Nebenzimmer die Harfe! Es war Felica; dies war ihre letzte Kunst, uns zu bezaubern; erst stimmte sie, dann legte sie los, mit großem Geschick, einen Walzer, Polka und Marsch nach dem anderen. Wir applaudierten von unseren Betten aus! Doch schien sie enttäuscht darüber. Sie hatte versungen, vertan; wir zwei waren unbeweglich als „standhafte Prinzen“. Die Harfe ward still — Felica verschwand; wir schliefen ein!“ Die Versuchungen der Kundry des fernen Ostens erwiesen ihre Ohnmacht. —

In Bayreuth mit offenen Armen empfangen, stürzte sich Siegfried sofort in die Arbeit. Bei den Proben zum „Tannhäuser“ durfte er erste bescheidene Bühnendirigendendienste leisten. Clement nahm in Schottland und London seine musikali-

schen Studien wieder auf, als deren erste Frucht vier Konzert-Etuden bei Schott 1893 erschienen, die in sehr geschmeidigem Klaviersatz den Frühling, Sommer, Herbst und Winter charakterisierten. Gewidmet sind sie Daniela Thode, deren Heidelberger Heim ihn oft als hochwillkommenen Gast sah. Die Tochter Hans von Bülow's, die Enkelin Franz Liszt's und Pflege Tochter Richard Wagner's blieb ihm zeitlebens, wie ihre Mutter, Frau Cosima, die beste Freundin. Hier im Heidelberger Heim des kunstsinigen Henry Thode traf sich oft und gern die ganze Wagnerfamilie mit Clement, den Frau Cosima schnell als „einen der getreuesten, gesündesten, frischesten und auch musikalischsten Freunde“ ihres Sohnes schätzen lernte, „der aus einer bedeutenden englischen Kaufmannsfamilie stammte, aber in sich ein gewisses Dämonium trug, das ihn, ganz abgesehen von seinen Beziehungen zu Bayreuth, als eine außerordentliche Persönlichkeit erscheinen ließ“, wie sie selbst bekannte. „Er hatte von seiner Familie her einen starken und ins Große gehenden Zug.“

Der ungemein geistig-angeregte Kreis in Heidelberg um Thodes, dem auch Erwin Rohde, der geniale Erschließer griechischer Psyche, und Philipp Wolfrum, der großzügige musikalische Organisator, angehörten, fesselte Clement so, daß er drei volle Jahre in Heidelberg blieb; gelegentliche Reisen nach dem Süden, Neapel, Barcelona, Granada und Tanger brachten ihm neue Eindrücke. Vor allem aber trieb er bei Philipp Wolfrum gründliche Instrumentationsstudien, die seiner finsternen Dichtung nach Milton „Paradise Lost“ zugute kommen sollten. Auch komponierte er Romanzen für verschiedene Besetzung, Klaviersachen und Lieder. Als Cembalist wirkte er in Konzerten des Heidelberger Bachvereins mit. Begeistert vertiefte er sich in die so lange vergessene Oper „Undine“ von E. T. A. Hoffmann und wollte sie wieder dem Musikleben zurückgewinnen. Er ließ sich aus Berlin die Originalpartitur kommen und musizierte daraus die ganze Oper Frau Cosima, die in Heidelberg auf Besuch weilte, vor, wobei ihnen „merkwürdige Zusammenhänge zwischen dem phantastischsten und phantasievollsten deutschen Dichter und Karl Maria von Weber aufgingen“.

England wurde auf seinen jungen, vielversprechenden Ländlicher aufmerksam und die Prinzessin von Wales beauftragte ihn, zur Hochzeit ihrer ältesten Tochter die Festmusik zu schreiben. Harris bestimmte hierzu seinen „Großen Festmarsch“, dessen Uraufführung er selber im Heidelberger Bachverein 1896 dirigierte, wenige Tage darauf bei den Hoffeierlichkeiten in Westminster. Der Erfolg war über alle Erwartungen groß und stellte Clement Harris mit einem Schlage neben den ersten Komponisten Englands, Edward Elgar: niemand freute sich inniger dieser glänzenden Anfänge, als seine Bayreuther Freunde: Frau Cosima erzählt, daß ganz England dem hoffnungsvollen Musiker zujubelte, „er genoß eine geradezu fantastische Popularität“. Aber da kam der griechisch-türkische Krieg. Es erwachte in dem Sohne Albions die Begeisterung, die einst den Lord Byron in den Tagen der griechischen Befreiungskriege erfasst hatte. Er warb auf einer griechischen Insel mit den reichen Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, eine Schar Freiwilliger und zog mit ihnen an die griechische Front. Als die erhabenen Nachkommen eines Leonidas aber merkten, daß es Ernst wurde, zogen sie sich, nachdem sie ihren Sold im Voraus erhalten hatten, aus der Gefechtslinie zurück und ließen ihren schwerverwundeten Führer einsam liegen. Die Türken fanden ihn und gaben ihm, der rettungslos dem Tode verfallen war, den Gnadenschuß. Er wurde in der englischen Kirche von Athen beigesetzt und neben der Gedenktafel von Lord Byron wurde eine gleiche für den jungen Musiker errichtet, die das Heldentum dieses einzigartigen Menschen kündet.

Auf Grund unveröffentlichter Briefe und Tagebücher Clement Harris' und seiner Angehörigen ist es hier möglich, einzelne Züge seines Passionsweges deut-

licher hervortreten zu lassen. Es war keineswegs etwa eine verschwommene, literarisch genährte Griechenbegeisterung, die den jungen Tondichter von glanzvolllockenden Lebensaussichten hinweg in den frühen Tod riß. Wohl war er für alle großen Ideen schnell und heftig zu entflammen, wohl lockte ihn die gewaltige Welt Homers als verlorenes Paradies, wie es ihm niemand schöner und tiefer nahebringen konnte, als gerade Erwin Rohde in Heidelberg. Aber die Werke Richard Wagners und Gobineaus hatten in dem hellhörigen Geist die Erkenntnis russischer Geschichtsbetrachtung geweckt. Nur ließ er den Neugriechen zuviel Ehre angedeihen, auf sie seine Liebe und Bewunderung zu übertragen, die er den alten Griechen zollte. Er wollte seinen arischen Brüdern helfen gegen die fremdrassischen Türken. Zudem hatte er gelegentlich eines früheren Aufenthaltes auf Korfu die Leiden der epirotischen Bauern unterm Türkenjoch miterlitten und hielt es für seine Menschen- und Christenpflicht, ihnen mit allem, was ihm zu Gebote stand, zu helfen. So brach er denn, als der Krieg ausbrach, ohne langes Besinnen auf, ohne seine Eltern und seine Geschwister in seine Pläne einzuweihen, und landete auf Korfu. Hier rüstete er mit eigenen Mitteln „Freiwillige“, richtiger gesagt, Söldner aus, wobei er allerdings schon üble Eindrücke sammeln mußte, die keineswegs angetan waren, seine Siegeszuversicht für die Sache der Griechen zu heben. Eintragungen in seine Tagebücher zeigen vielmehr, daß er sich unvermindert für ihre Befreiungskämpfe einsetzte, obwohl er klar erkannte, daß dieser Krieg ihnen noch kaum Erfolge eintragen würde: „Ganz gewiß bin ich gewillt, mein Leben für ihre Befreiung zu lassen.“

Kurz vor seiner Abfahrt von Korfu, um auf dem Festlande zur Front zu gehen, am 5. April 1897, machte er seine letzten Eintragungen in sein Tagebuch. Hierbei gab er sich selbst Rechenschaft über sein Beginnen und betonte, daß er ganz nur aus eigenen Entschlüssen so handeln müsse und daß niemand darob zu tadeln sei. Diese Zeilen beginnen mit dem Satz: „Dies werden wohl die letzten Sätze sein, die ich hier eintragen werde“ und läßt seine letzten Wünsche folgen, die sich vornehmlich mit seinen Kompositionsmanuskripten zuhause befassen. Er gibt genaue Anweisungen, was veröffentlicht werden soll, was nicht, und bittet seinen Freund Philipp Wolfrum, seinen einstigen Lehrer, die Korrekturbogen seiner sinfonischen Dichtung „Paradise Lost“ lesen zu wollen, desgleichen seine beiden Klavierstücke „Penseroso e l'Allegro“, eine Romanze für Violine und Klavier, eine weitere für Klarinette, Cello und Klavier, und seine letzte Komposition, die „Songs of the Sea“. Die letzten Worte bitten den, der diese Zeilen finden würde, nach seinen Bitten zu verfahren. Man möchte Wolfrum ausrichten, wie leid es ihm täte, ihm soviel Arbeit aufbürden zu müssen. Aber er zweifle keinen Augenblick, daß der Freund seine letzten Bitten erfüllen werde.

Der knappe, soldatische Ton dieser letzten Eintragung ist von erschütternder Größe. Bald darauf kämpfte er in den Bergen von Epirus. Bereits am 23. April 1897 sollte er in der Schlacht von Pentepigadia, einer kleinen Bergfeste im alten Pindus-Gebirge fallen. Lange schwebten seine besorgten Eltern zwischen Furcht und Hoffnung, die Albanier könnten ihn verschleppt haben. Sein Bruder Walter Harris, der als englischer Journalist und bedeutender Politiker eine Rolle spielte, brach mit einem Kollegen nach dem Kriegsschauplatz auf, mußte aber nach wochenlangen Nachforschungen den Seinen jede Hoffnung, Clement wiederzusehen, nehmen.

Im gleichen Jahre begann ein anderer Engländer seinen Kampf für Bayreuth mit seinen großen Kampfschriften über Richard Wagner: Houston Stewart Chamberlain! Sein durchdringender Geist fand die deutliche Darstellung russischer Zusammenhänge, um dereinsten Clement Harris in heldischen Opfertod gegangen war.

Siegfried Wagner-Feier in Stuttgart.

In seiner Gedächtnisrede vom 4. August 1933 sagte der Kölner Generalintendant Alexander Spring: „Die neue Zeit, an der wir schaffend und erlebend teilnehmen dürfen, wird, so hoffe ich zuversichtlich, die deutschen Bühnen veranlassen, sich der Schöpfungen Siegfried Wagners mit ganzer Liebe und ernstem Pflichtgefühl anzunehmen. Die Klagen über das Fehlen einer wirkungsvollen deutschen Opernproduktion sind zum mindesten solange nicht ernst zu nehmen, als man sich leisten kann, an diesen Werken fast achlos vorbeizugehen. Es ist eine Ehrenpflicht für die deutschen Bühnenleiter, in jedem Jahr mindestens eines von ihnen zur Aufführung zu bringen.“ Mit der Uraufführung des „Heidenkönigs“ löste Spring sein Wort. Andre Bühnen folgten: Nürnberg ebenfalls mit dem „Heidenkönig“, Breslau und Lübeck mit dem „Hütchen“, Rostock mit dem „Herzog Wildfang“; sogar München sah sich veranlaßt, auf den „Värenhäuter“ zurückzugreifen. Aber andre große Theater, an der Spitze die Berliner, lehnen nach wie vor ab. Neueinübungen von „Trobador“ und „Tosca“, überhaupt lauter „wälscher Dunst und Tand“ sind viel wichtiger als die Pflege deutscher Kunst! Die Hamburger Wagner-Vereine wandten sich mit einem Antrag an das Staatstheater, um nach Jahresfrist die Antwort zu bekommen, daß ja auch Berlin Siegfried Wagners Werke nicht aufführe! Umso dankbarer und freudiger begrüßen wir die deutschen Bühnenleiter, die sich ihrer Pflicht bewußt sind und darnach handeln. Das Stuttgarter Staatstheater unter Generalintendant Professor Otto Krauß beging den 65. Geburtstag Siegfried Wagners 1934 mit einer Feier, die ich mit einer Rede einleitete: darauf der Glaube, das Orchestervorspiel zum „Heidenkönig“, der Liebes- traum aus „Schwarzschwanenreich“, das Vorspiel zur „heiligen Linde“, das Violin- konzert nach Motiven aus „Hütchen“. Am 3. April 1935 gelangte der „Schmied von Marienburg“ zu festlicher Aufführung. Es war dafür gesorgt, weitere Kreise zum Verständnis vorzubereiten und heranzuziehen. In der von der Frau des Intendanten neu gegründeten Stuttgarter Ortsgruppe des Richard Wagner-Ver- bandes deutscher Frauen durfte ich abermals über Siegfried Wagner und seine Werke sprechen, darnach im Reichsfender Stuttgart über den „Schmied von Marienburg“. Bei der Zusammenkunft im Frauenverband trugen Sänger und Sängerinnen der Staatsoper einige Stücke aus dem „Schmied von Marienburg“ und aus der „heiligen Linde“ eindrucksvoll vor. Das Tribschener Idyll erklang als weihervoller Auftakt. Frau Winifred Wagner war mit ihren vier Kindern nach Stuttgart gekommen, wo sich viele altgetreue Bayreuther eingefunden hatten, um das denkwürdige Kunstereignis mitzuerleben. Die Aufführung war vorzüglich: Otto Krauß hatte die Spielleitung, Richard Krauß stand am Dirigentenpult. Die ersten Gesangskräfte waren beschäftigt, so daß die Kritik der Wiedergabe des Werkes uneingeschränktes Lob spenden mußte. Otto Krauß als Spielleiter in Rostock hatte dort am 16. Dezember 1923 bereits die Uraufführung des „Schmieds“ betreut, wie auch am 4. März 1926 die Uraufführung des „Friedensengels“ und 1927 die Erst- aufführung des „Sternengebots“ in Karlsruhe. Siegfried Wagner wohnte beiden Uraufführungen in Rostock und Karlsruhe bei und widmete dem trefflichen Spiel- leiter sein Bild mit den Worten: „Mit aufrichtigem Glückwunsch zur ausgezeichneten Friedens-Engel-Regie“. Das Stuttgarter Programmbuch brachte dieses Bild und zwei Briefe Siegfrieds an Krauß und suchte ebenfalls mit einer von mir ver- faßten Einführung für das Werk zu werben. So war nichts versäumt, um dem „Schmied“ zu vollem Sieg zu verhelfen. Trotzdem kam die Kritik wieder mit allerlei Wenn und Aber, indem die Dichtung mit novellistischem Beiwerk über- laden, die Musik zwar klangvoll und kunstvoll, aber doch wenig eigenartig be-

funden wurde. Am besten gefiel den Merkern der „hinkende Wanderer“, d. i. der Teufel, der in einem wirkungsvollen Auftritt des dritten Aktes das böse Gewissen des Schmiedes verkörpert. Ich hatte mir alle Mühe gegeben, auf die Einheitlichkeit der Dichtung hinzuweisen; aber darüber ward hinweggelesen. Gewiß hat Siegfried Wagner außer im „Bärenhäuter“ und „Hütchen“ dem Zuhörer es nicht leicht gemacht, er verlangt aufmerksame und willige Einstellung, von der aus aber alle Rätsel sich lösen. Da der „Schmied“ bei Preßsch in seinem Siegfried Wagner-Buch nicht behandelt ist, so will ich hier den Leitgedanken und seine Durchführung andeuten. Der deutsche Orden, der im Jahr 1410 durch die Polen und Litauer mit Hilfe des verräterischen landständischen Adels, des sog. „Eidchsenbundes“ von Kulm, besiegt wurde, ist innerlich zerfallen. Diesen Zerfall und die Erneuerung durch den an Stelle des in der Schlacht gefallenen Ulrich von Jungingen neu gewählten Hochmeister Heinrich Reuß von Plauen schildert das Vorspiel durch die Motive des Ordens und seiner Feinde. Feierliche glanzvolle Weisen malen den Orden und seine stolze Burg; bald aber verdüßern sich diese hellen Klänge, der Erbfeind treibt sein Vernichtungswerk. Im Mittelsatz ist dieser Kampf vorgeführt, aus dem am Schlusse der Orden neu gestärkt sich verjüngt. Was das Vorspiel als symphonische Dichtung bringt, wiederholt der Chorsatz am Schlusse des zweiten Aufzugs, wo Heinrich, der neue Hochmeister, das besiegt heimkehrende Ritterheer mit neuem Mute erfüllt und zu künftigen Taten aufruft. Die schwungvolle große Ansprache des Hochmeisters führt aus Verzagttheit zum Aufschwung. Ton und Wort sprechen die feste Zuversicht aus, daß deutsche Art aus schwerster Niederlage sich wiedererheben muß, wenn der Glaube nicht verloren geht und die Zucht wiederhergestellt wird! Auch der Schluß des dritten Aktes verherrlicht in Bild und Wort diesen Gedanken: der verräterische Ueberfall der Feinde wird abgeschlagen, über Zinnen und Türmen der Marienburg strahlt ein neuer Morgen, die bösen Nachtgeister sind gebannt.

Man gedenkt eines hohen Vorbildes: Schiller behandelte in seinen unvollendeten „Maltesern“ einen ganz ähnlichen Vorwurf: Zerfall und Erneuerung eines Ritterordens im Augenblick höchster und letzter Gefahr. Es erübrigt sich der Hinweis auf die Gegenwart, der Siegfrieds Dichtung eine eindringliche Mahnung vorhält. Siegfried Wagner dachte daran, sein Werk dem Sieger von Tannenberg, dem Feldmarschall von Hindenburg, zu widmen. Vielleicht hätte dieser Umstand manchem Volksgenossen die Augen geöffnet oder ihn wenigstens zum Nachdenken gebracht. In den „Maltesern“ fällt alles Gewicht auf den Orden selbst, der im „Schmied von Marienburg“ nur den Rahmen einer frei erfundenen Handlung bildet, in deren Mittelpunkt Muthart, der Schmied steht. Das „novellistische Beiwerk“ gehört aber insofern zur Sache, als es an drei Beispielen die Liebesabenteuer der Ritter und ihre Sühne, also die Lockerung der Sitten schildert. Muthart vermißt sich, wie Hans Sachs, dem der Stuttgarter Darsteller auch in verjüngter Maske glich, „den Wahn sein zu lenken“, aber vergeißt sich in den Mitteln. Er ist treu und untreu zugleich, schuldlos-schuldig, wie auch andre Gestalten in Siegfrieds Dichtungen, die an solchem Zwiespalt zugrunde gehen. Der Hochmeister entfühnt den an einer im Kampf empfangenen Wunde Sterbenden, der durch List Böses wenden und Gutes stiften wollte. „Schmied, du hast ein gewagtes Spiel gespielt! Dein gutes Herz trieb dich von der rechten Bahn.“ Diese Handlung wurde durch Felix Cziossek nach den Grundsätzen Kurt Söhnleins über das Szenenbild in den Werken Siegfried Wagners (Stuttgarter Programmheft und Bayreuther Festspielführer 1928) in stilgemäße Umwelt gestellt, wie überhaupt Otto Krauß mit den reichen Mitteln der Stuttgarter Bühne 1935 noch ganz andere Wirkungen erzielen konnte als 1923 in Rostock, wo aber

die Grundlinien bereits vollkommen richtig angelegt waren. Wer wie ich beide Aufführungen mitmachte, freut sich des gesteigerten und vertieften Kunstwillens, der dem Werke dient und daraus seinen Lohn empfängt. Der „Schmied“ wurde bisher außer Rostock und Stuttgart in Braunschweig und Königsberg gegeben. Möge das Stuttgarter Beispiel und Vorbild Nachahmung finden!

Das Stuttgarter Siegfried Wagner-Fest verlief in altgewohnter schöner und harmonischer Weise. Darsteller und Gäste fanden sich nach der Vorstellung und teilweise schon am Vorabend zwanglos zu anregendem Gedankenaustausch zusammen, freilich auch in wehmütiger Erinnerung an Siegfried Wagner, der früher solche Feste mit seiner Gegenwart belebte. Dreimal kam er zu uns nach Rostock, zum „Schwarzwanenreich“, zum „Schmied von Marienburg“, zum „Hütchen“, zweimal stand er selber am Dirigentenpult, ein Beweis, daß er hier wie auch in Karlsruhe die für seine Werke geleistete künstlerische Arbeit wohl zu schätzen wußte. Im Mai 1934 brachte Rostock den einst so schwer verkannten „Herzog Wildfang“ zu bester Geltung. Frau Winifred Wagner mit ihrer Tochter Friedelind wohnte der Vorstellung bei im Gedenken an die schönen Tage, die sie mit ihrem Gatten einst bei uns erlebt hatte. In Stuttgart besuchten wir in einer Pause der Generalprobe die Werkstatt eines Bildhauers, der eine Büste Siegfrieds entworfen hatte und das Urteil der Angehörigen und Freunde hören wollte. Bereitwillig ging er auf Vorschläge zur Verbesserung ein, in humorvoller Weise suchte er aus den Zügen der Kinder das Anflitz des Vaters, den er nur einmal im Leben gesehen, abzulesen. Das schöne Schwabenland, das von rechtswegen zur Zeit der Aufführung bereits zu erblühen hatte, blieb durch den grimmen Wettersturz leider arg im Rückstand. Aber der schönen Stimmung geschah dadurch kein Eintrag, da wir in Schillers Heimat aus der rauen Wirklichkeit ins Reich des Ideals uns flüchten durften.

Die von Glasenapp einst ausgesprochenen hochgespannten Erwartungen, daß die Werke des Sohnes neben denen des Vaters den deutschen Spielplan beherrschen würden, haben sich noch nicht erfüllt. Aber wir begrüßen es schon mit Dank und Freude, wenn uns alle paar Jahre so schöne Feste geboten werden, die wenigstens für einige Tage und Wochen eines der Werke den Zuhörern darbieten. Die deutschen Theater haben eine reiche Auswahl.

Die Aufgab' ist gestellt, kämpft um den Preis,
und nehmet all im Voraus uns'ren Dank!

R o s t o c k im April 1935.

Wolfgang Goltzher.

Besprechungen.

Musikalisches und geistiges Leben.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Eine eigentümliche Fügung ist es, daß im gleichen Jahre zweier Großmeister Gedenken festlich gefeiert werden konnte. Händel und Bach, in sich selber grundverschieden, ergänzen einander und haben die Vorherrschaft deutscher Tonkunst begründet, die sich im 19. Jahrhundert vollendete. Den Lebensweg der Beiden beschreibt Dr. Wilhelm Hixig in Form einer Führung zu 40 und 45 Bildern (ganzseitigen Kunstdrucktafeln), die das Bibliographische Institut in Leipzig gesammelt hat. Gerade die Bildbetrachtung betont in sinniger Weise den Unterschied der Tondichter und der Tongattungen, in denen sie sich mitteilten. Bei Händel spielt die Umwelt, in der er sich durchsetzte, eine weit größere Rolle als bei Bach. Deshalb finden wir dort das zeitgenössische englische Leben in vielen Äußerungen stark berücksichtigt. In Unbetracht der Fülle des Gebotenen ist der Preis von 90 Pfennigen für jedes der gediegenen, handlichen Bändchen erstaunlich wohlfeil. „Meyers bunte Bändchen“ benennt sich die Sammlung, die alles Mögliche, auch z. B. deutsche Waldbäume in sich schließt. Als einen Segen der Gedenkzeit, insbesondere der vielen Bachfeste, begrüßen wir das neu erwachte Streben, Bachs Werke immer gründlicher kennen zu lernen. Diesem Wunsche kommt hinsichtlich der Kantaten Eulenburgs kleine billige Partiturausgabe in glücklichster Weise entgegen. Die Einführungen stammen von Prof. Dr. Arnold Schering. Wir erwähnen einige der neuen Nummern. „Liebster Gott, wann werd' ich sterben?“ (Nr. 8) ist eines der vielen köstlichen Zeugnisse für die Inbrunst, mit der gerade Bach den Gedanken des Todes in sich bewegt hat. Wer sich einer Aufführung Mottis entsinnt, der wird dieses Meisterwerk ins Herz geschlossen haben. Eine der berühmtesten Kantaten ist auch „Ich hatte viel Bekümmernis“ (Nr. 21 vom Jahre 1714!). Als Ende 1904 in Paris Wagners Tristan in den Spielplan der Großen Oper aufgenommen wurde, da war an den Anschlagsäulen auch die 21. Kantate von Bach angekündigt. Kantate 78: „Jesus, der du meine Seele“ (um 1740) enthält das bekannte Duett für Sopran und Alt: „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten.“ Die Arie vor dem Schlusschoral wirft ein Licht auf die Gewohnheit und Kunst der Umarbeitungen, sofern vermutlich ein Solokonzertsaß das Urbild ist. Die erste der Leipziger Ratswahlkantaten „Preise, Jerusalem“ (Nr. 119, 1723) veranschaulicht das damalige, von Bach liebevoll gepflegte Ineinander weltlicher und geistlicher Stimmungen, für das ja auch die Umarbeitungen genug Belege darbieten. Aus Kantate Nr. 176 endlich („Es ist ein troßig und verzagt Ding“) spricht die für uns so wichtige Vorliebe, mit der Bach das Johannes-Evangelium auszeichnete. Eine Schöpfung, die erst neuerdings Allgemeingut zu werden beginnt, ist Bachs Kunst der Fuge. Ihrer Vieltimmigkeit bemächtigt man sich am besten mittels des zweiklavierigen Auszugs, den Dr. Erich Schwebel herstellt hat. Er erscheint bei Kallmeyer in Wolfenbüttel. Ueber Bachs Leben und Werke schrieb für die Bückensche Sammlung das entsprechende Buch Prof. Rudolf Steglich (Erlangen). Die Reihe der großen Meister der Musik ist ein Unternehmen der Akademischen Verlagsgesellschaft Athenaion in Potsdam. Der rein wissenschaftliche Wert von Steglichs Leistung steht außer Zweifel. Außerdem aber befriedigt der Verfasser tunlichst den weiten Umkreis aller derer, die in Bach tiefer eindringen oder sich ihm nähern wollen. Steglich betont die Einheit von Leben und Werk, von Blut und Geist, von Seele und Kunst. Daraus ergibt sich ein Bachbild, wie es dem Auge unserer Zeit gemäß ist.

Die Darstellung wird unterstützt von einem ungewöhnlich reichhaltigen Bildstoff, der zum Teil aus entlegenen Quellen herbeigeführt ist; ebenso erfreut man sich zahlreicher Notenbeispiele. In dieser Durchdringung von Wort, Bild und Noten liegt ein besonderer Reiz des Buches, das auf 160 Seiten (Quartform) 56 Notenbeispiele und etwa 100 meist größere Abbildungen enthält (acht Tafeln, davon eine im Vierfarbendruck). Im Hinblick auf das Gebotene ist der Preis mäßig: leicht gebunden 10.80 M., fest gebunden 13.50 M. Als eine Gabe kleinsten Umfangs nennen wir das neue Bachbändchen bei Reclam (geheftet 35 S., gebunden 75 S.). Es stammt von Josef Müller-Blattkau, dem Königsberger Musikgeschichtler. Anspruchlos in der äußeren Erscheinung, fesselt es den wißbegierigen Leser durch gehaltvolle Zusammenfassung, und zwar in einem ungeschminkten Stil, der sachlich wirkt und zugleich die neuesten Forschungsergebnisse weit ins Volk hineinträgt. Die einzelnen Abschnitte gelten der Bachschen Sippe, dem Lebensgang Bachs, dann dem Klavier und der Orgel, den Gesang- und Instrumentalwerken, sowie einer Würdigung Bachs als Kapellmeisters und Lehrers, auch der Zeichnung seiner menschlichen Eigenart; dankenswert ist schließlich der Ueberblick über Nachruhm und Neubelebung. Unter den zeitschriftlichen Erscheinungen sei erwähnt das Bachheft der Allgemeinen Musikzeitung von Paul Schwes. Da auch Heinrich Schütz zu den Gefeierten des Jahres 1935 gehört, machen wir aufmerksam auf ein wissenschaftliches Buch von Dr. Walter Kreidler über Heinrich Schütz und Claudio Monteverdi (Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1934). Es handelt sich um das Verhältnis des deutschen Meisters zur italienischen Oper, und es kommen hier Aufgaben und Ziele der Musik zur Sprache, die uns nach dem Erleben der Bayreuther Vollendung besonders nahe berühren. Hierher, in den Zusammenhang der Feiern des Jahres, gehört auch ein gelehrtes Buch von Dr. Ernst Fritz Schmid über Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik (189 Seiten, mit 18 Lichtdrucktafeln und einem stattlichen Notenanhang; kartoniert 12 M.; Bärenreiter-Verlag, Kassel). Ein noch wenig gepflegtes Gebiet hat der Verfasser gründlich bebaut und mit neuen Funden bereichert. Philipp Emanuel Kammermusik scheint für eine geschichtliche Betrachtung namentlich deshalb so wichtig, weil sie zuletzt auf den Generalbass verzichtet, also die symphonische Entwicklung der deutschen Musik fördert oder mitmacht. Ueberhaupt enthält Schmid's aufschlußreiches Buch brauchbaren und willkommenen Stoff zu einer neuen Auffassung der musikalischen Gattungen; die vielgepriesene Gebrauchsmusik wurde ebenso oft zur Hemmung wie zur Anregung. Einen großen Dienst leistet der Verfasser dem Leser dadurch, daß er die italienische, französische und deutsche Musikästhetik des 18. Jahrhunderts beschreibt und Philipp Emanuel's Stellung zu ihr klarlegt. Auch wollen wir nicht vergessen, daß in Bezug auf das Verhältnis zu seinem Vater gewisse Parallelen mit Siegfried Wagner sichtbar werden.

Ueber Richard Wagner liegt eine neue, den Wünschen der Zeit entsprechende Verteidigungsschrift vor. Der Meister von Bayreuth, nachdem er den fremden Schützen der Nachkriegszeit als Übungsziel gedient hatte, ist dann auch von einer Seite her aufs Korn genommen worden, von der wir dies am wenigsten erwartet hätten. Dagegen hat sich, unter Berufung auf die Taten des Führers, im völkischen Lager selbst Widerspruch erhoben. Zu denen, die in der nationalsozialistischen Presse für die Geltung des Angegriffenen eintraten, gehörte Dr. Curt von Westernhagen. Dieser schrieb nun für den Lehmannschen Verlag (München) ein treues Bekenntnis zum Meister: Richard Wagners Kampf gegen seelische Fremdherrschaft (127 Seiten geb. 2.80 M., geb. 4 M.). Darin findet man besonders Nießches Verhältnis zu Wagner in sachkundiger und deshalb überzeugender Weise erörtert. Jener Gegner der Rassenkunde hat uns über die

nordische Eigenart Wagners nichts Bindendes mehr zu sagen. Ein anderer Abschnitt, der ausführlich und auch sehr glücklich behandelt ist, trifft Wagners Begeisterung für das Griechentum; die Ueberschrift „Apollon“ deutet an, welche Grundrichtung Wagners Gedanken gingen. Die Hauptsache aber ist dem Verfasser der Nachweis, wie eng und unauflöslich Wagners Kunst mit dem deutschen Volke verbunden ist, zumal dem heutigen, das um neue Gestaltung ringt. Eine erfreuliche Zustimmung zu Wagners Kampf um eine tragische Kultur treffen wir auch in der Zeitschrift „Die Sonne“, die gerade vom nordischen Gesichtspunkte ausgeht. Der Herausgeber, Werner Kulz, unterrichtet seine Leser außerdem über den Gedankenbund zwischen Wagner und Gobineau. Beide Aufsätze stehen im Januarheft 1935 (Armanenverlag, Leipzig). Auch Liszt, dem die Kunst immer noch überwiegend gleichgültig gegenübersteht, hat doch immer wieder Fürsprecher. So untersucht Walthers Howard in seinem „Kleinen Hauskonzert-Führer“ (Nr. 3; Verlag für Kultur und Kunst) sehr liebevoll und eingehend Liszts Bearbeitung des „Cujus Animam“ aus dem Stabat Mater von Rossini. Beachtenswert ist ferner aus Howards Zeitschrift „Auf dem Wege“ (Januar 1935) der Aufsatz des Herausgebers über „Form und Inhalt der Religion“. Weiter möchten wir aufmerksam machen auf August Stradals Lebensbild, das uns seine Gattin Hildegard Stradal überliefert (142 Seiten, kartoniert 2.80 M; Verlag Paul Haupt, Bern und Leipzig). Der Tonkünstler und Tondichter August Stradal (1860—1930) ist den Lesern der Bayr. Bl. bekannt als Verfasser von Erinnerungen an Liszt, dessen Umgang und Belehrung er in den letzten zwei Lebensjahren des Meisters noch genießen durfte. Den Lorbeeren des Klavierspielers gesellten sich, unter dem Eindruck von Liszts großzügiger Auffassung von der Sendung des Klaviers, zahlreiche Bearbeitungen und Auszüge, die ihre Verleger fanden (Schubert, Breitkopf, Cotta, Peters und andere) und Stradals Namen berühmt machten. Die eine Gruppe umfaßt Bach, Händel, Buxtehude usw., eine andere Verlioz, Liszt, Wagner, und auch Bruckners Symphonieen (aus der 7. und 9. nur einzelne Sätze) wurden zusamt dem Streichquintett fürs zweihändige Spiel gewonnen. Stradal war ein edler Idealist von altem Schlag, warmherzig und hilfsbereit, ein treuer Jünger seines Meisters Liszt. Unter den Wehen der Nachkriegszeit hat er schwer gelitten; hat ihnen aber zugleich mannhaft getroßt, indem er die letzten elf Jahre das geliebte Wien mit seiner Heimat Schönlinde bei Tepliz vertauschte, um dort sein Brot als Klavierlehrer zu verdienen. Die Erinnerungen, die seine geistvolle Gattin darbietet, lesen sich glatt und angenehm; sie folgen nicht bloß den persönlichen Lebenswegen, sondern bezeugen zugleich Kulturzustände. Leider fehlt zu müheloser Verwertung das Namenverzeichnis.

Ein neues Buch über Bruckner verdankt man Prof. Dr. Robert Haas in Wien (160 Seiten in Quartform, 361 Notenbeispiele und 58 Abbildungen, 7 Tafeln, davon eine im Vierfarbendruck; leicht gebunden 10.80 M, Leinenband 13.50 M; Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam). Als Vorstand der Musiksammlung an der Wiener Nationalbibliothek ist Haas in der Lage, zum erstenmal über die vielen Abweichungen der Drucke vom Befunde der Handschriften genaue Auskunft zu geben. Auch erhalten wir Einblick in die verwickelte Geschichte der Umarbeitungen, die bei Bruckner, dem gewissenhaften Künstler der Form, eine große Rolle spielen. Zur Einführung in die Werke wird teilweise die neue Lorenzische Formenlehre herangezogen. Ueber alle Schöpfungen, gefangliche wie instrumentale, erteilt der Verfasser, nachdem er das Leben Bruckners und die musikalisch-geschichtlichen Vorbedingungen geschildert hat, anregenden Bescheid. Die Darstellung, deren Wert durch kein anderes Erzeugnis des Bruckner-Schrifttums ersetzt werden kann, findet sich durch eine reiche Ausstattung unterstützt; hervor-

zuheben der Farbendruck nach dem Gemälde von H. Kaulbach und das Apostelbild aus dem Abendmahl Uhdcs (mit Bruckner als einem der Jünger Jesu). Was Bruckners Schöpfungen betrifft, so hat das Bestreben, überall die tunlichst beglaubigte Urform wiederherzustellen, zunächst zur Ausgabe der Urfassung der Neunten geführt. Anders liegt der Fall bei der Ersten Symphonie. Hier handelt es sich nicht um den Abstand, den die Willkür eines Orchesterleiters verursachte, sondern um zweierlei Gestaltungen, die der Tondichter selber hinterließ. Hatte er schon nach der ersten Aufführung (Linz, 1868) die Ecksätze erneut durchgesehen und verbessert, so fühlte er sich 1890/91 veranlaßt, sie für eine Wiener Aufführung umzuarbeiten. Der Grundriß blieb fast ganz gewahrt; doch in Satz und Zeichnung, auch in der Wahl der Tonwerkzeuge verlangte meisterliche Reife gewisse Aenderungen. Bestehen bleiben für die ältere Form eigentümliche Reize, die teils bescheidenere, teils ungestümere Eindrücke hervorrufen. Von dieser Linzer Fassung hat der Musikwissenschaftliche Verlag (Wien und Leipzig) eine wohlfeile Studienpartitur zu 3.50 M herausgebracht, die Robert Haas verantwortlich zeichnet; sie entspricht dem ersten Bande der großen Gesamtausgabe. Man hat also künftig die Wahl, das Werk in zweierlei verschiedenen Fassungen darzubieten und anzuhören. Dem 15. Bande der Gesamtausgabe entnimmt Robert Haas die bisher unbekannte B-moll-Messe (Feierliche Messe) für Soli, Chor, Orchester und Orgel; sie ist nun erhältlich sowohl in der Studien-Partitur (3 M) als in einem von Ferdinand Habel, Domkapellmeister zu St. Stephan (Wien) angefertigten Klavierauszug (5 M); beides ebenfalls vom Musikwissenschaftlichen Verlag ausgegeben. Mit den Vorbildern von Mozart und Haydn vertraut, zeigt der Stiftsorganist von Sankt Florian schon 1854 eine hohe Meisterschaft der Mehrstimmigkeit. Bruckners Eigenart aber prägt sich gleich in der Mystik des Kyrieleses aus. Ebenso charakteristisch ist im Gloria der wuchtige Gedanke der Schlusssuge. Aus dem Credo leuchten hervor die Stellen des Incarnatus (Einzelquartett), Crucifixus (Chor), Resurrexit und wiederum die herrliche Schlusssuge. Die Chorsätze werden ihres klaren, prachtvollen Klanges wegen gerühmt. Eigentümlich ist, daß Bruckner in dieser Messe noch freigebig die Einzelftimmen berücksichtigt, die er später sehr sparsam einstreut oder ganz verschwinden läßt; eine Wirkung des symphonischen Bewusstseins! Mit Veröffentlichung der B-moll-Messe hat sich ein langgehegter Wunsch der großen Brucknergemeinde erfüllt.

Ueber Hans Pfitzner erfahren wir Zusammenfassendes aus dem neuen Buche von Walter Abendroth (520 Seiten; mit Bildtafeln und Abbildungen im Text; Albert Langen und Georg Müller, München; 11 M, geb. 13 M). In ausführlicher, temperamentvoller Schilderung zieht die Bewegung dieses eigenartigen Lebens an uns vorüber. Sehr dankbar sind wir für die Reihe der Führungen durch alle bisherigen Werke. Dann wird vom Verfasser auch die Vielseitigkeit gewürdigt, die Pfitzner als Klavierspieler, Dirigent und Spielleiter, als Lehrer wie als Schriftsteller entfaltete. Ein Verzeichnis der Namen sichert die Brauchbarkeit des Buches, das vermöge der erarbeiteten Quellen seinen Wert besitzt und auch dann behält, wenn die musikgeschichtliche Einordnung Abendroths vom Leser abgelehnt wird. Was er (S. 415) über die musikalischen Gattungen sagt, die Pfitzner pflegte (vom Bühnenwerk bis zum Konzert), richtet sich gegen das „Spezialistentum“ der Neudeutschen, die überhaupt wo es nur immer angeht, bekräftelt werden. Der bekannte Einspruch von Seiten Joachims und anderer (1860) habe später glänzende Rechtfertigung erfahren. Durch das ganze Buch hindurch zittert gegen Liszt eine Erregung, die sich Lust macht in der Schmähung, die volle Herrschaft artfremden Geistes sei nur „die ausgewachsene Brut aus dem Lisztschen Kuckucksei“. Warum vertrat sich dann z. B. bei Rudolf Louis die Lisztbegeisterung mit dem Eintreten

für Pfishner? Woher dieser selbst seine Abneigung hatte, ob aus der Frankfurter Schulzunft, ob aus eigenem Innern, wer weiß es? Abendroths Werk ist „authentisch“, gibt also Pfishners Meinung wieder, wenn auch, wie wir annehmen, eher verschärft als abgeschwächt. Auch gegen Wagner bringt der Verfasser Anklagen vor; ebenso gegen seine Anhänger, denen — wir wissen es schon — die ganze frühere Musikgeschichte „versunken schien“. Bemäkelt wird auch die Wolf- und Brucknerpflege innerhalb der Wagnervereine. So mancher Bayreuther hat sich übrigens auch mit Pfishner befaßt; Beispiele: Arthur Seidl in Band 45/46 der „Musik“; Otto Daube in Gestaltung der Detmolder Wagner-Festwoche 1935! Gegen die Bayreuther Festspiele, insbesondere gegen Frau Cosima zeigen sich der Tondichter und sein Lebensbeschreiber mißtrauisch. Schon 1896 überwog bei Pfishner in Bayreuth der Aerger die Freude. Dann bohrte sich der spitzige Vorwurf ein, als ob sich die „wirklichen“, die „eentlichen“ Absichten Wagners gar nicht erfüllt hätten; gemeint ist der Verzicht auf Neuheiten, die 1862 als entfernte Möglichkeit angedeutet waren. „Bekanntlich hat der Festspielgedanke erst nach Wagners Tode durch Cosima Wagner eine endgültige Umdeutung erfahren, die sich mit des Meisters eigentlichem Plane durchaus nicht mehr deckte.“¹⁾ Gegen die Einseitigkeiten des Verfassers wendet sich Peter Raabe in Nr. 2, 1935 der Allgemeinen Musikzeitung von Paul Schwers.

Das dritte J a h r b u c h des Musikverlags S i m r o d k (1930/34) enthält manches über Brahms, so eine Untersuchung über sein „Ethos“ (von Prof. Dr. Robert Lach). Hier ist namentlich wertvoll, was über die Rhythmik gesagt wird. Auch die Ausführungen über Vermeidung der Mittellage geben zu denken. Aus dem Verlag Anton Böhm (Augsburg) sind uns als neue Erzeugnisse der Schaffenskraft von F r a n z P h i l i p p zugegangen: Fünf A l e m a n i s c h e L i e d e r i m V o l k s t o n für unbegleiteten Männerchor, und eine Volkskantate „H e i l i g e s W a t e r l a n d“ für Männerchor und Knabenstimmen; unter den Texten dieser elf Nummern begegnen wir solchen von Arndt, Stammler, Anacker; auch Worte des Führers selber sind vertont. Es macht uns Freude, diese Neuheiten weitergeben zu dürfen. Mit der Kantate wird der neue Thingplatz in Heidelberg eingeweiht.

Reisen nach Griechenland sind nicht mehr so selten wie früher. Ersehnt und angestrebt werden sie aus dem Gefühl rassistischer Zusammengehörigkeit mit den alten Hellenen; ihre Leistungen sprechen und heimeln uns an, als wären wir selber an ihnen beteiligt gewesen. Nach den Berichten Du Moulin Eckarts wollte Frau Cosima Wagner in ihrer letzten Lebenszeit gerne nach Griechenland — fliegen! Nun, wem die Reise nicht vergönnt ist, greift zu Beschreibungen. Da wüßten wir keine bessere Führung als das Reclambändchen (35 S., geb. 75 S.) „A u s g r i e c h i s c h e r L a n d s c h a f t“, worin J o s e f P o n t e n seine Erlebnisse und Eindrücke wiedergibt. Es ist ein Auszug aus dem größeren Werk. Die wichtigsten Naturbilder werden vor uns greifbar lebendig: Die spartanische Landschaft, Elis mit Olympia, Arkadien, Delphi am Parnas, Athen, und zuletzt die Inselwelt. In den Schilderungen vereinigt sich geschulter Wirklichkeitsinn mit dem künstlerischen Spiel der Einbildungskraft. Griechisches Geistesgut ist uns schon mehrfach entgegen getreten in dem großen Platonwerk von Carl Vering; wir besprachen den „Staat“, die „Geseze“ und zwei Bände der einzelnen Dialoge. Nun ist mit einem fünften Bande (kart. 5,50 M.), der die dritte Reihe der Unterredungen bildet, die ganze Ausgabe vollendet, als das Lebenswerk eines Gelehrten, der sich mit leidenschaftlicher Anteilnahme bemüht hat, Platon für die Gegenwart zu gewinnen; zum Beispiel können

¹⁾ So wird wahre Treue gelohnt von Solchen, die was sie n i c h t wissen, besser wissen wollen. S. v. W.

wir aus Platon auch etwas für die Rassenfrage holen. Um die Bewegung der Gedanken möglichst auf solche Bahnen zu führen, die wir heute begehen, rückt Vering nach Form und Inhalt das Wertvollste in den Vordergrund, läßt weniger Wichtiges fallen, ersetzt also die wissenschaftlich getreue Wiedergabe durch eine Umarbeitung, die in flüssiger Sprache den Hauptgedanken folgt und im übrigen Platons meisterhafte Einkleidung schont, damit Hauch und Duft griechischen Lebens nicht verloren sei. Unser letzter Band enthält die kleineren Dialoge, die meist der Frühzeit Platons angehören. Ihre Echtheit ist teilweise umstritten. Wir sind Vering dankbar, daß er nicht so rücksichtslos ausräumte, wie es eine Zeit lang beliebt war; weggeblieben sind nur Theages (worin Sokrates von seinem „kleinen Schutzgeist“ erzählt) und jener Alkibiades, den die Neuplatoniker hochhielten, weil er die Staatskunst mit der Seelenkunde verband. Vorangestellt hat Vering den Lysis, mit seinen schönen Gedanken über Freundschaft; Laches fragt nach dem Wesen der Tapferkeit; Charmides behandelt die Besonnenheit als „Gesundheit des Denkens und Fühlens“; Euthyphron die Frömmigkeit. Köstlich tritt im Ton der Widerspruch des glänzenden, aber geistig unbedeutenden Künstlers hervor. Die Hippias-Dialoge und der Euthydem befassen sich mit der Sophistik, die Platon als zersetzend bekämpft. Den etwas rätselhaften Menexenos behielt Vering bei, da die große Rede mit dem Ruf der nationalen Erneuerung stark an die gegenwärtigen Taten unserer eigenen Geschichte erinnert. Den Schluß bildet der Kratylus mit seiner eigenartigen Sprachphilosophie. Verlegt sind jetzt alle fünf Bände, zu deren Vollendung wir den Verfasser und uns selber beglückwünschen, bei Walter de Gruyter in Berlin.

Mit dem letztgenannten Kratylus hat sich, wie unsere Leser wissen, Hans von Wolzogen in besonderer Ausführung im Osterstück der Bayreuther Blätter beschäftigt. An seine „Poetische Lautsymbolik“ möge hier gleich ein weiteres Kapitel angeschlossen sein: zur Frage des Gefüges unserer Sprache wissen wir eine bedeutende neue Schrift von Otto Briegeleb: Vom Aufbau unseres Wortschatzes (steif geheftet 3.60 M.; Friedrich Brandstetter, Leipzig). Den nachdenkenden Freunden unserer Muttersprache muß das hier Vorgebrachte besonders deshalb willkommen sein, weil es sich auf das Zeitwort gründet, in dem nun einmal die ganze Kraft des Deutschen beschlossen liegt. Der Forscher zeigt, wie bei uns im Unterschied von anderen Sprachen eine Fülle von Hauptwörtern unmittelbar mit Grundzeitwörtern verhaftet sind. Er gibt uns zugleich für manch unbegriffene Wortgestalt einen Schlüssel, der ihre eigentliche Bedeutung aufschließt, sodaß ein Wort klarer dasteht und mehr Leben gewinnt. Die reihenweise Uebersicht des Wortschatzes an Hand der starken Zeitwörter ist eine Leistung von hohem Werte; Erläuterungen und die alphabetische Wortliste helfen zu genauerm Verständnisse. Unter den mancherlei anderen Arbeiten Briegelebs erwähnen wir noch: „Vom Wesen der Zusammenfügung“; sie verrät Vertrautheit mit Jakob Grimm und belehrt über ein schwieriges Gebiet, wo gedankenlose Gewohnheit zu neuern pflegt und Falsches als richtig ausgibt, wofern es nur in Aufnahme kommt. Eine prächtige Bescherung für uns Völkische ist auch das Namenbuch von Bogislaw v. Selchow (kart 2.80 M.; R. F. Köhler, Leipzig). Sämtliche deutsche, auch altdutsche Vornamen sind hier verzeichnet; aus der überschaubaren Anordnung in Längs- und Querzeilen erfährt man auf den ersten Blick die Abstammung und die Deutung jedes Namens. Hinzugefügt sind — in besonderer Sammlung, damit nicht verwechselt wird! — die gebräuchlichsten nichtdeutschen Vornamen, und zwar ebenfalls mit den Angaben, aus welcher Sprache sie stammen und was sie besagen. Gerade dieses Gegenüber öffnet den Sinn und Wert echt deutscher Namengebung; am nächsten steht ihr die griechische. Wir kehren nun nochmals zur griechischen Geisteswelt zurück.

Gerade aus erneuter Befassung mit Platon steigerte sich in letzter Zeit auch die Teilnahme für Aristoteles. Mittelalter und Renaissance verehrten ihn. Im 19. Jahrhundert ging sein Ansehen zurück. Der Naturwissenschaftler nahm Anstoß, daß der griechische Forscher in der Astronomie sogar Platon gegenüber zurückblieb (sofern er die Erde wieder in den Mittelpunkt rückte) und Erkenntnisse des Empedokles (z. B. über das Licht, über Entwicklung organischen Lebens, über die Pflanzen) verwarf. Aber die Zoologen und Biologen begannen ihn doch zu schätzen. Denn das Beobachten und Vergleichen rückte er in den Vordergrund. Uns, die wir nun von Platon ausgehen, spendet er, der bewundernswert vielseitige, seine schöpferische Denkkraft in der Welt des Geistes (über den Begriff des Geistes belehrt Hildebrandt, nach Jakob Grimm, Verlag Niemeyer, Halle). Hochwillkommen ist uns darum eine Auswahl aus Aristoteles' Hauptwerken, übersetzt und eingeleitet von Prof. Dr. Wilhelm Nestle (460 Seiten; geb. 4 M.; Alfred Kröners Taschenausgabe Bd. 129, Leipzig). Hier findet man alles Wesentliche aus den philosophischen Schriften des Denkers beisammen, dazu sogar Proben aus den naturwissenschaftlichen. Für den Wegfall des rein Logischen bieten Ersatz die älteste und die jüngere Metaphysik. Den gewaltigen Stoff hat Nestle den neuen Forschungen zufolge nach der zeitlichen Entwicklung des Denkers angeordnet; Lehrjahre, Wanderjahre, Meisterzeit treten anschaulich gesondert hervor. Die schwierige Aufgabe der Eindeutigung ist kunstvoll gelöst. Mit Freude liest man den klaren Zusammenhang; nur einzelne Fremdwörter, wie „Privation“, sind noch stehen geblieben. Zwischenberichte, Anmerkungen, Verzeichnisse erleichtern mit allen Mitteln die Aneignung. Von dem Vielen, was die Gegenwart berührt, nennen wir die lehrreichen Betrachtungen über Vererbung und Rasse (Hauptstellen: Seite 202, 291, 393). Auch die Gedanken über Ehre, Staat und Sittlichkeit sind wir heute mehr als je zu beherzigen in der Lage. Überall weht uns die reine Luft griechischer Wahrheitsliebe entgegen; ihr entspringt auch die Beurteilung Platons, der selber (im Staat X, 1) gewarnt hatte, einen Menschen höher zu schätzen als die Wahrheit. Manchmal freilich brennt das Licht des Denkens fast zu hell; so in Einschätzung der Kindheit: gegen den Spruch „kein Kind ist glücklich“ halte man Jesu Wortel! Aber in die christliche Auffassung leitet hinüber des Aristoteles Wertung eines Charakters, der für seine Ziele nicht bloß zu leben, sondern mutig zu sterben weiß, wie sein Freund Hermias, den die Perser wegen philosophischer Regierung griechischen Landes ans Kreuz schlugen. „Auch den Tod und rastlos verzehrende Qualen zu dulden gilt als ein köstliches Loos in Hellas“. Von dem Lebensweg des Denkers berichtet Nestle in teilnehmend warmherziger Weise; diese meisterhafte Einleitung belehrt auch über Entstehung und Schicksal der Schriften. Als Titelbild bringt die Ausgabe eines der Bildnisse, die Franz Studniczka (1908) als echt anerkennt; die Köpfe in Wien, Rom, Palermo und Athen gehen auf ein Bronzewerk zurück. Hinsichtlich der Rasse ist thrakisch-nordischer Einschlag wahr-scheinlich.

Von Aristoteles wenden wir uns zur deutschen Mystik. Eine ihrer bekanntesten Kundgebungen ist die *Deutsche Theologia*, jenes Büchlein vom vollkommenen Leben, das von einem Mitglied des deutschen Ritterordens stammt. Der deutsche Geist und Ton hat es einst Luther im Beginn seiner Bewegung angetan, und er gab des Frankfurter Gottesmanns Uebersetzung zweimal heraus, wie eine deutsche Offenbarung, in der Erkenntnis, daß die deutschen Theologen „ohne Zweifel die besten Theologen sind“; zwischen beide Vorreden fällt der Anschlag der Thesen. Eine hübsche, handliche Ausgabe (geb. 2 M) bietet der Verlag Steinkopf in Stuttgart. Beigefügt ist hier auch die Vorrede von Johann Arnd (1632). Als Herausgeber zeichnet für diese dritte Steinkopfsche Ausgabe (nach 1857 und 1892) E. Dinkel-

acker. Wenn die Textgestaltung auch nicht jener Auffassung entspricht, die Hermann Böttner in der Ausgabe bei Eugen Diederichs entwickelt, so bleibt in kirchlicher Angleichung der Wert des herrlichen Büchleins doch erkennbar; es verdient ein täglicher Begleiter und Gefährte zu sein. Die Spuren der Gottesfreunde verlieren sich mit ausgehendem 14. Jahrhundert. Das fünfzehnte brachte dann eine Gestalt wie die des seligen Nikolaus von der Flüe († 1487), dessen Geburts- und Wohnort noch heute bei Säckeln in der Schweiz besichtigt wird. Bis zum 50. Lebensjahr gemeinnützig wirkend, zog sich der fromme Mann in eine Einsiedelei in der Schlucht der Melchaa zurück, um gelegentlich mit seinem ganzen Ansehen versöhnend in den Streit des Tages einzugreifen. Die Kunst stellt ihn dar mit einem Holzbecher, am Bach weiland. Diese Gestalt hat Margarete Weinhandl zu einer Dichtung begeistert: „Der Gottesfreund Nikolaus von der Flüe“ (ebenfalls bei Steinkopf in Stuttgart). Es ist eine Reihe von Gedichten, die durch Sprachbeherrschung, Wohlklang, Bilderreichtum, Gedankenklarheit, sowie durch Weite des Blicks einen sehr günstigen Eindruck machen.

Was die deutsche Geschichtsschreibung betrifft, so hat ein Werk zu erscheinen begonnen, das neue Gesichtspunkte verheißt. Es betitelt sich: Die Fälschung der deutschen Geschichte. Den Verlag hat Adolf Klein in Leipzig; von den angesagten drei Teilen liegt der erste vor (298 Seiten; 1,50 M.). Der Verfasser Wilhelm Kammeier stellt in Uebereinstimmung mit Ergebnissen bisheriger Forschung die Tatsache fest, daß die meisten alten Urkunden der Bistümer, Kirchen und Klöster gefälscht sind. Während aber ein innerer Zusammenhang sonst noch nicht untersucht worden ist, behauptet Kammeier, daß die Fälschungen planmäßig waren und aus Einer Quelle entsprangen. Er vermutet Gemeinschaftsarbeit hochgestellter Geistlicher, die im späten Mittelalter nicht allein die Macht der Papstkirche zu fördern, sondern in geschichtlicher Beziehung dem Germanentum die romanische Welt überzuordnen hatten. Sobald die wichtige Arbeit abgeschlossen ist, kommen wir auf die einzelnen Ausführungen und Nachweise zurück.

Ein Buch, das unsere Leser kennen, weil es eine eigene Geschichte hinter sich hat, ist das Werk von Ludwig Schemann über Gobineau und die deutsche Kultur (kart. 2.60 M.). Die neueste, siebente Auflage, die an Teubner überging, trifft den rechten Zeitpunkt, in dem man für den Begründer der Rassenkunde emsige und allgemeine Teilnahme voraussetzen darf. Uns berührt am nächsten das Verhältnis Gobineaus zu Richard Wagner; auch kommt uns durch Schemanns Mitteilungen so recht zum Bewußtsein, was Frau Cosima Wagner für den großen Bahnbrecher getan und gewirkt hat. Dem Gedanken, daß die Zeit reif sein könnte für eine geschlossene Festaufführung von Gobineaus Renaissance, stimmen wir begeistert bei; nicht zum wenigsten in Erinnerung an die Stuttgarter Michelangelo-Aufführung. Die Gedankenwelt Chamberlains ist in ausgezeichnete Weise zusammengefaßt von Hardy Schmidt (Bayreuth) in einem Bändchen der bekannten deutschen Sammlung des Verlags Ferdinand Hirt (Breslau); geh. 65 S., geb. 1 M. Zuerst erfährt der Leser, wie der Verfasser der „Grundlagen“ die Rassenkunde bewertet hat. Dann mag er sich die schönen Kriegsbriefe über die deutsche Sprache, über den Begriff der Heimat aneignen. Als Einzelpersönlichkeiten sind gewürdigt Luther und Bismarck. Der Bayreuther Festspielgedanke weist auf den Meister von Bayreuth. Unser Führer Adolf Hitler wurde in zwei bedeutenden Äußerungen schon 1923 und 24 von Chamberlain erkannt. Solchen ahnungsfähigeren Scharfblick hat seinerseits Alfred Rosenberg 1927 gerühmt. Ueber diesen letzteren erschien soeben in zweiter Auflage die aufklärende und aufschlußreiche Schrift von Hart: Alfred Rosenberg, Der Mann und sein Werk (Lehmanns Verlag, München, kart. 1.40 M., geb. 2.40 M.). Neu hinzugefügt wurde

die Ansprache in Lübeck „Europa, der Norden und Deutschland“. Je wichtiger die Sendung ist, die der Führer dem erprobten Vorkämpfer im neuen Reich anvertraut hat (er überwacht die geistige Schulung und Erziehung der Partei), desto dringender meldet sich das Bedürfnis, das Wirken und Schaffen, die Anschauungen und Ziele Rosenbergs genau kennen zu lernen. Von Hans Günther brachte der Lehmannsche Verlag als neue Erscheinung „Herkunft und Rassen-geschichte der Germanen“ heraus (180 Seiten mit 177 Abbildungen und sechs Karten; geh. 4.80 M., geb. 6 M.). Die Wurzeln des Germanentums denkt sich der bekannte Forscher in der Jungsteinzeit; seine Ansichten kommen teilweise denen des Freiherrn von Eickstedt nahe (im Aufsatz „Wünsche an die Rassenkunde“ 1934 4. Stück hat sich der Druckfehler „Eickfeld“ eingeschlichen). Nach schriftlichen Berichten und alten Bildwerken werden die leiblichen Merkmale der Germanen ausführlich aufgereiht. Zur Güntherschen Eigenart gehört es sodann, daß germanische Rassen- und Erbgesundheitspflege abgeleitet wird aus der arbeitsigen Frömmigkeit, die sich im Diesseits, in dieser Welt geborgen fühlt und Machttrieb wie Besitzfreude stolz bejaht. Dagegen erscheint in Günthers Vorstellung das Christentum gegenüber germanischer Rassenpflege als durchaus feindselig und schlechthin auflösend, vermöge der Gedanken der Gleichheit vor Gott, der Erlösung, des Widerwillens gegen Heimat und Sippe, des Preises der Armut, der Verunglimpfung der Frau und der Ehe. Ob die Gegensätze wirklich so schroff waren? Hinsichtlich der Leibespflege weisen zum Beispiel Untersuchungen (von Zellinger) über die Bäder darauf hin, daß Platons Wunschbild körperlicher wie seelischer Reinheit (Kratylos Kap. 22) im Christentum lange beachtet blieb; die östlich-mönchische Richtung hat sich später kämpfend durchgesetzt.

Während das Günthersche Buch die Unterscheidung zwischen Jesus und Christentum kaum streift, setzt sich Artur Dinter im Sinne Richard und Cosima Wagners, Hans von Wolzogens, Chamberlains für Wiederherstellung der reinen Heilandslehre ein. Die kleine Sonderschrift „War Jesus Jude?“ faßt mit gutem Rüstzeug aus der Geschichte Galiläas und aus den Evangelien alle Nachweise zusammen, die Jesu jüdische Zugehörigkeit verneinen und seine nordisch-germanische Art und Herkunft bejahen. Zu Grunde liegt ein Vortrag Dinters, und deshalb ist die ganze Darlegung flüssig, klar und allgemein verständlich. Wir begrüßen bei diesem Anlaß die bevorstehende neue Auflage des „Deutschen Evangeliums“ von Dinter; die erste Ausgabe von 1923 haben wir ausführlich gewürdigt. Eine zweite Schrift erörtert die äußere Erscheinung des Heilands: „Wie sah Jesus aus?“ Die meisten Ueberlieferungen halten nicht Stich oder sind gefälscht. Aber es bleiben für Dinter drei Bildquellen: Das von Eusebius für den Ort Cäsarea Philippi bezeugte Relief mit Jesus und dem blutflüssigen Weibe (erhalten in einem Sarkophag-Relief des Lateran-Museums); ein Rundfresko aus der Domitilla-Katakomben (San Callisto) und die Alabasterbüste, die um 1905 auftauchte und von Adolf Furtwängler als Christus-Kopf angesprochen wurde. Diese Zeugnisse scheinen Jesus als Arier zu bestätigen. Den vielen arischen Wunschbildern der Kunstgeschichte fügt Dinter ein neues Gemälde hinzu, das Hermann Schmieden (1855—1923) unter merkwürdigen Umständen geschaffen hat. Einige Abbildungen sind beigegeben. Beide Schriften tragen die Widmung an Frau Eva Chamberlain. Den Verlag hat die 1927 gegründete deutsche Volkskirche (Preise: 60 und 50 S.). Hingewiesen sei auch noch auf Dinters Broschüre: Entstehung und Symbolik des Hakenkreuzes und Christenkreuzes (20 S.).

Viertes (Herbst-) Stück 1935.

Daß es hohe Zeit ist, etwas für die Kunst zu tun, fühlen Wenige, aber daß es mit der Religion so nicht bleiben kann, wie es ist, läßt sich Allen begreiflich machen; und da man sich schäme, selbst Religion zu haben und für aufgeklärt passieren will, so muß man sehr froh sein, der Religion von der Kunst aus zu Hülfe kommen zu können.

Schiller (1804).

Adolf Wagner.

Zum 100. Todestag (1. August) des Oheims Richard Wagners.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Aus Richard Wagners Familienbriefen spricht ein Familieninn, der uns heute im neuen Licht erscheint und der bei einem so Großen doppelt wohl tut. Den Zeitraum eines Jahrhunderts nehmen wir als Anlaß, Adolf Wagners (1774—1835) zu gedenken, der auf seinen Nessen nicht bloß in der Leipziger Gymnasial- und Studienzeit (1827—33) einwirkte, sondern ihm zeitlebens geistiges Geleite gab; dieser hat sich des Oheims gern und oft erinnert, z. B. bei seinem vorübergehenden Plan, von Bayreuth nach Amerika auszuwandern. Als Glasenapp die erste Ausgabe seines Wagnerbuches vorlegte, tadelte der Meister, daß der Bruder seines Vaters übergegangen sei; der Lebensbeschreiber holte Versäumtes später nach und entwarf schon 1885 in den Bayreuther Blättern ein Lebensbild des bedeutenden Gelehrten.

Die Familienähnlichkeit wird ersichtlich aus dem Delbilde Adolfs (in Wahnfried), aus der Zeichnung (abgebildet bei Chamberlain), aus der Büste, sowie aus der Handschrift. Gemeinsames Erbgut war offenbar ein starkes geistiges Ringen, wie es auch dem Vater des Musikdramatikers eignete. „Unsere Umgebungen leihen uns Farben, aber die Farbenharmonie ist Sache unserer Freiheit.“ „Ich sinne, denke, wie ich die Welt meinem Geiste aneigne.“ Das sind stolze, selbstbewußte Worte.

Die Leipziger Hochschule vertauschte Adolf Wagner 1798 mit Jena, besuchte Fichtes Vorlesungen und gewann die Freundschaft Schillers gerade in der Zeit, als der Wallenstein heranreifte. 1799 kehrte er nach Leipzig zurück. Sein theologischer, übrigens sehr vielseitiger Lehrer Daniel Beck wünschte dem hochbegabten, wißbegierigen Schüler eine akademische Laufbahn. Doch dieser setzte den Widerstand des ausgeprägten Unabhängigkeitssinnes entgegen: frei wollte er forschen und wirken, ohne irgend welche Bindung! So wählte Adolf Wagner den Beruf des Privatgelehrten.

Lange wohnte er mit seiner jüngeren Schwester Friederike und mit einer anderen weiblichen Fürsorgerin zusammen, bis er 1824 die schöne,

geistvolle S o f i e W e n d t (1792—1860) heimführte, die Schwester seines Freundes, des Aesthetikers Amadeus Wendt; sie ist später schriftstellerisch hervorgetreten. Als Gattin zeigte sie sich ebenso anspruchslos und verträglich wie er. Bei unheimlichem Fleiße — nur Spaziergänge und kleine Reisen unterbrachen die Arbeit — verfiel er doch keineswegs dem Fluche spießiger Stubengelehrsamkeit.

Mit der Verehrung für Schiller verband er den Sinn für die werdende Romantik, die den Deutschen ihre Vergangenheit erschloß. Auch den geschichtlichen Ereignissen folgte er mit Teilnahme. Kleists letzter Schrift (1811) war ihm heilig als „irrende Kraft“. 1814 bekannte er sich zu der „Völker- und besonders Preußen-Wallung“, die an die Throne aufschlage. Der Gegner Kohebuës war nichts weniger als rückschrittlich und lobte 1830 im Leipziger Revolutionchen, das in einer gleichzeitigen Straßen- und Mondfinsternis gipfelte, den neuen „Gemeingeist“, der sich herauszubilden schien. Doch hat er ins Politische nicht weiter eingegriffen; seine Aufmerksamkeit galt den geistigen Bewegungen, in denen die Zeit vorwärts rückte.

Für Richard wurde vor allem wichtig des Oheims Liebe zur dramatischen Dichtkunst. In der „Didaskalie“: „Theater und Publikum“, gab Adolf Wagner 1826, kurz ehe Richard nach Leipzig kam, eine Uebersicht des abendländischen Dramas. Dank weitherziger Aufnahmefähigkeit führte der Kenner dramatischen Schrifttums dreierlei Größen zusammen, die sonst wohl vereinzelt gegeneinander ausgespielt werden: Schiller, Shakespeare und das griechische Drama. Genau diese drei Kräfte erschienen auch dem Musikdramatiker als natürliche, zweifelsfreie, von selbst verständliche Verbindung; unzerstörbar wirkten die Eindrücke der Jugend fort! Zu ihnen gehörte sicherlich auch die ganze hochstrebende Zielsetzung jenes Buches, das nach Kräften dem Verfall des Dramas steuern wollte und einen eigenen deutschen Stil für unsere dramatische Dichtkunst befürwortete.

Allerdings hatte Richard, um in die Theaterlaufbahn einzuschwenken, des Oheims etwas seltsame Abneigung gegen die wirkliche Bühne zu überwinden. Als seine älteren Schwestern Luise, Rosalie und Klara den Bühnenberuf ergriffen, äußerte Adolf Wagner Bedenken, wie sie der menschlichen Sorge entfloßen. An Rosalie schrieb er, sie möge sich „durch das Scheinleben der Bühne nicht belügen lassen um ihr wahres Sein: ein reines, demütiges Herz voll Liebe, Zucht und Frömmigkeit.“

Das ist gewiß in S c h i l l e r s c h e m G e i s t e gesprochen. Wenn Richards Eltern durch die Aufführungsereignisse der Jungfrau (Leipzig 1801), der Braut von Messina (Lauchstädt 1803) an Schiller gefesselt waren, so hat den Blick auf Weimar der Oheim durch seine reichen Kenntnisse beim Neffen zur überzeugten Schau vertieft. Adolf Wagner stellte schon 1806 in dem

Werke: „Zwei Epochen der modernen Poesie“ den großen Italienern unsere Dichter Goethe, Schiller und Wieland gegenüber. Er kannte auch Herder, und in dessen Gedankengängen bewandert suchte er überall die großen Zusammenhänge und achtete darauf, wie eine Dichtung zugleich durch religiöses, volksmäßiges, staatliches Leben mitgestaltet wird. Von Herder stammte insbesondere die Anregung, der deutsche Dramatiker solle auch einmal die nordische Sagenwelt gestalten. Zwei Freunde Adolf Wagners halfen diese Gedankenflamme schüren. Arnold Kanne und als Dichter Fouqué, mit dem der Gelehrte 1814/17 Briefe tauschte. Als erster Teil einer Nibelungentrilogie „Der Held des Nordens“ erschien 1808 Fouqués ‚Sigurd‘, der wohl jene Herdersche Anregung an Richard Wagner weitergab und ihn zu den Edda-Quellen hinführte. Auch an dieser wichtigen Entscheidung war also Adolf Wagner als Vermittler beteiligt. Freilich, im Aufbau eines neuen deutschen Dramas verfuhr dann der Bayreuther Meister unerwartet eigenartig: schärfer als sein Oheim erkannte er die gedankliche Vorarbeit, die Lessing und Herder geleistet hatten und wußte den „Künstebund“, dem Adolf Wagner noch mißtraute, in Weimarischem Sinn fest und eng zu flechten.

Schauspiele wurden vom stillen, allem Schönen aufgeschlossenen Gelehrten, der keine großen Gesellschaften liebte, in kleinerem Kreise gern zum Vortrag gebracht und diese Übung war ihm bequemer als der Besuch des Theaters. Besonders begeisterte ihn Shakespeare. Gerühmt wird des Vorlesenden ausdrucksreiche Stimme; auch daß er in der Unterhaltung seine Gedanken eigentlich klarer und packender entwickeln konnte als in Büchern. Um so lebhafter werden des Neffen Eindrücke gewesen sein; man denke an seine Umarbeitung von ‚Maß für Maß‘ zum Liebesverbot. Was Shakespeare betrifft, so hatte die Vorliebe des Oheims starken Rückhalt an seiner Beherrschung des Englischen; denn er war ein Sprachkenner und Sprachforscher, der sich nicht bloß im Shakespeare-Schrifttum hervortat, sondern als Uebersetzer und Herausgeber englischer Werke bedeutenden Ruf gewann.

Ebenso gründlich war seine Gewandtheit im Italienischen. Zum erstenmal gab er (1830) die Schriften Giordano Brunos heraus. Seine Uebersetzung von Gozzis dramatischem Märchen „Der Rabe“ (1804) war die erste, die auf formgenaue Wiedergabe achtete; zugleich machte sie Richard Wagner auf des venezianischen Dramatikers Quelle für Operntexte aufmerksam (zum Beleg dienen Die Feen). Als eine großzügige Leistung muß gelten die Herausgabe der italienischen Dichter Dante, Petrarca, Ariost und Tasso (1827), wenn auch die fast gleichzeitige Paduanische Ausgabe den Erfolg beeinträchtigte. Die deutsche Fachpresse stellte namentlich den Wert der Dante-Forschung und -Fassung ins Licht; Marburg ernannte den Gelehrten zum Ehrendoktor. Goethe aber, dem das Werk in italienischen Versen gewidmet war, erwiderte mit einem silbernen Kelche, den er selbst als

Becher benützt hatte, und mit Briefen, aus denen lobende Anerkennung entgegenkante. Eine persönliche Bekanntschaft mit dem Dichtersfürsten hatte schon 1824 Johannes Falk vermittelt.

Aldolf Wagner betrieb die südliche Sprache so emsig, daß er auch vom Deutschen ins Italienische übersetzte. So (1815) Fouqués *Undine*, die ja Richard Wagner in Venedig noch am Vorabend seines Todes hervorholte. Klingt hier eine ernste Erinnerung herein, so gemahnt eine andere Probe lustig an die Ausländerei deutscher Höfe: Weigl's Oper „Die Schweizerfamilie“ war 1809 in Wien deutsch aufgeführt worden; aber die Dresdener Hofbühne konnte das Werk nur auf italienisch geben — aus dieser Verlegenheit mußte Aldolf Wagner helfen, indem er den Text ins Welsche übertrug. Das war der Boden, auf dem Weber um eine deutsche Oper rang!

Wenn der Bayreuther Meister die italienische Oper durch die neue Gattung des musikalischen Dramas überwand, so trug hiezu nicht allein Weimar oder Shakespeare bei, sondern ebenso die Kraft, die ihm aus dem griechischen Drama zuflöß. Und auch zu diesem Reiche hat ihn des Oheims vielseitige Tätigkeit hingeleitet. Aldolf Wagner stand in lebhaftem Gedankenaustausch mit dem Leipziger Rats Herrn und Dichter August Apel (1771—1816), der die Verbindung mit dem Altertum durch eigenes Schaffen zu bekräftigen suchte. Die dichterischen Ergebnisse blieben zwar ohne Bedeutung, aber die Aufführung des Polidoro auf dem Apelschen Rittergute Ermlich (1806) hat Aldolf Wagner, der sie leitete, doch nachhaltig angeregt, zumal der Dichter seine Gedankenarbeit mit einem Werke über Metrik fortsetzte. Zugleich hatte Apel, der Deutschgesinnte, das große Verdienst, daß er 1810 in seinem „Gespensterbuch“ die Volksage vom Freischütz einführte, aus der dann Kind für Weber die Operndichtung gewann. Der Sohn des Rats Herrn Apel war der dramatische Dichter Theodor Apel, zu dem Richard Wagner in seinen Lebensnöten flüchten konnte. Daß der Musikdramatiker angebahnte Beziehungen gern fortsetzte, geht auch aus seinen Besuchen bei Tieck in Berlin (1847) und beim Breslauer Musikdirektor, dem Bachkenner Mosewius (1848) hervor: beide waren mit seinem Oheim befreundet gewesen.

Zum Ueberblick dessen, was Aldolf Wagner leistete, gehören unter anderem noch seine Lebensbeschreibungen der Reformatoren. Eigene dramatische Versuche (vier Lustspiele) haben der Zeit nicht standgehalten; ebensowenig ein Roman. Aus einer englisch-deutschen Uebersetzung („Menschliches Elend“, 1810) stammt bei Hoffmann die Figur des Studenten Anselmus. Als Aldolf Wagner am 1. August 1835 auf dem Gute des Grafen Hohenthal, des Gönners von Seume, sein Leben beschloß, durfte er auf eine reiche geistige Ernte zurückblicken. Zwar hatte er keine großen äußeren Erfolge davongetragen; „leben heißt, wie wir uns auch stellen und gebärden,

opfern." Aber in die Unsterblichkeit ist er doch hinüberggegangen als Oheim des Musikdramatikers, dessen Jugend er betreuen half, dessen Geistesrichtung er in so glücklicher Weise mitbestimmte.

Verzeichniß der Arbeiten Adolfs Wagners.

- Beresford, James, Menschliches Elend. Aus dem Englischen von Adolf Wagner. 2 Bde. Baireuth 1800.
- Baylen, engl.-dtsch. u. dtsh.-engl. Wörterbuch. 12. Aufl. umgearb. v. A. W. Jena 1823.
- Bruno Rolano, Giord., opere, ora per la prima volta racc. e publ. da Ad. Wagner. 2 voll. Leipzig 1830.
- A. Caesar, Jahrbücher. übersetzt. Bayreuth 1808.
- Cole, W., Geschichte des Hauses Oesterreich (Deutsch mit Anmerkungen herausgegeben v. K. H. Dippold u. Ad. Wagner). 4 Bände. Amsterdam 1810—1817.
- Euripides, Alkestis, illustr. G. Ad. Wagner. Leipzig 1800.
- Falk, Joh., Liebe, Leben und Leiden in Gott, herausg. von e. seiner Freunde (Ad. Wagner, Leipzig 1817).
- Hutten, Ulr. v., 5 Reden wider den Herzog Ulrich v. Württemberg. Aus dem Latein übersetzt v. G. Ad. Wagner, Chemnitz 1801.
- Henotikon oder Rede von der Einheit Deutschlands (Verf. ist G. A. Wagner). Germanien (Leipzig bei Joachim 1813).
- Kanne, Jb. Arn., System der indischen Mythie, nebst einer Uebersicht des mythischen Systems, als Beilage an den Verfasser von A. Wagner, Leipzig 1813.
- Lanzi, L., Geschichte der Malerei in Italien. Aus d. Ital. übersetzt von J. G. Quandt, herausg. v. Ad. Wagner. 3 Bd. Leipzig 1830—33.
- Leben Ulrich Zwingli's (Verfasser G. A. Wagner, hrsg. v. J. F. Tischer, Leipzig 1800).
- Leben Joh. Wiclefs (Verf. G. H. A. Wagner, hrsg. v. J. F. W. Tischer, Leipzig 1800).
- Leben des Desiderius Erasmus (Verf. G. H. A. Wagner, hrsg. v. J. F. W. Tischer, Leipzig 1802).
- Leben des Ulrich v. Hutten (Verf. G. A. Wagner, hrsg. v. J. F. W. Tischer, Leipzig 1803).
- Leben des Hyronimus v. Prag (Verf. G. A. H. Wagner, hrsg. v. J. F. W. Tischer, Leipzig 1803).
- Leben des Joh. Hausheims. gen. Dekolampadius (Verf. G. H. A. Wagner, hrsg. v. Tischer, Leipzig 1804).
- Außerdem hat Wagner noch das Leben von Calvin, Luther, Melancthon verfaßt.
- Lewis, v., England in seinem gegenwärtigen Zustand, aus dem Engl. übersetzt v. G. H. A. Wagner, Leipzig 1815.
- Mason, Jb., Weg zur Selbsterkenntniß. Nach der 12. Aufl. überf. v. A. Wagner, Leipzig 1822.
- Saint-Martin, Des Menschen Sehnen u. Ahnen. Nach dem Franz. v. A. Wagner. 2 Bd. Leipzig 1814.
- Sophokles, Konia Oedipus. überf. v. A. Wagner, Leipzig 1814.
- Spoforno G., Christoph Colombo u. seine Entdeckung, deutsch v. A. Wagner, Leipz. 1825.
- Wagner G. H. A., Theater (enth. Umwege, Liebesneße, ein Augenblick Hinterlist), Leipzig 1816.
- , Beitrag zur Chronik des Theaters. Leipzig 1808.
- , Beleuchtung der Rede des Senat. Grafen v. Fontanes im Erhaltungssenat am 27. Dez. 1813. Leipzig 1814.
- , 2 Epochen der modernen Poesie in Dante, Petrarca, Boccaccio, Goethe, Schiller und Wieland. Leipzig 1806.
- , Lehrbuch der italien. Sprache. Leipzig 1819. — 2. Aufl. 1826.
- , das Reich des Scherzes. Leipzig 1823.
- , Theater und Publikum. Leipzig 1826.
- , Verwahrung gegen die Schmähung der Theaterzeitung u. d. Freimüthigen in Betreff einer Kritik der Dessauer Schauspieler. Leipzig 1809.
- Murray, Al., zum europäischen Sprachenbau oder Forschungen über die Verwandtschaft der Teutonen, Griechen, Kelten, Slaven u. Indier. Nach d. Engl. von A. Wagner. 2 Theile. Leipzig 1825.
- Dies werden so ziemlich alle Werke sein, die Ad. Wagner herausgab; dazu kommt noch der „Parnasso italiano“ 1826.

Wagner und Raabe.

Der am 15. November zum 25. Male sich jährende Todestag Wilhelm Raabes regt eine Neubefinnung auf diesen großen Erzähler an, welcher auch die Bayreuther Blätter nach alter Ueberlieferung ihres Herausgebers sich nicht versagen.

Wagner und Raabe haben anscheinend keine Beziehung zueinander. Der dithyrambische musikalische Genius, der als Dichter mythenbildende Kraft entfaltete, und der vom Verstand beherrschte epische Gestalter des Bürgertums, der die dichterische Welt um manch seltsame, aber tief erfaßte Persönlichkeit bereicherte, stehen künstlerisch im schärfsten Gegensatz zu einander. Das prägt sich auch in ihrer gegenseitigen Anteilnahme aus. Wagner las viel in Wahnfried vor. Keller war sein Lieblingserzähler. Raabe scheint er nie gelesen zu haben. Erst nach seinem Tode blieb es Frau Cosima vorbehalten, die Heldin der Unruhigen Gäste zu würdigen. Raabe, der Unmusikalische, hat kein Musikdrama Richard Wagners erlebt, und seiner dichterischen Welt stand er fremd gegenüber. Nur den heroischen Kampf Wagners um seine Geltung und sein Werk verfolgte er mit Anteil. Den Mann Wagner hat er trotz der ungeheuren Preßheße, die der Verfasser des „Judentums in der Musik“ über sich ergehen lassen wußte, wohl begriffen und geehrt.

Der Nachwelt bleibt es überlassen, diese geschichtliche Dissonanz auszugleichen, soweit es möglich ist. Wir müssen uns freilich klar darüber sein, daß zwei Welten so verschiedener Art und Form an sich unvereinbar sind. Hat die eine ihren Vorzug in der Größe des Schauens, der dramatischen Ballung und der durch die Musik geforderten formalen Abrundung, so sucht die andre ihren Wert in liebevoller Kleinmalerei, epischer Fülle und gelegentlicher humoristischer Formdurchbrechung. Die leidenschaftliche, auf den Tod gerichtete Wucht des Gefühls im Tristan finden wir bei Raabe nicht. So überweltliche Töne er anzuschlagen vermag in Else von der Tanne, in Des Reiches Krone, in den Leuten aus dem Walde, dem Abu Telsan, der Realismus hält ihn mit zähen Ranken am Boden fest und läßt ein ähnlich freies Schweben im Sturm weltvergessener Leidenschaft nicht zu. Man vergleiche Wagners kraftstrotzenden, pomphaften Rienzi mit der zierlichen, feinverschlungenen, lieblich ausgehenden Komposition der Chronik der Sperlingsgasse, und man hat den Gegensatz der beiden gerade in den naiven Erstlingen aufs schärfste ausgeprägt. Wenn sich hie und da ein von ferne anklingendes Motiv in beider Schaffen findet, wie anders gestaltet sie des bürgerlichen Epikers ziselierende Hand als des Musikdramatikers wunderbarer Zaubersstab!

Dem groß empfundenen, rasch entschlossenen Opfer Sentas steht die liebevolle Treue Mechthilds Grossin in Des Reiches Krone gegenüber, der

schmerzvollen, religiös erhöhten Erdenhebung Elisabeths im Tannhäuser die verzweifelte Selbstauflösung Antonie Häußlers im Schüdderump, der hoheitsvoll gütigen Abkehr Lohengrins die milde Bescheidung Leonhard Hagebuchers im Abu Telfan, der siegesfähigen Ursprünglichkeit Siegfrieds die kraftgeniale Entfaltung Velten Andres', der Fürsorglichkeit des gehaltreichen Sachs um das junge gefährdete Liebespaar die des schnurrigen Tierarztes Schnarrwerck im Lar, des gutherzigen Onkels Laurian in Gutmanns Reisen und die tragisch auslaufende Meister Autors. Haben wir in diesen Beispielen bei Wagner die mythische Vereinfachung und Typisierung, die Erhebung in den schimmernden Glanz des Reiches der Musik, so schwingen bei Raabe unendlich viele Nebentöne der realen Umwelt, der feinsten Kennzeichnung des Persönlichen, des eigenartig Raabischen in der Verklärung des Tatsächlichen mit. Wir verstehen hierunter die starke Mitwirkung des Gemüths, die Kunst der Symbolik, litterarische Anspielungen, und die philosophische Vertiefung durch geniale Eigenbetrachtungen. Am besten zeigt sich der Unterschied in der religiösen Sphäre. Parsifal ist eine überirdische, dem Johanneischen Evangelium vergleichbare Schöpfung, ein geheimnißvolles Reich hoher Ritterschaft, eine Gestaltgebung christlichen Geistes, eine dichterische Erneuerung der Heiligkeit Jesu selbst, von dem naiven Naturknaben durch erschütternde Erlebnisse errungen, ein religionssymbolisches Werk in allen seinen Theilen. Von all diesen hohen Dingen ist in dem religiösesten Werk Raabes, den Unruhigen Gästen, keine Rede. Eine Sommerferiengeschichte im Harz, eine durch die wilde Verbitterung Volkmar Fuchs' erzwungene heroische Entschließung eines klugen Weltmanns, der den Schwung ins Reich christlicher Selbstverleugnung nicht ganz verloren hat, und der stille, zähe Kampf der Frau Welt mit der selbstlosen Liebe um den erkrankten Veit von Bielow — das ist ihr Inhalt. Aber das Christentum steht in Phoebe Hahnemeyer so überwältigend groß und erstaunlich vor unsern Augen, daß man wohl wagen darf, dieses wunderbare Wesen dem Helden des Parsifal von ferne zu vergleichen. Die Versuchung irdischer Liebe ist so fein an sie herangetreten, daß manche Leser sie kaum merken, und die Ueberwindung geschieht desgleichen so unmerklich, daß kein Wort des Verfassers ausdrücklich auf sie hindeutet. Doch Phoebe ist eine Ueberwindende; sie ist in der Höhe christlicher Liebesbetätigung selig. Das in seiner harten Wirklichkeit unsäglich verengende und herabziehende Schmerzhäusen bedeutet ihr den Gralsdienst.

Wenn wir Wagner und Raabe vereinen wollen, so müssen wir vor ihrer natürlichen Erscheinung als Menschen und von der Gestalt ihrer Werke völlig absehen. Wir müssen sie in ihren Wurzeln erfassen. Wir müssen wesenhafte Züge bei beiden herausheben, die bei aller Verschiedenheit doch eine innere Verwandtschaft offenbaren. Ihre Wahrhaftigkeit wäre als ein solcher Zug vorzubringen, wenn nicht Wahrhaftigkeit eine allgemein am

Genie zu beobachtende Eigenschaft wäre. Zwei aber lassen sich nennen, die wohl erlauben, von einer Verwandtschaft zu sprechen. Der eine ist die Gewissenhaftigkeit ihrer künstlerischen Arbeit, welche beide als echte Deutsche kennzeichnet, die wie Wolfram, Walthar, Dürer, Bach aus Liebe zur Sache arbeiteten unbekümmert um den Effekt, den äußeren Erfolg, und um die Forderungen der Welt und des Alltags. Wagner warf mit seinem Nibelungenring der Menschheit einen Riesenblock hin, obwohl er sich sagen mußte, daß das Werk an den vorhandenen Kunstpflegestätten einstweilen unaufführbar und der großen Menge unfasslich sein würde. Raabe schrieb seinen Abu Telfan, ein Werk nicht durchweg erquicklichen Inhaltes und unbefriedigenden Ausgangs, aus dem innersten Erleben der deutschen politischen Zustände um 1865 und der damit verbundenen gesellschaftlichen Fehlordnung heraus. Er setzte sich mit diesem Werke in Gegensatz zu der Macht der kleinen Residenzen und stieß einen großen Teil der Leser, welche ihm der harmonische Hungerpastor gewonnen hatte, wieder ab. Aber beide arbeiteten diese Werke mit einer selbstvergeßenen Liebe und einer an keiner Stelle nachlassenden Sorgfalt aus, welche die Bewunderung der Sachverständigen erregen. Und so immer. Der einst als uferlos und unmelodisch verschrieene Wagner hat sich in den Zeiten atonaler Musik der Nichtskönnner und Musikbolschewiken als ein mächtiger Bewahrer echter deutscher Musiktradition erwiesen. Und Raabes Form — sie mag in manchen seiner späteren Werke wie Deutscher Adel, Fabian und Sebastian, Im alten Eisen, Der Lar ausgeartet sein — berechtigt uns zweifellos, seinen Namen unter die größten Künstler deutscher Sprache einzureihen. Werke wie die der Trilogie, Else von der Tanne, Im Siegeskranze, Des Reiches Krone, Horacker, Wunigel, Alte Nester, Die Akten des Vogelsangs, auch sein letztes Werk Hastenbeck, sie suchen formal ihres Gleichen. Sie halten der sorgfältigsten Prüfung auf innere Form und sprachliche Gestaltung stand, was auch mißleitete Studenten und flache Beurteiler darüber behauptet haben mögen.

Wenn indes beide durch ihre hingebende künstlerische Arbeit zueinander gehören, so nicht minder durch ihre tiefverwurzelte deutsche Gesinnung. Richard Wagner verdarb es durch seine großdeutsch-revolutionäre Betätigung in Dresden mit den deutschen Regierungen und blieb fünfzehn Jahre verbannt, bis sich der großherzige Ludwig der Zweite seiner annahm. Raabe war nach dem berühmten 13. Kapitel seines Abu Telfan in einer unauffälligen amtlichen Acht. Die Kleinstaatserei dünkte beide ein verwerfliches Hemmnis deutscher Einheit und deutscher Kraft. Die daraus sich ergebende gesellschaftliche Schichtung und Machtverteilung war beiden ein Greuel. An das deutsche Volk wendeten sich beide mit idealistischen Hoffnungen, die bei Wagner aus der Romantik, bei Raabe aus seiner persönlichen Erfahrung und seiner geschichtlichen Erkenntnis, sowie aus seinem menschlichen Tiefblick überhaupt stammten. Zu einem großen einheitlichen deutschen Volksreich drängten beide

mit einem Streben, das sich infolge des gewaltigen Wirkens Bismarcks und der Hoffnungen, welche das Hohenzollerngeschlecht weckte, auf ein Kaiserreich richtete. Was Wagner in seinen Werken, dem Lohengrin, dem Ring und den Meisterfingern, auch manchen Prosaschriften für den deutschen Gedanken gewirkt hat, was er im stillen durch seinen Einfluß auf Ludwig den Zweiten zur Versailler Reichsgründung beigetragen hat, weiß heute die Geschichte. Bei Raabe ist der rücksichtslos und oft geradezu verwegen verfochtene deutsche Gedanke in den Romanen Die Chronik der Sperlingsgasse, Nach dem großen Kriege, Die Leute aus dem Walde, Abu Telfan, Der Däumling zu verfolgen; und in den erregenden Monaten vor Ausbruch des deutsch-französischen Krieges, im Mai und Juni des Jahres 1870, schrieb er seinen Beitrag für das deutsche Kaiserreich, die Novelle Des Reiches Krone, erschütternd durch das grausame Schicksal des Helden und die herrlich sich bewährende weibliche Treue der Geliebten, aber zugleich im Gehalt die deutsche Volkseinheit und den Hinweis auf die neuzuerwerbende Reichskrone bergend.

So finden sich beide wesentlich verschiedene Genien, der groß schauende und musikalisch beschwingte Obersachse und der zähe, in rastloser vieländischer Arbeit seine Kunstwerke schmiedende Niedersachse, in dem einen Punkte ihrer unverbrüchlichen Deutschtum. Deutsch im Schaffen, deutsch im Denken dürfen sie zusammen genannt werden, so verschiedene Arten deutschen Wesens sie auch verkörpern.

Franz Hahne.

Deutsch oder Nordisch? Musik oder Rasse?

Betrachtungen zur angewandten Rassenkunde

Von Dr. Hermann Seefiger.

IV.

Ludwig van Beethoven „im Spiegel der angewandten Rassenkunde“!

Zunächst die Diagnose: „Vorwiegend ostisch, Augen blau“, nach G ü n t h e r, „Maße ostisch, Ausdruck nordisch“, nach C l a u ß. Bei E i c h e n a u e r ist noch „fälsch“ dazu gekommen, während G ü n t h e r jetzt der Ansicht ist, daß man „keine bestimmten Rassenzüge aus dem Bildnis heraus lesen“ könne. Dies Verfahren ist ja wohl mit „Umdiagnostizieren“ recht treffend gekennzeichnet. Ja, was nun? Aus Wesen und Werk muß sich da die Rasse beweisen lassen. Eine so „spannungserzeugende Rassenmischung“ wie nordisch-ostisch muß das E i n s a m k e i t s b e d ü r f n i s, soweit es nicht auf sein Leiden zurückzuführen ist, erklären; gerade der „Mischling“ weise es auf, „weil er die Auseinandersetzungen überall mit sich in eigener Seele trage“. Und wir waren der naiven Meinung, der große Meister, der nach seinen eigenen Worten nur in seinen Noten lebte, hätte die Einsamkeit gesucht zu der Auseinandersetzung mit seinem Genius, zur Zwiesprache mit dem „Geiste der mich treibt“, falls man nicht die gerade für den nordischen Künstler durchaus gemäße Neigung sich in der oben angedeuteten Weise erklären will.¹⁾ Dann ist Beethoven der typische „Zwei-Seelen-Mensch“, der ewig Ringende, der „was wir wissenschaftlich — ‚ostisch‘ nennen, — menschlich als die dunklen Gewalten, als das zu Ueberwindende in seiner Brust empfand.“ In der Umsetzung eines physiologischen Lebensprozesses in einen psychischen die Lösung des dunklen Problems „faustischer Mensch“ zu finden, ist sicher ein bequemes und überraschend schnell zum Ziele führendes „wissenschaftliches“ Verfahren — wenn es richtig ist! Außerdem erscheint dem „anders Gerichteten“ diese Erklärung unsäglich flach gegenüber der tiefgreifenden psychologischen Deutung des Zwei-Seelen-Menschen durch B e r n h a r d K u m m e r; es ist davon schon die Rede gewesen.²⁾

Zu dem Bilde des mit sich selbst kämpfenden Zwei-Seelen-Menschen soll Beethovens A b l e h n u n g aller Auftragsmusik oder Bindung durch ein berufliches Verhältnis gehören, als Anzeichen dafür, „als ob er, in seinem Innern mit unsichtbaren Fesseln ringend, sich der Freiheit auch äußerlich hätte vergewissern müssen“. Beides ist ebenso gesucht und spitzfindig wie f a l s c h. In jeder größeren Biographie des Meisters ist zu lesen, daß er allerlei „im Auftrag“ schrieb,³⁾ wenn auch nicht gerade immer auf „höheren Befehl“ und

¹⁾ f. o. „Umwelt“.

²⁾ f. o. „Wandlungen des Seelenlebens“.

³⁾ „Ruinen von Athen“. „König Stephan“. „Weihe des Hauses“. „Egmont“ Missa solemnis.

daß er sich der K. u. K. Operndirektion als Hof- und Hauskomponist anbot, hat er selbst dokumentarisch festgelegt,⁴⁾ desgleichen seine Neigung, das Kapellmeisteramt am Hofe König Jerômes anzunehmen.⁵⁾ Diagnose und Konstruktion — beides verfehlt. Nun spricht allerdings der Meister des öfteren von der Freiheit, „Freiheit, was will man mehr?“, er hat sich auch einen Homervers abgeschrieben:

Zeus allwaltender Rat nimmt schon die Hälfte der Tugend

Einem Manne, welcher die heilige Freiheit verlor —

und gerade diese sind bezeichnend für Beethovens Ethos, nicht aber für seine Neigung zu äußerer Ungebundenheit, wiewohl er diese als schaffender Künstler sehr wohl und durchaus mit Recht zu schätzen wußte.⁶⁾ Im übrigen war Beethoven das Kind eines Zeitalters, dessen seelische Triebkraft ein immer bewußterer Freiheitsdrang war.⁷⁾ Schon der junge Mozart zeigte sich als solches, als er gegen die Tyrannei des Salzburger Pfaffenfürsten rebellierte.

Aus der Tatsache, daß Beethoven nur eine Oper schrieb, zu folgern, daß mangels dinarischen Einschlags ihm raffenseelisch die Oper nicht gelegen habe, ist gleichfalls schief. Die „Oper“ sicher nicht, wohl aber — der zweite „Fidelio“-Akt zeigt es —, das „Musikdrama“. Fast sein ganzes Leben war er auf der Suche nach einer für ihn brauchbaren Dichtung, das steht in jeder größeren Lebensbeschreibung des Meisters.⁸⁾ Erst als er, der litterarisch so wenig gebildete und doch ästhetisch so fein empfindende Mensch, durchaus keinen solchen finden konnte, gab er es auf.

Es kommt aber noch besser — oder vielmehr schlimmer. „Bach hat Adel, Beethoven sucht Adel“ sagt G ü n t h e r, und unterstreicht es dann noch einmal: „Auch Händel und Gluck sind Adel, wo selbst ein Beethoven Adel sucht.“ Ein Ausspruch, der um nichts gehaltvoller wird durch die Heranziehung von des Meisters Lebensführung. Die chaotische Junggesellenwirtschaft des ertaubenden, von keiner fürsorglichen Hand betreuten Einsamen war allerdings nicht „adelig“, die auf Schloß Grunzenow an der Ostsee ist's auch nicht, ebensowenig wie die eines Ulrich von Hutten es war. Und wenn nach dem alten, nach unseren Begriffen nichts weniger als adeligen Adelsprüche

riten und röven dat is kein schand,

dat dön die besten im ganzen lant.

die Sickingen, Verlichingen — und tausend andere Namen von recht gutem Klang einen forschen Zugriff auf der Landstraße machten, so war das auch

⁴⁾ Briefe hrsg. v. E. Castner (May Hesse B.) Nr. 131.

⁵⁾ Ebenda 187, 197.

⁶⁾ Briefe 197 u. a.

⁷⁾ s. v. „Wandlungen des Seelenlebens“.

⁸⁾ J. B. P. Bekker, Beethoven S. 287 ff. In einem Briefe Theodor Körners aus einer Wiener Zeit heißt es, daß er, Körner, von B e e t h o v e n, Weigl, G y r o w i t z „unendlich“ um Terte geplagt werde.

keineswegs adelig, aber es wird auch Günther nicht wagen weder dem alten „Neuntöter“ noch den andern den Adel abzusprechen. Als ob der Maßstab dafür die Lebenshaltung und nicht die Seelenhaltung, das Ethos, der heroische Charakter wäre. Ausschließlich! Und bezüglich des Adels von Beethovens Menschentum erübrigt sich wohl jede Erörterung. Das Kraftgefühl des echten Herrenmenschen, gegossen zuweilen in Ausdrücke lapidarer Wucht,⁹⁾ hat er sein Leben lang in Tat umgesetzt, in dem Bewußtsein der Verpflichtung, die auch geistiger Adel auferlegt, Verpflichtung gegen sich selbst, gegen den Geist, der ihn treibt, gegen die Menschen:

„Soviel will ich euch sagen, daß ihr mich nur recht groß wiedersehen werdet; nicht nur als Künstler sollt ihr mich größer sondern auch als Mensch sollt ihr mich besser und vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserem Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen. O glückseliger Augenblick, wie glücklich halte ich mich, daß ich dich herbeischaffen, dich selbst schaffen kann!“

So steht der unsterbliche Meister vor uns als ein Charakter von echt nordischer, adeliger Geschlossenheit, den die zwei Seelen Fausts nimmer in Widerstreit mit sich selbst bringen, eine Inkarnation des kategorischen Imperativs, als eine geborene Führerpersönlichkeit. Es ist in Günthers Rassenkunde soviel von Führern und Geführten die Rede. Führer aber ist nur der Starke, der Herrenmensch. Hier steht ein solcher. Und sie folgen ihm alle, die Tausende, denen er über manche dunkle Stunde, daheim am Flügel, mit seinen Klängen hinweg geholfen, manche fröhliche noch mehr vergoldet hat, ein Geleiter für das ganze Leben eines Volkstums. Schön hat das *Karl Lamprecht* in seiner deutschen Geschichte, die bekundet, daß ihr Verfasser tief von dem Geiste der Musik berührt war, ausgedrückt:

Jenes Sehnen nach einer neuen Sittlichkeit und nach einem neuen Glauben war in ihm, wie es die volle Entfaltung des Subjektivismus einmal zu befriedigen bestimmt ist. Einer der Frühesten war er, der da die Augen aufhob zu den neuen Bergen, von welchen die Hilfe kommen soll; und so werden seine Melodien die Menschheit auf ihrem Pilgrimszuge zu diesen Bergen begleiten, bis sie dem Triumphliede weichen müssen, daß der Gipfel erreicht sei.“

Ueber den Adel der Kunst Beethovens wäre es nicht nötig auch nur ein Wort zu verlieren. Aber der „verhältnismäßige Mangel an Adel“, den Günther in dem Menschen findet, muß sich natürlich auch in seiner Musik nachweisen lassen. In der Tat weiß auch Günther, und Eichenauer bestätigt es ihm, „Männer wie Händel und Gluck wären durch manche Unmittelbar-

⁹⁾ Beethovens Briefe (Mag. Hesse Verl.) Nr. 27, 56, 59, dort das berühmte Wort: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen“ zc. Im übrigen verweise ich, da ich mich nicht selbst ausschreiben will auf meine Arbeiten „Beethovens Weltanschauung“ (Grenzboten 1913, Juli) und „Zum 150. Geburtstag Beethovens“ (Bayr. Bl. 1920 VII—X).

keit unverhüllter ungezügelter Empfindung bei Beethoven, durch manches scheulose Herausragen seiner Kunst verletzt worden als Menschen rein nordischen Wesens". Eine "Wissenschaft", die mit solchen und ähnlichen Behauptungen rein ins Blaue als Argumenten operiert, hat nicht mehr den Anspruch ernst genommen zu werden, ihr Hauptvertreter erledigt sie selber und zwar auf jede Weise, wenn er des weiteren dem nordischen Sinnen das ostische Gräßeln entgegenstellt und bei achtsamem Hinhorchen das zweite auch bei Beethoven findet (!), wenn er bei ihm, — alles natürlich zum Beweis der nordisch-ostischen Mischung — die "Entstraffung der Form" erkennen will und zum Beleg dafür die — "Pastoral"-Sinfonie wählt: "es fehlen ihr der klare Gegensatz der Themata, die streng gedankliche Entwicklung". (!) Er hat also zunächst nicht die leiseste Ahnung, daß diese Orchesteridylle, bestehend aus fünf, in sich abgeschlossenen nur durch eine poetische Idee, ein "Programm" zusammengehaltenen Stimmungsbildern, gar nicht den strengen Formgesetzen des Sonatenbaues unterliegen kann. Was er von Mangel an klarem Gegensatz der Themen u.s.w. sagt ist alles Geschwätz eines Blinden von der Farbe. Man kann vom Gelehrten nicht ohne weiteres verlangen, daß er Musikwerke analysieren und Partituren lesen könne, er soll aber nicht gelehrt tun, wie Günther hier, wenn er von "der breiten Behaglichkeit des Fagotts im Scherzo" und dem "nicht einmal sich in der frommen Stimmung gegen Ende des genannten Satzes" (!) verlierenden, "formentstraffenden Behagen" redet. Bei dem rasenden Tempo des Scherzo, dem "lustigen Zusammensein der Landleute" hat das Fagott nicht einmal in den Pausen — und die meint er doch nicht etwa? — zum Behagen Zeit; sonst dient es nur, soweit es nicht im Unisono mit den andern Instrumenten geführt ist, zu harmonischer Unterlage oder, mit seinem "nött nött nött" zur Charakterisierung der "Dorfmusik". Zu "frommer Stimmung" ist ebensowenig Zeit wie Gelegenheit, die kommt erst 2 Sätze später, im fünften also, und wird ausnahmslos niemals selbständig vom Fagott getragen. Allein schon rein sachlich genommen geht die "Beweisführung" hier übel zu Bruch.

Behutsam geht Eichenauer an solch argen Entgleisungen seines Meisters vorüber, aber auch ihn verführt der Rassenzwang zu Wunderlichkeiten der Deutung, die ihn schließlich doch wieder am Fragezeichen landen lassen (in dem richtigen Gefühl wohl, daß biologische Untersuchung allein keine befriedigende Antwort auf den Fragenkomplex geben kann, der sich von selbst bei jeder tiefer greifenden Betrachtung eines Kulturverlaufs ergibt). Man kann sich die Deutung der Fuge als "kampflöses", die der Sonate als "kämpfendes Werden", das eine sich in dem vorwiegend nordischen Bach sich erfüllend, das andere in dem "Mischling" Beethoven, gefallen lassen; dann aber zu folgern: wenn mit Beethoven "eine von inneren Spannungen und Zwiespälten lebende Kunstform" die herrschende und vornehmste geworden ist, so zeige sich darin der Anfang "des Unfriedens, der geistigen Zersetzung,

des rassistischen Abstiegs, — ein Vorklang des *l'art pour l'art*", des schnellen Verfalls dieser Form nach Beethoven", — das alles offenbart die ganze Gefährlichkeit, die im Deutungsversuch bei zu enger Sicht liegen kann. Die Steigerung von Dynamik und Tempo des Kulturverlauf im subjektivistischen Zeitalter ist deutlich an der Kunst zu messen. Klassizismus, Sturm und Drang, Romantik drängen sich auf ein halbes Jahrhundert zusammen. Der rein instrumentale Ausdruck der Seelendramatik erschöpfte sich in Beethovens Sonate und Sinfonie; die Aufgaben für diese Form waren restlos gelöst. Schon die Romantik erfüllte sie mit anderem Gehalt und veränderte damit ihren Charakter. Den Weg dazu aber hatte der große Meister selbst bereits gewiesen.¹⁰⁾

Ganz sicher fühlt sich Eichenauer bei all diesen Fragen doch nicht, darum muß neben dem „Zufall“ — mit Fragezeichen auch der „Zeitgeist“ wieder einmal erscheinen — auch mit Fragezeichen.

Allerdings muß es mühevoll und unerfreulich sein, in Wesen und Werk eines großen Meisters herumzustöbern, um alles das zu finden oder — zurecht zu machen, was geeignet ist, eine fertige Theorie zu stützen, bezw. ihn so zurecht zu machen, daß er in die Theorie hineinpaßt. Bei Beethoven war es äußerst schwer, das Endergebnis brachte auch wohl keine restlos befriedigende Erklärung. Da liegt die Sache bei

Karl Maria von Weber

erheblich einfacher, in jeder Hinsicht. Dem sieht man es sozusagen schon an der Nase an, daß er dinarisch ist, und durchaus dinarisch ist, wie wir jetzt erfahren, auch seine Musik. Die charakteristischen Merkmale: Hintereißender Schwung, sprühendes Feuer, ein eigentümlich ritterlicher Klang (punktierte Rhythmen), reiche Farbigkeit in Harmonik und Instrumentation, Neigung zu Gefühlseligkeit und zum Theatralischen. Warum das alles dinarisch sein soll, ist nicht recht zu ersehen, um so weniger als jetzt, wo wir wissen, daß das Kernvolk der Dinaren die Serben sind, nirgends auf diese lebendige Quelle zurückgegriffen wird. Punktierte Rhythmen finden sich bei Bach sehr häufig.¹¹⁾ und viele seiner Orchesterwerke, die Ouvertüren der Orchestersuiten, die Brandenburgischen Konzerte, der erste Satz der Orgeltoccata in C, um nur Einiges zu nennen, lassen an Schwung und Feuer wirklich nichts zu wünschen; Ritterlichkeit ist doch wohl ein ebenso nordischer — vorwiegend nordischer Zug; die Fähigkeit zum Spielleiter und Kapellmeister auf dinarisches Blut zurückzuführen, in Webers ausgeprägter Neigung zu virtuoser Instrumentalmusik westliches zu vermuten, weil ein Urgroßvater mütterlicher-

¹⁰⁾ So besonders in den Sonaten op. 54, 78, 90, 101.

¹¹⁾ z. B.: Matthäuspassion Nr. 41, 47 (Cello-Solo), 60, 61, 66; das Adagio der C-dur Toccata (Orgel); von Nummer 6 der „Kunst der Fuge“ an alle folgenden; Fuge der Toccata g-moll (Klavier) u. a. m. „Diese französischen energisch reklamierenden Rhythmen“ (K. Hassé, Joh. Seb. Bach, Velhagen u. Claasing) fallen bei Bach natürlich nicht als „unnordisch“ auf!

seits Franzose war, um diese Vermutung in gleichem Atemzuge in Frage zu stellen: „allerdings war dieser Vorfahr aus der (nordrassischen?) Bretagne“ — mit Wissen s c h a f t hat ein derartiges Konjekturen nicht das Geringste mehr zu tun. Nun brauchte man sich über solche Spielerei nicht zu entrüsten, wenn nicht dadurch das „echt Deutsche“ seiner Kunst in Frage gestellt würde! „Eigen ist er, aber arm an eigentlich deutschen Elementen, unser Lied tritt ganz zurück hinter der französischen Romanze“, urteilt H. K r e f f s c h m a r und findet selbst im „Freischütz“ noch „Spuren von Rossinis Einfluß in Menge“. Das ist Schreibtischgelehrsamkeit, die wohl an der Tatsache, daß das ganze deutsche Volk über die Deutschtum des Werkes entschieden hat, nichts ändern wird, ebenso wenig als Eichenauers Hinweis auf Krefschmar und Albert, „daß durchaus nicht alle Beurteiler den „Freischütz“ als so kennzeichnend deutsch empfinden, als der geruhig-gefühlvolle Bürger“ — der durch das Beiwort eigentlich als „vorwiegend“ ostisch gezeichnete Spießbürger, das ist doch wohl gemeint? Da wird man zwar im Hinblick auf vermutlich rassenseelische Gleichartigkeit weder R i c h a r d W a g n e r noch H e r m a n n v o n d e r P f o r d t e n mit ihrer Schwärmerei für Weber und seinen „Freischütz“ nicht gut als Kronzeugen anführen können? Aber E i n s steht fest: was „d e u t s c h“ ist, das wußten diese Beiden ganz genau, und „geruhig-gefühlvolle Bürger“ waren sie durchaus nicht, weder der kampfesfrohe Meister — den „d e u t s c h e s t e n K ü n s t l e r“ nennt ihn L. S c h e m a n n — noch der tapfere Freiherr, der gerade in der Zeit, da alles wahrhaft Deutsche geächtet schien, sein prächtiges, von heißester Vaterlandsliebe durchglühendes Büchlein ¹²⁾ über Weber schrieb und dem deutschen Volke widmete! Es heißt darin:

„Der Freischütz ist nicht nur urdeutsch, er ist auch durchaus originell. Weber war ganz er selbst geworden, ein deutscher Mann, ein deutscher Dramatiker. Darum fand er die d e u t s c h e W e i s e, die von Herzen zu Herzen geht,“
ja er weist dem Werke eine große, ideale Aufgabe zu:

„Der „Freischütz“ hat uns geholfen deutsch zu werden, er soll uns auch helfen deutsch zu bleiben.“

— Das ist mir aus der Seele gesprochen: d e u t s c h schlechtthin, ungestrichelt, und nicht in dem subtilen analytischen Sinne von „vorwiegend nordisch“ oder „vorwiegend dinarisch“!

Richard Wagner, der Künstler.

Hier steht nun die Rassenkunde vor einem ganz schwierigen Problem, das manche Parallele zu Beethoven aufzuweisen scheint, aber in ihrem Verfahren bleibt Eins bestehen: Sie mögen ihn alle nicht recht, ob sie K r e f f s c h m a r oder M o s e r, G ü n t h e r, B e n z oder E i c h e n a u e r heißen. Auf

¹²⁾ Verlag Quelle u. Meyer, Leipzig.

das unverkennbare Bestreben, ihn herabzusetzen, hat Karl Grunsky in diesen Blättern schon hingewiesen. Was mit der einen Hand an einer Stelle gegeben wird, nimmt die andere an einer andern wieder weg. So billigt ihm Eichenauer allerlei Nordrassisches zu, z. B. in der Einleitung zum „Rheingold“ ertümelich germanisches Tonerleben in dem 168 Takte auf einem Orgelpunkt festgehaltenen Stammakkord und überall da, wo rein instrumental, das alte Beethoventhema „durch Nacht zum Licht“ umschrieben wird; ferner die, zweifellos Alfr. Lorenz zu verdankende Anerkennung, „daß Wagner in die Reihe jener Tonbaumeister tritt, die wir als höchste Ausprägung nordischer Tonkunst immer wieder erkannten.“ Auch die Umgestaltungstechnik, mit der er das Leitmotiv handhabt, „stellt Wagner an die Seite der nordischen Tonbaumeister“, und vollends „seine Regenerationslehre“ erscheint fast wie ein „Nordischer Gedanke von 1880“. Nur müsse man sich hüten, daraus ohne weiteres zu folgern, daß Wagner selbst sehr vorwiegend nordisch gewesen sei. „Je bewußter einem Menschen die rassistischen Spannungen und die Wiederverjüngung der Rassenkraft werden, desto sicherer ist er selbst meistens rassistisch gemischt.“ Ohne auf die von Eichenauer gemachte Entdeckung und ihre Logik, die allzu deutlich den Charakter des Gekünstelten und Absichtlichen tragen, einzugehen, sei nur bemerkt, daß in gleicher Weise, fast in demselben Atem durch Einschränkung und „aber“ immer das soeben rühmend Hervorgehobene, alle Zeugnisse dafür „wieviel Nordisches doch in Wagners Seele sein mußte“, wieder herabgemindert und gegengewogen wird. Da ist das Leitmotiv „ein schillernd Ding, man kann auch etwas ganz anderes herauslesen“, und die von Krejschmar einmal wirklich als Vorzug anerkannte Vertiefung des Gesamteindrucks selbst bei unmusikalischen Zuhörern durch dieses wird als „rationalistisch“, d. h. nicht zu nordischer Kunst passend bezeichnet und bietet eine famose Angriffsfläche. Man möchte es fast für einen schlechten Witz halten, wenn Eichenauer argumentiert: „In der Tat werden verhältnismäßig unmusikalische Theaterbesucher durch Wagner oft leichter gefesselt als etwa durch Mozart und Gluck.“ Die Gründe sollen sein, daß in Folge der Leitmotivtechnik diese Zuhörer „bei Wagners Musik „besser etwas denken“ können. Das aber ist keine musikalische sondern eine verstandesmäßige Wirkung“. Die ganze Böswilligkeit Wagner-feindlicher Gesinnung tritt hier offen zu Tage, denn Eichenauer weiß gewiß ebenso gut wie wir, daß der verhältnismäßig Unmusikalische das Leitmotiv in den seltensten Fällen überhaupt als solches erkennen wird, daß er sich aber fraglos von der Schönheit der Musik zu „Lohengrin“ oder „Lannhäuser“ ganz anders „beeindruckt“ fühlen wird als von Gluck. Auch dürfte wahrscheinlich die Handlung bei Wagner mehr dazu beitragen, sich „etwas zu denken“, eben für den Unmusikalischen, als etwa die Handlung des „Don Juan“ oder „Figaro“; auch weiß Eichenauer ganz sicher, daß der „verhältnismäßig Unmusikalische“ in einer

solchen Frage kein Maßstab sein kann, und daß bei dem Musikalischen verstandesmäßige und musikalische Wirkung so in Eins fließen, daß sie absolut nicht zu trennen sind. Wenn Eichenauer nicht so tunlichst aller Wagnerfreundlichen Litteratur aus dem Wege ginge, so hätte ihn Hans von Wolzogen's „Das Leitmotiv“¹³⁾ doch wohl etwas nachdenklich machen können, und es würde ihm dabei vielleicht zum Bewußtsein gekommen sein, daß für den Unmusikalischen die Sache mit dem Leitmotiv doch nicht so einfach liegt.

Gewichtiger scheint die Frage, ob die Wahl nordischer Stoffe nicht entscheidend für des Dichters Nordrasse spreche? Da wird uns gleich der unglückselige Wotan in den Weg gestellt! Ein Gott, der verzichtet, so ganz gegen den nordischen — bereits bis zur Trivialität abgeleierten — Grundsatz „Allen Gewalten zum Troß sich erhalten“ — wer hat nicht schon an ihm, dem „trugvoll Treulosen“, dem Schwächling und was man sonst noch in ihm sehen wollte, Anstoß genommen! Gewiß, trugvoll und treulos ist er, unberechenbar wie — das Schicksal, das nach Laune Helden erhebt und fällt. Dessen Gewalt sich aber dem Nordmann aufzwang, unabweisbar und unheimlich, sobald er den heimischen, hegenden Sippenfrieden verließ und Viking wurde. Das Ende will er, weil der Wotansglaube in der Tat der Anfang des Endes der germanischen Heidenzeit ist.¹⁴⁾ Mit einer geradezu beispiellosen intuitiven Kraft hat der Dichter hier in seinem Wotan zusammengeballt, was Entwicklung von Jahrhunderten war, eine Epoche des Niedergangs — diesmal aber wirklich nicht des rassistischen! — einen Glauben, der selbst schon Verfallserscheinung ist, eine Weltanschauung, die sich selbst aufgibt. Und zwar eine nordisch germanische. Damit aber ward diese so mißverstandene Göttergestalt zu einem Symbol von unerhört tragischer Größe, wenn wir erwägen, daß in der geschichtlichen Wirklichkeit dem Wotansglauben das Christentum folgte.

Wotans Untergangswille hängt aufs Engste mit dem „von allen Beurteilern als unnordisch empfundenen“ Erlösungsgedanken zusammen. Das ist schief, wie sich gleich zeigen wird.

Dieses „vorderasiatische“¹⁵⁾ Erlösungsmotiv durchzieht allerdings die ganze Dichtung Wagners, und Kummer zeigt, wie das Christentum den germanischen Menschen erst erlösungsbedürftig machen mußte, um ihn erlösen zu können. Aber in des Meisters Dichtung liegt der Nachdruck doch immer nicht sowohl auf dem zu Erlösenden sondern

¹³⁾ Nachwort in „Musikalisch dramatische Parallelen“, Leipzig 1906.

¹⁴⁾ Ueber deren Ausgang Näheres s. Bernhard Kummer, a. a. O.

¹⁵⁾ Nach Günther ist der Erlösungsgedanke ostbaltisches Merkmal; Erlösung soll hier heißen „ein Allesvergessen, Aufheben jedes Entschlusses, Auflösen aller Gestaltung“. Rasse und Stil, S. 82. Zu der Erlöserfrage vgl. Schemann a. a. O. II 355 ff., wo von dem arischen Ursprung des Glaubens an den für die Menschheit sich opfernden Gott die Rede ist; desgl. auch Kurt Brensig, „Die Entstehung des Gottesgedankens und der Heilbringer“. Berlin 1905.

auf dem Erlöser. Der aber ist immer der Held, der Heilbringer. Deutlich erkennbar schreitet er als „Leistungstyp“, nicht als „Erlösertyp“ — darüber hätte man sich doch klar werden können — durch unsere Sage. Der Leistungstypus aber ist nordisches Ideal, der Held erlöst nicht durch Leiden sondern durch Kampf. Aber auch da, wo das erstere der Fall ist, bei Senta und Elisabeth, steht doch im Hintergrunde, wenn auch ins spezifisch-Christliche gewendet, die echt-germanische Vorstellung der Frau als Heilbringerin.

Einzigartig und wunderbar ist es, wie tief der Meister in die Seele der germanischen Heidenzeit geschaut hat. Die Frau, von den Germanen der Zeit des Tacitus als mit übernatürlichen Kräften begabt empfunden, steht als Hüterin des Lebens, der Sippenseele dem Heiligen, der Gottheit am nächsten, eine Mittlerin zwischen dem Menschen und der Gottheit. — Im Marienkult, in dem Goethewort:

Das ewig Weibliche zieht uns hinan,

erzittert noch ein Nachklang von diesem Glauben. Und sie ist es, die den Mann hinaustreibt in die Welt der Tat. So ganz aus diesem Urzeitempfinden ist es gesprochen, wenn Brünnhild zu Siegfried sagt:

Zu neuen Taten, teuerer Helde,

Wie liebt ich dich, ließ ich dich nicht!

Ein tatloses Leben gilt ihr für nichts, wie umgekehrt er meint, daß er ihr seine Taten verdankt. So ganz aus dem religiösen Glauben der Urzeit ist es geschehen, wenn dem Dichter — ganz unbewußt — diese Brünnhild unter den Händen zur Fylgja geriet. Oder noch genauer, daß sich hier die Verschmelzung des Folggengedankens mit dem Walkürenmotiv vollzieht, ein Vorgang, der in Wirklichkeit in der nordischen Seele noch vor Ausgang des Heidentums stattgefunden hat.

Auf die Verschmelzung des Walküren- und Fylgjur-Glaubens einzugehen, ist hier nicht nötig; es genügt zu sagen, daß auch die Walküre, die als Fylgja die Geliebte eines Helden wird, sterblich ist. Auch das ist in Wagners Dichtung der Fall. Man kann überhaupt an der Hand von Kammers Buch die ganze „Ring“-Dichtung auf ihr nordisches Gepräge untersuchen. Daß der Meister „bei aller in seiner Zeit entschuldbaren Mißdeutung und Entstellung des nordischen Heidentums in vielen innerlichen Dingen intuitiv das Richtige traf, also daß wohl deutsche Mythologen daran hätten lernen können“ ist aus dem Munde eines bedeutenden Mythologen ein so schwer wiegendes Zeugnis, daß nun auch deutsche Rassenforscher von diesem lernen könnten.

„Sicher sind die Fragen Siegmunds nach den Sippengenossen und nach dem Weibe dieselben, die auch zur Sagazeit jeder Mann sofort gestellt hätte.“

Mag man auch den Sonnengruß der erweckten Brünnhild als einfach

aus der Edda übernommen anjehen — in der „Walküre“ war der Dichter ganz auf sich selbst gestellt, und wie ganz tief hat er hier aus dem germanischen Wesuhsleben geschopft! Die Liebe Siegmunds und Sieg lindens, die Treue des Weibes zu dem Geächteten, der seinerseits auch der Frau, die einzig sein Aechterleben teilt, die Treue halten will, auch im Jenseits — „Hella halte mich fest!“ — ist so nordisch wie nur möglich.

Als Siegmund auf seine Frage, ob ihn seine Frau begleite, die Todesbotin ihm dies verneint, verzichtet er auf „Walhalls spröde Wonnen“. Das ist ganz im Sinne der echten Heidenzeit, für die Walhall nichts ist „als das poetisch aufgepuzte und nur für den Geschmack vornehmer Krieger von seinem Leichengeruche befreite Reich der Hel“, also eine Verfallserscheinung wie der Glaube an Wotan, den Totengott selbst, das also auch für die mit ihrem Erdenloß ganz zufriedenen Nordmänner keinerlei Anziehungskraft haben konnte.

„Denn die Geschichte ist dem Norden den Beweis schuldig geblieben, daß die Erde ein Jammertal ist. Der Nordmann fand sie in seiner Armut bis zuletzt schön genug, um Göttern Wohnstatt zu geben.“

Und wie schön sie einem Aermsten der Armen, diesem Siegmund erscheint — sein wundervolles Lenz- und Liebeslied sagt es aus.

Doch weiter: Die „Midgard“-Seite des Lebens mit ihrer starken Betonung der Sippe, des Sippenfriedens, verkörpert Hunding. Siegmund, als der Geächtete, ist der Mann aus „Utgard“, der feindlichen Welt da draußen, der Friedlose, der Wolfsgehoß, der den Sippenfrieden stört, der immer in Angst und Flucht lebend sorglich seinen Namen verhehlen muß. Sicher mit Bedacht hat der Dichter ihn sich einen Wölsing nennen lassen. Echte „Midgard“-Gesinnung spricht aus dem heiligen Lebenswillen von Sieg lindens Muttertum, die ihr maßloses Weh bezwingt als Hüterin des ihr anvertrauten Lebens, das der Anfang einer Sippe werden mag. Ganz Midgard, ganz Lebensbejahung, Wahrheit und Reinheit sind Brünnhild und Siegfried. Als dieser in die Welt Utgards, die Welt des Luges und Truges, der Zauberei gerät, wie sie sich in Gunther, Hagen und Gutrune darstellt, und sich von seiner Folgja scheidet, da erkürt auch er sich das Todesloß. Ist das nicht alles so über Erwarten nordisch? Und sollte, wer in solchem „Stile“ schaffen konnte, in seiner Seele nicht beträchtlich mehr nordischer Art gewesen sein als die Rassenkunde Günthers und Eichenauers gern sehen möchte? Jedenfalls ist er germanisch!

Indessen handelt es sich bei Wagner hauptsächlich um den Musiker, den wir mit aller Energie als „dinarisch“ vorgefekt bekommen. Die Nordseestimmung im „Holländer“ ist dinarisch, die Seemannsfänze (?), das Spinnerlied, Senta's Erlösungsthema werden die Nordleute nicht als „arteigene Tonkunst“ empfinden — wobei noch gar nicht unter-

sucht ist, ob der junge Wagner bei seinem unfreiwilligen Aufenthalt am Strande von Hifo nicht vielleicht doch manchen völkischen Klang aufgefangen hat, den er in seiner Oper verwerten mochte — die „Meistersinger“ sind erst recht, dinarisch ist die Breite, die ausladende Wucht, der Farbenreichtum seiner Instrumentation, die Leuchtkraft seiner Harmonik, die gleichwohl „von einer fast treuherzigen Leichtverständlichkeit“¹⁰⁾ ist, dinarisch ist sogar, daß er Musik für die Bühne schrieb! „Aber wer hieß ihn das tun? Wer machte ihn zum unübertroffenen Theatraliker der Tonkunst wenn nicht die dinarische Grundkraft seiner Seele?“ Ja, wer heißt ein solches Frage- und Antwortspiel noch „Wissenschaft“?

Aber Wagner kann noch ganz anders. Er ist der reine „Verwandlungskünstler“ in seinem fabelhaften Anpassungsvermögen an die verschiedenen Stimmungswelten seiner Stoffe. Wer nicht zu erkennen im Stande ist, daß beide trotz ihrer Verschiedenheiten immer ein- und demselben Grunde entsprossen sind, der Dichter bezw. der Lieddichter also immer nur zu diesem zurückkehrt, oder besser, von diesem auszugehen hat, um den richtigen Ton treffen zu müssen, würde hier einfach von vielseitiger Genialität reden — Eichenauer registriert das ganz anders: „er schlüpft mit verblüffender Selbstverständlichkeit aus einer Haut in die andere“; diese „Kunst des Rollentausches“ ist vielmehr ein „vorderasiatisches“ — gemeint ist zweifellos „jüdisches“ —, allenfalls auch dinarisches Merkmal, weil dinarische und vorderasiatische Rasse verwandt erscheinen. Ist es möglich unter dem Deckmantel der Wissenschaft einen „überragenden“ Künstler, den man aber „nicht mag“, noch mehr in ein, sagen wir, fragwürdiges Licht zu setzen? Das wird ganz besonders da offenbar, wo er von seinem „Liebesstil“, namentlich im Hinblick auf den „Tristan“, und von seinem „Lebensstil“ redet. (Ich kann nicht umhin hier sein Verfahren als geradezu perfid zu bezeichnen.) Er folgert aus den den „Tristan“ betreffenden Wesendonk-Briefen, daß Wagner selbst das Empfinden gehabt habe, daß es im Sinne des nordischen Liebesstils eigentlich diese Musik nicht geben dürfe. Freilich, man kann aus diesen fraglos erzentrischen Ergüssen und speziell aus dem von Eichenauer angeführten so etwas herauslesen. Man kann auch die vielen Ausrufungszeichen — mit einem einigermaßen bösen Willen dahin deuten, daß sich Wagner „in seinen eigenen Werken zu berauschen“ suche: Ich will hier Eichenauer sogar auf ein Bekenntnis des Meisters hinweisen, das ihm offenbar entgangen ist: daß er, Wagner, bevor er noch eine Note schreibe, sich bereits an dem musikalischen Duft seines werdenden Werks „berausche“. Es gibt aber für einen selbstsam geheimnisvollen Vorgang in der Seele des Schaffenden ein Wort, einen Begriff, den der biologische Materialismus offenbar nicht zu verwerfen weiß, da das Wort weder bei Günther noch bei Eichenauer vor-

¹⁰⁾ Der Konservatismus noch der 90er Jahre und noch später verpönte seine Harmonik und besonders seine Chromatik als eine Art musikalischer Ruchlosigkeit.

kommt. Es heißt: die Inspiration, wodurch, wie das Wort, zu deutsch „Eingebung“, besagt, etwas außerhalb unseres Willens Wirkendes angedeutet wird.

Wie manche alte Partitur trägt am Schluß die Worte *Soli deo gloria*, die auch Weber nach der Uraufführung des „Freischütz“ in sein Tagebuch schrieb. Als den greisen Handn bei der Uraufführung seiner „Schöpfung“ der Jubel der Hörer umbrauste, hob der kindlich fromme Mann die Hand: „Dem dort oben, nicht mir!“ Beethoven spricht des öfteren von dem Geist der ihn treibt; auf dem Wege zur Besserung nach einer Krankheit schreibt er ein andermal voll inneren Vertrauens: ¹⁷⁾

„Apollo und die Musen werden mich noch nicht dem Knochenmann überliefern lassen, denn noch so vieles bin ich ihnen schuldig und muß ich vor meinem Abgang in die Elbsäisichen Felder hinterlassen, was mir der Geist eingibt und heißt vollenden.“

In welchem Sinne das gemeint sein mag, deuten andere Briefstellen an: ¹⁸⁾

„Wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der, — den man den Größten nennt? Und doch — ist wieder hierin das Göttliche des Menschen“,

d. h. in der Größe des Schaffen-Könnens. Wie sehr der große Meister empfunden hat, daß im Kunstwerk der Schaffende sein transzendentes Ich vollende, spricht seine Behauptung aus: ¹⁹⁾

„Höheres gibt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht zu verbreiten,“

desgleichen sein Bekenntnis ²⁰⁾ vom Künstler, den man zwar bewundert, der aber im Gefühl, sein Ziel noch nicht erreicht zu haben, trauere

„noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet.“

Daß die Wesendonk-Briefe geschrieben sind aus dem Gefühl der Hingerissenheit von einer Macht, deren Gewalt ihm fast unheimlich erscheint: „Dieser Tristan wird etwas Furchtbares!“, — nicht „ich mache u. s. w.“ — das erkennen zu lassen, war der Meister wirklich offenherzig genug. Es gibt nämlich noch eine Stelle in einem dieser Briefe, aus der unmißverständlich hervorgeht, was Wagner mit den vielen Ausrufzeichen hat sagen wollen, und diese Stelle verschweigt Eichenauer! Hier ist sie:

„Der Tristan ist und bleibt mir ein Wunder! Wie ich so etwas habe machen können, wird mir immer unbegreiflicher: wie ich ihn wieder durchlaß, mußte ich Auge und Ohr weit aufreißen.“

¹⁷⁾ Beethovens Briefe, Max Hesses Verl. Nr. 1233.

¹⁸⁾ Nr. 58, 2.

¹⁹⁾ Nr. 1155.

²⁰⁾ 320, 349.

Deutlicher kann wohl nicht die gefühlte Transzendenz des künstlerischen Schaffens, das „Es schafft in mir“ zum Ausdruck gebracht werden. Es gibt aber noch ein Bekenntnis zum Transzendentalismus, das lautet:

„Der Künstler steht vor seinem Kunstwerk, wenn es wirklich ein solches ist, wie vor einem Rätsel, über das er in dieselben Täuschungen verfallen kann, wie der andere.“

Die Art, wie Eichenauer es verwendet, ist bezeichnend. Er zitiert nach Chamberlain, der den Brief zweimal anführt, und zitiert in tendenziöser Art: Der bessern Deutlichkeit wegen setze ich die betreffenden Stellen im Wortlaut her. Bei Eichenauer heißt es also: „Bei der Beurteilung des Gedankengehaltes gilt es äußerste Vorsicht. Wagner hat selbst bekannt, daß sogar der Schöpfer vor den Gedanken seines eigenen Werkes wie vor einem Rätsel stehen könne.“ Das wäre nun nicht so schlimm, da Chamberlain von der Bedenklichkeit spricht, Kunstwerken eine philosophische Bedeutung zu entnehmen, und Wagner selbst als Kronzeugen dafür anführt, wie verschieden der Künstler selber sein Werk beurteilen könne: zur Begründung dieser Seltsamkeit zitiert Eichenauer aber diesen Ausspruch Wagners, und nicht in dem Sinne, daß der Künstler eben selber deshalb seinem Werke fremd gegenüberstehen muß, weil er von der Transzendenz seines Schaffens überzeugt ist. Man lese einmal den Abschnitt, in dem Chamberlain von dem felsenfesten Glauben Wagners spricht:²¹⁾ „Ein solcher Glaube ist aber nicht bloß Glaube „an sich“, sondern es liegt diesem „trohigen siegesbewußten Glauben die Empfindung zu Grunde, daß er selber — in seinem Lebenskampf in den Erzeugnissen seines Genius — in Harmonie mit einer höheren Ordnung der Dinge handelte, daß er einer Vor-
sehung gehorchte“

Der Glaube eines solchen Mannes muß — gleichviel ob dieser nach der üblichen Auffassung „gläubig“ ist oder nicht, muß ein tief religiöser sein; es ist gar nicht anders möglich; denn er ist ja selber die beredeste und überzeugendste Kundgebung des Göttlichen in uns. Wir stehen vor den Werken eines Shakespeare, eines Beethoven, eines Wagner wie vor einem Wunder, Wagner aber bezeugt uns, daß er selber vor seinem eigenen vollendeten Kunstwerk „wie vor einem Rätsel“ stand. Daß diese religiöse Seite seines Wesens in dem abseits von der Welt lebenden Greise mehr zum Ausdruck kommen mußte als in dem mitten durch das Kampfgewühl sich durchsechtenden Manne, ist einleuchtend.“

Durch einige wenige Striche ist somit wohl das Bild des Meisters richtig gestellt — aber das Verfahren Eichenauers auch.

²¹⁾ a. a. O. S. 123 ff.

Das Wesen des Bayreuther Kunstwerks.

Von Dr. phil. Gustav-Georg Röll in Frankfurt a. M.

D. Die ganzheitliche Gestalt des Kunstwerks Richard Wagners.

Versuch einer Metaphysik des allgemeinen Kunstwerks.

II. Idee und Gestalt.

1. Die Platonische Idee.

Sausendes, brausendes Rad der Zeit,
Messer du der Ewigkeit;
leuchtende Sphären im weiten All,
die ihr umringt den Weltenball;
urewige Schöpfung, halte doch ein,
genug des Werdens, laß mich sein!"
Mathilde Wesendonk, „Stehe still!"

Die Gestalt des Kunstwerks im tiefsten erfassen, wie es hier versucht werden soll, heißt: sie als Verkörperung der Idee erkennen. In der Idee erschließt sich uns das Wesen der Kunst: „Wer das Eine erkannt hat, weiß alles.“ (Paracelsus.) Platon hat Wort und Begriff der Idee geschaffen, und diese ist seitdem ein Gegenstand des Nachdenkens, der Verehrung wie des Widerspruchs immer neuer Geschlechter geblieben. Doch trat, je weiter mechanistisches Denken in der Neuzeit vordrang, die Bedeutung der Platonischen Lehre im Bewußtsein auch führender Denker zurück; und heute wird sie oft mehr *ver*kannt als *er*kannt. Eine Klärung des Platonischen Begriffs der Idee gehört daher zu den dringlichen Aufgaben gerade einer Erneuerung der Metaphysik der Kunst.

Diese Hinwendung zu Platon entspricht durchaus der Einsicht der größten deutschen Menschen, daß Platons Gedankengut aus der Geistesgeschichte nicht wegzudenken, ja bei vorherrschend rationalistisch-mechanistischer Weltansicht als Gegengewicht geradezu unentbehrlich ist. So erteilt Goethe die klare Anweisung: „Um sich aus der grenzenlosen Vielfachheit, Zerstückelung und Verwicklung der modernen Naturlehre (als der auf das heutige Weltbild besonders einflußreichen Wissenschaft, Anm. d. Verf.) wieder ins Einfache zu retten, muß man sich immer die Frage vorlegen: Wie würde sich Platon gegen die Natur, wie sie uns jetzt in ihrer größeren Mannigfaltigkeit, bei aller gründlichen Einheit, erscheinen ma^o, benommen haben?“ (Maximen und Reflexionen. Nr. 664.) So entschließt sich auch Richard Wagner, während er „Tristan und Isolde“ vollendet, „den Platon vorzunehmen; ein Blick hinein tat mir sehr wohl. Man soll durchaus nur immer mit den Edelsten umgehen; alles Uebrige ist Erniedrigung und tausendfach abgeschwächte Ableitung vom Urquell.“ (Am 23. Mai 1859 an Math. Wesendonk.)

Für den Aufbau einer auf der Platonischen Ideenlehre sich erhebenden Metaphysik der Kunst kommt es uns nun sehr zuistatten, daß wir von der

gehobenen Sprache eines Gedichtes ausgehen können. Das Reich des *Seins*, nach dem Mathilde Wesendonk sich aus ewigen Werdens Wechsel heraus sehnt, ist, wie sich zeigen wird, kein anderes als das Reich der *Ideen*.

Ein tiefer Sinn liegt darin, daß gerade das Wort einer *Frau* uns dazu anregt, der Platonischen Idee nach einer *Zeit rationalistischer* Unterschätzung zu neuer Geltung zu verhelfen. Seit dem Beginn der Neuzeit war mit der Ausbreitung rationalistischer Denkart das Ansehen fraulich-seelenvollen, sich einfühlenden Wesens und Denkens gesunken. Die vier Jahrhunderte seit der italienischen Renaissance, die man die „*Ich-Zeit*“ genannt hat, haben nicht nur alles Wirken des abendländischen Menschen von der Gemeinschaft auf das — scheinbar — selbstherrliche *Ich*, sondern auch noch von der seelischen Ganzheit des *Ichs* auf die *ratio* allein eingeeengt. Die seelischen Beweggründe dieser Entwicklung deutet Jean Jacques Rousseau an: „*Mes sentiments naturels parlaient pour l'intérêt commun, ma raison rapportait tout à moi*“ (Emile, livr. 4) = „Meine natürlichen Gefühle sprachen für das Gemeinwohl, mein *Verstand* bezog alles auf mich.“ Vergötzung des selbstherrlichen *Ichs* und des selbstherrlichen *Verstandes* bedingen also einander. Schon bei Beginn der sogenannten „neuen Zeit“ findet sich, wie Giordano Bruno im vierten Gespräch seines Werkes „*Della causa, principio ed uno*“ berichtet, schroffe Ueberheblichkeit dieses Verstandesdünkels gerade gegenüber dem hingebungsbereiteren, natur- und glaubensnäheren Wesen der Frau.

Um diese rationalistische Einseitigkeit zu überwinden, müssen wir in wahrhaft völkischer Erneuerung auf die Weisheit unserer germanischen Ahnen zurückgehen. Von diesen weiß P. Cornelius Tacitus in seiner für die Kenntnis der Kultur unserer Vorfahren so wichtigen Schrift „*De origine situ moribus ac populis Germanorum liber*“ zu berichten, daß sie die Frauen als heilige und seherische Wesen verehrten und ihren Rat stets achteten: „*Inesse quin etiam sanctum aliquid et providum putant, nec aut consilia earum aspernantur aut responsa neglegunt.*“ (cap. VIII.) Auch Plutarchos hebt in seiner Schrift „*Ueber die Tapferkeit der Frauen*“ das hohe Ansehen der Frau als Beraterin bei den alten Germanen hervor. Unsere großen Dichter und Denker haben sich denn auch niemals von jener germanischen Wertschätzung des Weiblichen entfernt: Gedanken „*Ueber das Weibliche im Menschlichen*“ bewegten Richard Wagner am Ende seines Lebens; auch ehrte er „ganz im Sinne des Tacitus“ (Du Moulin-Eckart, Cosima Wagner, I, München 1929, S. 449) das Weissagerische in Frau Cosima, welche aus der Kraft dieser weiblichen Hellsicht heraus dem Genius sein Werk vollenden half.

Aber dem Vers, der diese Darlegungen eröffnet, kommt noch eine besondere Bedeutung zu: er ist Ausdruck hellstichtiger fraulicher Anteilnahme am Werden eines der größten Kunstwerke der Welt: „*Tristan und Isolde*“.

Aus Mathildens Worten das Wesen der Platonischen Idee neuerschließen bedeutet also gewissermaßen: es aus dem allgemeinen Kunstwerk selbst erschließen. Ein kurzer Vergleich gerade des Gedichtes „Stehe still!“, dem jener Vers entnommen ist, mit „Tristan und Isolde“ möge den innigen Zusammenhang erhellen:

In Versen wie: „Wenn Aug' in Auge wonnig trinken, / Seele ganz in Seele versinken; / Wesen in Wesen sich wiederfindet“ spiegelt sich, leicht erkennbar, die „Tristan“-Stelle wider: „Herz an Herz dir, / Mund an Mund, / e i n e s A t e m s / ein'ger Bund“ (Vers 1273—1276, Partitur-Faksimile 198), oder auch: „Du Isolde, / Tristan ich, / Nicht mehr Tristan, / Nicht mehr Isolde“ (Vers 1444—1447, Partitur-Faksimile 228/230). Der Tag aber, an dem „alles Hoffens Ende sich kündet“, ist der, an dem für Tristan und Isolde sich die Sonne barg im Busen und lachend leuchten Sterne der Wonne (vgl. Vers 1265—1268, Partitur-Faksimile 197): „Da erdämmerte mild / Erhabner Nacht / Im Busen mir die Nacht; / Mein Tag war da vollbracht.“ (Vers 1169—1172, Partitur-Faksimile 183.) Und wenn im Gedicht „die Lippe verstummt in staunendem Schweigen, / keinen Wunsch mehr will das Innre zeugen“, ist dies dann nicht jene Stimmung äußerster Weltabgewandtheit, in der Tristans und Isoldens Wunschlosigkeit sich vollendet in „Nie-wieder-erwachens / Wahnlos / Hold bewußtem Wunsch“?! (Vers 1289—1291, Partitur-Faksimile 200/201.)

So bestätigt sich G l a s e n a p p s Urteil, daß uns jene Worte „wie intime Tagebuchblätter“ aus W a g n e r s Leben berühren (Das Leben Richard Wagners III, 169). Die Bedeutung jener Gedanken darf also der von Wagners eignen nahegerückt werden.

Der Vers: „genug des Werdens, laß mich sein!“ weist nun geradezu auf den tiefsten Ursprung aller Kunst hin: auf den Willen, dem Augenblick Dauer zu verleihen, das Dasein der flüchtigen Menschengeschlechter in bleibenden Werken zu verewigen. Das tristanische Sehnen aus der Welt des Werdens hin zum Reiche des Seins ist ein weltanschauliches Bekenntnis, das in nächste Nähe der Lehre Platons führt. Denn was ist das jenseits der vorüberbrausenden Zeit, jenseits der wirbelnden Sphären des Weltalls Gelegene, keinem Wandel und Wechsel Unterworfenen, nicht Werdende, nicht Vergehende, immer Seiende und damit von Ewigkeit zu Ewigkeit mit gleicher Wahrheit Erkennbare? — Es ist die Platonische Idee, nach der Einsicht der Weisen aller Zeiten der eigentliche Gegenstand der Kunst. Schopenhauer z. B. hat ihr das ganze dritte Buch seines Hauptwerkes gewidmet (Welt als Wille und Vorstellung I, §§ 30—52), und, um noch einen andern Denker anzuführen, Schelling sagt in seinen „Vorlesungen über die Philosophie der Kunst“ (1802): diese stelle „nicht die wirklichen Dinge, sondern ihre Urbilder“ dar. (S. W. I, 5, S. 369.)

Indem aber der Philosoph in den Versen jener dem „Tristan“-Dichter seelenverbundenen Frau die Platonische Idee wiederfindet, erkennt er zugleich ihren Ursprung in den Tiefen der Menschenseele, welche über alles verstandesmäßige Erkennen hinaus in den grenzenlosen Bereich der ewigen Ideen ragt. So hält auch Schiller es für erwiesen, „daß sich die philosophierende Vernunft weniger Entdeckungen rühmen kann, die der Sinn nicht schon dunkel g e a h n t und die Poesie nicht g e o f f e n b a r t hätte.“ (Ueber Anmut und Würde, Sämtl. W., Ausg. Hesse & Becker, XI, 176.)

Wie drückt nun Platon selber den Begriff der Idee aus? Im „Timaios“ nennt er sie: *Τὸ ὄν μὲν αἰεὶ, γένεσιν δὲ οὐκ ἔχον*, das immer Seiende, das am Werden nicht teilnimmt. Ihr stellt er als „Erscheinung“, wie wir sagen würden, gegenüber: *Τὸ γινόμενον μὲν καὶ ἀπολλόμενον. ὅντως δὲ οὐδέποτε ὄν* das immer werdende und vergehende, nie zum Sein gelangende.

Diese Deutung ist der Kern seiner Lehre, die er in immer neuen Wandlungen wiederholt, mit immer neuen Gleichnissen umschreibt. Man kann dieses eigentliche Geheimnis Platonischen Denkens wohl eine erhabene Gedanken d i c h t u n g nennen, freilich nur in dem Sinne, daß eben der d i c h t e r i s c h e Geist allein im Bilde das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhaftige, das leuchtende göttliche Wesen dieser Welt erschaut. Die bündigste Darlegung der Platonischen Lehre gibt Schopenhauer. Diese sei deshalb hier angeführt, während es sich später zeigen wird, daß wir bei seiner Auslegung im einzelnen durchaus nicht immer Hand in Hand mit ihm gehen können.

Im dritten Buche seines Hauptwerkes schreibt Schopenhauer: „Platon nun . . . sagt: Die Dinge dieser Welt, welche unsere Sinne wahrnehmen, haben gar kein wahres Sein: sie werden immer, sind aber nie: sie haben nur ein relatives Sein, sind insgesamt nur . . . durch ihr Verhältniß zu einander: man kann daher ihr ganzes Dasein ebenso wohl ein Nichtsein nennen. Sie sind folglich auch nicht Objekte einer eigentlichen Erkenntnis (*ἐπιστημη*): denn nur von dem, was an und für sich und immer auf gleiche Weise ist, kann es eine solche geben: sie hingegen sind nur das Objekt eines durch Empfindung veranlaßten Dafürhaltens (*δοξα μετ' αἰσθησεως αλογον*). . .“ (WW. I. § 31.)

Was nun hingegen allein wahrhaft seiend (*ὄντως ὄν*) genannt werden kann, weiß es immer ist, aber nie wird, noch vergeht: das sind . . . die ewigen Ideen, die Urformen aller Dinge. Ihnen kommt keine Vielheit zu: denn jedes ist seinem Wesen nach nur eines, indem es das Urbild selbst ist, dessen Nachbilder oder Schatten alle ihm gleichnamige, einzelne vergängliche Dinge derselben Art sind. Ihnen kommt auch kein Entstehen und Vergehen zu: denn sie sind wahrhaft seiend, nie aber

werdend, noch untergehend, wie ihre hinschwindenden Nachbilder.' (WW I, § 31.)

„Wahrhaft seiend ist allein die Idee, die sich . . . abbildet, . . . von nichts abhängt, sondern an und für sich ist (*καθ' εαυτο, αει ὡς αὐτως*), nicht geworden, nicht endend, sondern immer auf gleiche Weise (*αει ον, και μηδεποτε ουτε γιγνομενον, ουτε απολλυμενον*).“ — Von ihr allein daher gibt es eine „eigentliche Erkenntnis, da das Objekt einer solchen nur das sein kann, was immer und in jedem Betracht (also an sich) ist; nicht das, was ist, aber auch wieder nicht ist, je nachdem man es ansieht . . . Die Idee . . . allein hat wahrhaftes Sein und ist Gegenstand wirklicher Erkenntnis.“ (WW I, § 31.)

Wundervoll lassen sich diese Darlegungen Schopenhauers durch ähnlich philosophisch tiefgründige Worte Richard Wagners ergänzen, der, ohne die Platonische Idee ausdrücklich zu nennen, sie im Sinn hat, wenn er sagt: „Was nun aber über Raum, Zeit und Kausalität erhaben ist und dieser Hülfsmittel seiner Erkenntnis nicht bedarf, also das von diesen Bedingungen der Endlichkeit Losgelöste, von dem Schiller so schön sagt, daß es einzig wahr sei, weil es nie war; dieses der gemeinen Weltanschauung gänzlich Unerfaßbare, erkennt nur der Dichter mit derselben, seine ganze Gestaltung bedingenden, in ihm liegenden Vorgebildetheit, daß er es mit unfehlbarer Gewißheit darzustellen vermag, — dieses Etwas, das bestimmter und gewisser als irgend ein andres Objekt der Erkenntnis ist, trotzdem es keine Eigenschaft der durch Erfahrung uns bekannt gewordenen Welt an sich trägt.“ (Am 19. Januar 1859 an Mathilde Wesendonk.) Dabei ist Wagners Ausdruck „Vorgebildetheit“ einer der geeignetsten zur Erhellung des Begriffs der Platonischen Idee. Die durch die Nachsilbe „heit“ bezeichnete Abstraktion deutet die nichtsinnliche, sondern geistige und daher auch nur geistig faßbare Wirklichkeit der Ideen an, die Form des participii perfecti passivi aber, daß die Ideen wohl in sich vollendet (*perfectae*) sind, aber doch mit ihrer geistigen Wirklichkeit nicht in sich ruhend (*beachte das part. praes. act.!*), sondern geschaffen, gebildet von dem Schöpfer aller Dinge, Licht von seinem Lichte, Abglanz seiner Wahrheit. Im Inhalt des Wagnerschen Wortes „Vorgebildetheit“ endlich ist zugleich der Vorrang der Ideen vor den Gestalten und die Bildhaftigkeit der Platonischen Ideen bezeichnet.

Wagners Hinweis auf unseren klassischen Wortdichter aber trägt bei zur Erkenntnis der geistesgeschichtlichen Einheit von Weimar und Bayreuth die in einem späteren Abschnitt in umfassender Sicht klar werden soll. Der Wagner vorschwebende Gedanke findet sich am Schluß des Schillerschen Gedichtes „An die Freunde“: „Alles wiederholt sich nur im Leben, / Ewig jung ist nur die Phantasie; / Was sich nie und nirgends hat begeben; / Das allein veraltet nie!“ Das ist aber nichts andres als Platons ewige Ideen: niemals werdend, noch vergehend, immer seiend, nie veraltend, ewig jung be-

stehend, machen sie den inneren Reichtum der Kunst bei aller äußeren Formbegrenzung aus. Ähnlich heißt es am Schluß von Schillers Gedicht „Die Götter Griechenlands“: „Was unsterblich im Gesang soll leben, / Muß im Leben untergehn!“ Die Gegenwart muß ihm genommen sein, damit es als ein Vergangenes sich dem Geist unter dem Begriff der Ewigkeit darstellt, der die Platonischen Ideen kennzeichnet. Es ist jene von zeitlicher Unendlichkeit wohlunterscheidende scholastische Lehre von der Ewigkeit, die Hobbes trotz seiner empiristischen Grundhaltung richtig erkannt hat: „Scholastici docuerunt, quod aeternitas non sit temporis sine fine aut principio successio, sed Nunc stans; i. e. idem nobis Nunc esse, quod erat Nunc Adamo: i. e. inter nunc et tunc nullam esse differentiam“ (Leviathan, c. 46) = „Die Scholastiker lehrten, die Ewigkeit sei nicht etwa die Folge der Zeit ohne Ende oder Anfang, sondern ständige Gegenwart; d. h. für uns sei das gleiche Jetzt vorhanden, was schon für Adam jetzt gewesen sei: d. h. zwischen jetzt und damals (das lateinische Wortspiel nunc-tunc ist unübersetzbar) bestehe keinerlei Unterschied.“ Dieser Lehre steht ein Wort Richard Wagners (zu Frau Cosima) überraschend nahe: „Ein großes Gefühl ist ewig, denn es befreit von der Wechselwirkung des Daseins, dem alles unterliegt. Es hat nichts zu tun mit gestern, heute und morgen.“ (Du Moulin-Eckart, a. a. O., S. 578.) —

Für unsere Zeit völkischer Erneuerung nun ist die Beispielhaftigkeit der Platonischen Ideenlehre für die früher dargelegte völkische Bedingtheit der Philosophie von besonderem Wert.

Die Philosophie Platons hat gerade in ihrer vollendeten Durchbildung des Begriffs der Ideen als der ruhenden Urbilder, welche beharren im flüchtigen Wechsel der Erscheinungen, jene einzigartige griechische Auffassung vom Sinn und Wert des Daseins entwickelt: die statische. Diese ist der Logik und Metaphysik des Aristoteles, der Mathematik des Eukleides und des Archimedes, ja der Medizin des Hippokrates gemeinsam. Die völkische Bedingtheit dieser Statik des Denkens zeigt sich unverkennbar schon im Bau der griechischen Sprache mit ihren Substantivierungen von Verbalformen und ihren Partizipialsatzbildungen; ihr fehlt der eigentliche Begriff des Verbalen, d. h. des Dynamischen, worüber sich Wissenswertes in den lichtvollen Darlegungen Bruno Snells im „Philosophischen Anzeiger“ (III, 2; 1928) und in „Forschungen und Fortschritte“ (V, 2; 1929) findet. Das statische griechische Denken, auch das des Aristoteles, vermag alle Bewegung nur als einen „nichtseienden“ Uebergang zwischen einer Kette von Zuständen oder lauter einzelnen Ereignissen zu fassen.

Diese Auffassung dürfte heutigem, einseitig dynamischen Denken fremdartig vorkommen, sie ist aber durchaus haltbar und sinnvoll. Sogar in unseren Tagen entfaltet sie — den meisten unbewußt — eine nicht einmal neben-sächliche kulturelle Wirksamkeit, nämlich — im Film. In der Bilderfolge

des Films wird nur eine Kette von lauter zuständlich wiedergegebenen Ereignissen festgehalten, und doch entsteht daraus der Eindruck der Bewegung. Aus der raschen Abfolge von Augenblicken entsteht das lebendig bewegte Gesamtbild, während die Bewegung des sich abrollenden Filmes in der Tat als etwas „Nichtseiendes“ zwischen je zwei Augenblicken der Ruhe erscheint. —

Die das griechische Denken kennzeichnende Statik meint Oswald Spengler bei dem antiken Menschen überhaupt, ja selbst bei dem fernöstlichen, zu finden. „Für den indischen und den antiken Menschen gab es kein Bild der werdenden Welt als Art und Form der Anschauung.“ (Untergang des Abendlandes I, 20.) Aber die römische Sprache z. B. betont, was gegen Spengler zu bedenken wäre, viel stärker als die griechische das Dynamische, Aktive; und auch die Ausbreitungsbestrebungen des römischen Staates bis zur Unterwerfung der ganzen damals bekannten Welt dürften für einen der dynamischen Weltauffassung zumindest nicht fern stehenden Volkscharakter der Römer sprechen. Indessen muß die Frage, ob Spengler nicht vielleicht eine ausgesprochen völkische Entwicklung Altgriechenlands unzulässigerweise verallgemeinert hat, dem Leser überlassen bleiben. Für uns ist die entscheidende Feststellung: eine Rückkehr zur Platonischen Ideenlehre bringt eine Stärkung des statischen Denkens mit sich, ergänzt also unser mehr dynamisches Denken und bewahrt so vor Einseitigkeiten, die unsere Kulturentwicklung hemmen oder gar irreleiten könnten.

Am deutlichsten tritt die völkische Eigenart der Platonischen Ideenlehre an der Unübersetzbarkeit des Wortes *Idee* hervor. Die Platonische Bezeichnung „Idee“ ist vielleicht das schönste Beispiel für Senecas Bemerkung: „Mira in quibusdam rebus verborum proprietas est, et consuetudo sermonis antiqui quaedam efficacissimis notis signat“ (epist. 81) — „Wunderbar ist in manchen Dingen das eigentümlich Treffende der Worte, und die Redeweise des Altertums bezeichnet manches mit den schlagendsten Ausdrücken.“ „Idee“ bedeutet viel mehr als „Gedanke“. Es liegt darin: Anschauung, Eingebung, Intuition, Bildhaftigkeit, Typus, Mustergültigkeit, unwandelbare geistige Wirklichkeit. Entscheidend ist die Bedeutung des Anschaulichen, wie denn das Wort selbst zu der Wortgruppe gehört, die „sehen“, „schauen“ bedeutet. Der Begriff der Idee ist von dem des Sehens und des Lichts untrennbar. (Aus diesem Zusammenhang heraus ließe sich Goethes letztes Wort „mehr Licht!“, wenn es schon symbolischen Gehalt haben soll, als die Sehnsucht nach den ewigen Ideen deuten, mit denen sein künstlerisches Lebenswerk bedeutsam verknüpft ist, und deren göttlichem Urquell der Sterbende nun zueilte.) Der Augenblick des Schöpferwortes: „Es werde Licht!“ war gleichsam die Geburtsstunde der Ideen, der Anschaulichkeiten tiefster göttlicher Geheimnisse. Daher sind sie unmittelbar „einleuchtend“, wie unser deutscher, sinnreich auf die Anschaulichkeit

und Lichthaftigkeit der Ideen deutende Ausdruck lautet. „Einleuchtender Gedanke“ käme vielleicht dem Sinn des Platonischen Wortes noch am nächsten, läßt aber wieder den Mitbegriff des Typischen, Vorbildlichen außer acht. Wer „Idee“ im Uebereifer für Sprachreinheit in anderen Sprachen wiedergeben möchte, setzt immer etwas Unzulängliches an die Stelle des schlechthin Vollendeten. Treffend bemerkt Schopenhauer hierzu: „Das Wort Idee, welches Platon zuerst einführte, hat auch seitdem zweiundzwanzig Jahrhunderte hindurch immer die Bedeutung behalten, in der Platon es gebrauchte: denn nicht nur alle Philosophen des Altertums, sondern auch alle Scholastiker und sogar die Kirchenväter und die Theologen des Mittelalters brauchten es allein in jener Platonischen Bedeutung, nämlich im Sinne des lateinischen Wortes exemplar, wie Suarez ausdrücklich anführt in seiner fünfundzwanzigsten Disputation, Sect. 1.“ (Kritik der Kantischen Philosophie, Abschn. 12.) (Uebrigens hebt schon Diogenes Laërtius diese Besonderheit des Platonischen Ideenbegriffs hervor: *ὁ Πλάτων φησὶ, ἐν τῇ φύσει τὰς ἰδέας ἔσταναι, καθάπερ παραδείγματα, τὰ δ' ἄλλα τανταὺς εἰκεναί, τούτων ὁμοιωματα καθέστωτα* (III, 12.) = Platon sagt: In der Natur bestehen die Ideen nach der Art von Beispielen (*παραδείγματα* = exemplaria!), während die andern Dinge ihnen nur gleichen und als Nachbildungen von ihnen bestehen.) Und wenn Schopenhauer (a. a. O.) fortfährt: „Daß später Engländer und Franzosen die Armut ihrer Sprachen zum Mißbrauch jenes Wortes verleitet hat, ist schlimm genug . . .“, so folgt diesem schlechten Beispiel ein deutscher Denker umso weniger, als ihm aus dem Bewußtsein der Eigenwerte seines Deutschtums die Achtung vor der Unversehrtheit andren Volkstums erwächst. Für uns, die wir aus einer reichen Geschichte heraus mit Jahrtausenden rechnen, kommt der Mißbrauch von wenigen Jahrzehnten oder selbst Jahrhunderten nicht in Betracht; wir erkennen Platons Wort als völkische „signatura rerum“ an und lassen ihm, indem wir es in Platons Sinn gebrauchen, jene das Völkische achtende Gerechtigkeit widerfahren, die wir für unser eignes Schaffen in der Gegenwart und für die Zukunft in Anspruch nehmen.

Auf der völkischen Eigenart der griechischen Philosophie beruht aber ihre Weltgeltung. „Jede rein völkische Geisteserschöpfung besitzt dadurch allgemein-menschliche Gültigkeit, daß in jedem Volk eine bestimmte Seite des Reinmenschlichen zum Ausdruck kommt.“ (E. Reiz, am 6. August 1935 briefl. a. d. Verf.). Jedes Volk ist Träger des Reinmenschlichen in einem ganz besonderen, nur ihm eigenen Sinn, so wie jeder Einzelne nach einem Ausspruch Goethes das Leben in seiner besonderen, nur ihm gegebenen, unwiederholbaren Weise erlebt. So hat auch griechisches, anschaulich-statisches Denken einen Grundzug des menschlichen Geistes überhaupt in großartiger Folgerichtigkeit entwickelt: statisch nämlich ist sowohl unsere sinnliche, als auch unsere geistige Wahrnehmung im ganzen. Das Wesen unseres Bewußtseins ist Bild, nicht Vorgang, ist zuständlich, starr, auf Augen-

blicke begrenzt, nicht fließend, nicht ununterbrochen. Unser geistiges Weiter-schreiten wird von der Lebens-tätigkeit so getragen, wie des Ruderers Nachen vom Strom. Auch das Leben, das unsere geistige Tätigkeit trägt, ist ein Strom, d. h. stätig fließend. Und wie der Ruderer, dessen Nachen nicht stehen bleibt während der Augenblicke, in denen er zu erneuten Ruderschlägen ausholt, meinen kann, seine Arbeitsbetätigung sei nicht unterbrochen, sondern fließend: so kann auch der geistig Wirkende den Eindruck gewinnen, daß nicht der Lebensstrom, der seine Tätigkeit erst ermöglicht, sondern diese immer erneut ansetzende, unterbrochene Wirksamkeit des Geistes selbst von fließender Art sei. Aber der Strom des eignen Lebens darf nicht mit dem geistigen Ruderschlag des eignen Bewußtseins verwechselt werden. Unbeschadet der letzten Einheit von Leben und Geist bedürfen die Begriffe beider eine scharfe Trennung. Dafür setzt sich besonders Melchior Palágyi in seinen „Naturphilosophischen Vorlesungen über die Grundprobleme des Bewußtseins und des Lebens“ (2. Aufl. 1924) ein. Der Name dieses ungarischen Denkers, eines echten Naturphilosophen, d. h. eines Eroberers der Naturwissenschaften durch die Philosophie, eines Ueberwinders des Scheingegensatzes von Natur- und Geistesforschung, verdient auch aus geschichtlicher Gerechtigkeit Hervorhebung. Hat Palágyi doch, was viel zu wenig bekannt ist, mit seiner „Neuen Theorie des Raumes und der Zeit“ (Lpz. 1901!) die „Relativitätstheorie“ vorweggenommen! Gegenüber dem durch rührige Werbung in aller Welt „berühmt“ gewordenen Einstein trat Palágyis Verdienst, die Wiederaufgreifung dieses alten Problemkreises lange vor Einstein, so sehr in den Hintergrund, daß man geradezu von einer Fälschung der europäischen Geistesgeschichte in diesem Punkte sprechen muß. Uebrigens verliert Einsteins „Entdeckung“ allen Glanz der Neuheit dadurch, daß schon Augustinus, der Vater der abendländischen Philosophie, bereits um 400 n. Chr. die gleiche Frage aufrollt: „Auch hörte ich von einem Gelehrten, die Bewegungen von Sonne, Mond und Gestirnen seien die Zeiten selbst, habe aber durchaus nicht zustimmen können. Warum denn sind nicht vielmehr aller Körper Bewegungen Zeiten?“ (Conf. X,8 ff.; XI,14 ff., 23.)

Indessen kann die Einsicht in den Funktionsunterschied von Geist und Leben nicht zur Begründung der maßlosen „Geistfeindschaft“ der sogenannten „Lebensphilosophie“ dienen. Die Lehren Nietzsches: „Geist ist das Leben, das selber ins Leben schneidet“ (Also sprach Zarathustra, II, Von den berühmten Weisen), Henri Bergsons vom Vorrang des „élan vital“ (Schöpferische Entwicklung, 1907), und Ludwig Klages' vom „Geist als Widerjacher der Seele“ (1929) dürften als Gegenschlag der lange von der ratio unterdrückten Seelenkräfte aufzufassen sein. Ihre Einseitigkeit mag die geschichtlich notwendige, ergänzende Berichtigung einer ebenso einseitigen rationalistischen Denkweise bringen — wir legen Wert auf die objektive Darlegung des Wesensbundes von Geist und Leben im Kunst-

werk. Nur deshalb vermag der Künstler die Ideen, die er gestaltet, zu erfassen, weil er als Schaffender „das An-sich der Natur, der sich objektivierende Wille selbst“ (Schopenhauer, *WW* I, § 45) ist. Nur von Gleichem aber wird, wie Empedokles sagt, das Gleiche erkannt. Das Leben kann daher durch den Geist nur ergründet werden, weil beide — eines sind, weil Geist Leben und Leben Geist ist. „Il n'y a que l'esprit qui sente l'esprit“ (Helvetius). Daher betont Goethe: „Geist und Natur/ sei eines nur“, und Schopenhauer verwahrt sich in einer Anmerkung zu seinem Hauptwerk (§ 45) ausdrücklich dagegen, daß er die Meinung vertrete, Geist und Natur stünden im Gegensatz zu einander. —

Nun wird aber von manchen die geistige Wirklichkeit der Platonischen Idee angezweifelt werden. Die Lehre Platons wird daher in ihrer Reinheit erneut sich erst völlig in das Gegenwartsbewußtsein einzusenken vermögen, wenn jener hemmende, dem rationalistischen Denken naheliegende Zweifel behoben ist.

Gewiß ist die Platonische Idee nicht „beweisbar“ im landläufigen Sinn. Was heißt denn „beweisen“? Etwas Unbekanntes auf Bekanntes zurückführen. Das dürfte unmöglich sein bei den ewigen Ideen, von denen alles erfahrungsmäßig Bekannte erst ausgeht. Ueberhaupt gelangt aber immer der forschende Geist an eine Grenze, wo die Beweisbarkeit im strengsten Sinn aufhört und die Annahme auf Treu und Glauben beginnt. Eine restlose Beweisbarkeit, wie der Durchschnittsrationalist sie annimmt, gibt es im Grunde von — nichts. Selbst die Mathematik, die scheinbar beweisbarste Wissenschaft und eben darum die „Königin der Wissenschaften“ (Kant), ruht auf „Axiomen“, d. h. unbewiesen als richtig anzunehmenden Voraussetzungen!

Der für das Mythische, Wunderbare, Geheimnisvolle des Daseins empfänglichen Seele leuchtet die Bedeutung der Platonischen Idee wohl auch unmittelbar ein — sie in das Zwielicht des Zweifels zu rücken, blieb dem intellektualistischen Menschentyp vorbehalten, der auch sonst eine gewisse Fühlungslosigkeit gegenüber den wahren Mächten des Daseins zeigt. Gegen ihn tritt alle große Kunst als Verkörperung der Platonischen Ideen einen aus der Urgewalt des Schöpferischen heraus überzeugenden Gegenbeweis an, wofür Richard Wagner einmal die Worte fand: „Die gemeine Welt, die nur unter dem Einfluß der von außen aufgedrängten Erfahrung steht und nichts fassen kann, was ihr nicht gewissermaßen handgreiflich und fühlbar beigebracht worden ist, kann diese Stellung des Dichters zu seiner Erfahrungswelt nie begreifen. Sie wird sich die auffallende Bestimmtheit seiner Gestaltungen nie anders erklären können, als daß sie seiner Erfahrung irgendwo ebenso unmittelbar begegnet sein müssen, wie ihr alles das, was sie durch das Gedächtnis sich angemerkt hat.“ (Am 19. Januar 1859 an Math. Wesendonk.) Wie sollte der Künstler ein Ganzes schaffen können, wenn er nicht das geistige Bild davon schon in sich trägt? Wie sollte die Welt der

Erscheinungen bestehen, wenn ihre geistige Wirklichkeit nicht zuvor gegeben wäre? Ja, zwischen Kunst und Welt gibt es einen Zusammenhang gleicher Rangordnung der Idee vor der Gestalt und der Idee vor der Erscheinung. Es dürfte folgerichtig sein, anzunehmen, daß die schöpferische Synthese des Künstlers eben nur durch geistige Vorwegnahme des Ganzen möglich ist, durch den Wurf der Idee, und daß diese Erfassung der Idee durch Eingebung ein Besitznehmen von zuvor bestehenden geistigen Wirklichkeiten ist, welche dann mit visionärer Kraft im Kunstwerk gestaltet werden. Dieses wahre geistige Eigentum müßte, obwohl es seit der Erschaffung der Welt zu immer neuer Verwirklichung bereit liegt, doch der Menschheit verschlossen bleiben, wäre der Künstler nicht, der sie zu dieser letztlich in Gott gründenden Wirklichkeit als in ihr Eigentum führt, mag es manchem einsamen Genie auch ergehen wie Jesus: „Er kam in sein Eigentum; und die Seinen nahmen Ihn nicht auf.“ (Ev. Joh. 1,11.) Und, um wieder einmal den Lichtbogen der inneren Einheit von Weimar und Bayreuth aufglänzen zu lassen: auch Goethe spricht ähnlich wie Wagner in dem oben angeführten Wort über die geistige Besitzergreifung des Künstlers von der zu vor gegebenen Idee. „Ich schrieb meinen ‚Göz von Berlichingen‘“, sagt er am 26. Februar 1824 zu Eckermann, „als junger Mensch von zweiundzwanzig und erstaunte zehn Jahre später über die Wahrheit meiner Darstellung. Erlebt und gesehen hatte ich bekanntlich dergleichen nicht, und ich mußte also die Kenntnis mannigfaltiger menschlicher Zustände durch Antizipation besitzen.“ Antizipation aber ist „das Ideal, es ist die Idee“. (Schopenhauer, WW I. §45.)

Nun wird dem rationalistischen Menschen vielleicht noch der Zweifel bleiben, ob die Platonische Idee am Ende eine erklärende „Theorie“, sozusagen abrundender „ideologischer Ueberbau“ über den sinnlich erfahrbaren Tatsachen, sei. Auch solche vermeintliche Wirklichkeitstreue geht an der geistigen Wirklichkeit der Idee verschlossenen Sinnes vorüber. Viel wirklicher als die sinnlich erfahrbaren Dinge, die der Naturforschung allein zugänglich sind, müssen schließlich die geistigen Grundlagen sein, auf denen die Welt der Erscheinungen ruht, und aus denen sie sich entwickelt. Jenes „über aller Wirklichkeit gelegene Wahrhaftige“, von dem Richard Wagner in dem schon angeführten Worte (W. S. „X, 142) spricht, erkennt freilich nur der Genius mit seinem „unbeschreibbaren inneren Sinn“ (R. Wagner am 1. Januar 1860 an Mathilde Wesendonk) und mit einer Besonnenheit, die die Bannung des Geschautes in die Gestalt ermöglicht. In der Hinwendung zur Kunst also dürfte das in rein begrifflich-verstandesmäßige Bahnen abgedrängte Denken den raschesten Ausgleich zwischen ratio und Seele, Erfahrung und Eingebung zu finden hoffen. Nur mit ganzer Seele kann die Wirklichkeit der Ideen erfaßt werden, denn sie reicht in Fernen und Tiefen, die nicht mehr mit theoretisierendem Verstande begriffen werden können, sondern in der Uraufgeschlossenheit der Seele ergriffen sein wollen.

Hierin liegt die letzte Antwort auf die Frage nach der Beweisbarkeit der Platonischen Ideen: sie, deren Erfassung Wagner „unbeschreibbar“ nennt, sind *erlebbar* und darum für jeden insoweit beweisbar, als er ihre geistige Wirklichkeit mit ganzer Seele erlebt. Dieses Erlebnis ist mit der Auffassung der ewigen Ideen als „Theorie“ unvereinbar. Die Theorie besitzt als Verbindung gesicherter Tatsachen mit bloßen Mutmaßungen nur *Wahrscheinlichkeit* und unterscheidet sich damit von Grund aus von der geistigen Wirklichkeit der Ideen mit ihrer über jede Erfahrung und Annahme hinausschreitenden, ja, noch über jede subjektive Denkgewißheit hinausgehenden, objektiv zuvor gegebenen Wesenheit. Gerade der in der Theorie enthaltene *subjektive Faktor* macht sie unzulänglich zur Bezeichnung der *objektiven* Ideen. Ueberwiegt dieser subjektive Faktor doch nicht selten derart, daß anstelle wohlgedachter und wenigstens bis zu hoher Wahrscheinlichkeit begründeter wissenschaftlicher Annahmen eine Häufung ziemlich willkürlicher persönlicher Auffassungen entsteht, wie wir es in einer nicht weit zurückliegenden Zeit mehrfach erlebten (vgl. Verjüngungstheorie, Relativitätstheorie, verschiedene Richtungen der Psychoanalyse usw.). Zu persönlichem Dastehen, zu bloßer „opinion“, wie sie George Berkeley in dem Ausspruch meint: „Few men think, yet all will have opinions“ (= Nur wenige Menschen denken, doch alle wollen Meinungen haben) — mag die Theorie zuweilen herabsinken; zur Höhe der wahrhaftigen, ewigen Ideen führt von ihr keine Brücke empor. —

Den Ideen im Sinne Platons ist der Menscheng Geist zugewandt, wenn er aus tiefstem, wissenlosen Drang, aus göttlicher Sehnsucht nach Gestaltung, aus der Sorge für unbekannte künftige Welten, aus dem Glauben an die Ewigkeit höchste Werke schafft. Nichts von all diesem Höchsten ist im letzten Grunde „*beweisbar*“, und dennoch ist nichts gewisser. Wie der Schöpfer vor dem Geschöpf, wie der Plan vor dem Werk, so muß die geistige Wirklichkeit vor der sinnlichen Erfahrung sein. Nichts von ihr ist greifbar, und dennoch ruht unseres Daseins tiefster Sinn in ihr, der unsfaßbaren, von der Augustins Wort gilt: „Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare vellem, nescio“ (Conf. XI, 14) = „Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich es; wenn ich es aber dem Fragenden deutlich machen möchte, weiß ich es nicht.“ Aus jener geistigen Wirklichkeit, die wir nicht kennen und nicht beweisen können, von der wir nur sagen können, daß Gott selber hinter ihr stehen muß, wenn wir sie unverbrüchlich für wahr halten sollen, empfangen wir die Aufgaben, an die wir unser ganzes Leben wie ein Opfer darangeben. „Selig sind, die nicht sehen und doch glauben!“ (Ev. Joh. 20, 29.) Um vielmehr muß das Reich der Ideen uns Erlebnis werden, da es erschaubar ist als der Abglanz der Göttlichkeit dieser Welt! — „So von Grund aus irregeleitet kann die Menschenseele schwerlich sein, daß aus ihrer brennenden Sehnsucht nach ruhenden ewigen Werten nicht doch immer ein göttliches

Licht hervorleuchte!" (E. Reitz, am 6. August 1935 briefl. a. d. Verf.) Von Gott her müssen die ewigen Ideen, wie auch Platon selber öfters betont, begriffen werden, sollen sie ihr Letztes uns erschließen!

Was Platon gelehrt hat, mag hundertmal als „Dichtung“ betrachtet werden — dennoch stirbt es nicht; denn jedes seiner Worte schöpft aus der Ewigkeit des über aller Wirklichkeit gelegenen Wahrhaftigen, das eben der Hauptgegenstand aller Kunst ist, und das vom Genius und seinem Werke gleichsam eine über aller Beweisbarkeit gelegene, lebendige, schöpferische Gewißheit empfängt. In diesem Sinn dürfen die ewigen Werke der Kunst durch ihr bloßes Dasein geradezu als Zeugnisse für das Dasein Gottes — wenn es deren bedürfte — gelten. Selbst unbeweisbar, geben sie größere Gewißheit als alle verstandesmäßigen Gottesbeweise. Von den in ihnen verkörperten ewigen Ideen ließe sich mit größerer Wahrheit sagen, was Leibniz von der Ursächlichkeit behauptete: „Sans ce grand principe nous ne pourrions jamais prouver l'existence de Dieu.“ (Théodicée, § 44.) Diese Deutung entfernt sich nicht von der ursprünglichen Lehre Platons; seine ersten Schüler haben, wie Alkinoos in seiner „Indroductio in Platoniam philosophiam“ (cap. IX) berichtet, die Ideen als *νοησεις θεων αιωνιους τε και αυτοτελεις*, als „die ewigen Einsichten Gottes und in sich vollendet“, erklärt. Aus ihnen strahlt der Abglanz göttlicher Wahrhaftigkeit, der den Glauben entzündet und die Kunst verewigt — zwei Eigenschaften, die sich in Richard Wagners „Parsifal“ vereinen.

Diese geistige Wirklichkeit der Ideen vermag, weil sie ewig ist, in jeder Zeit von neuem wirksam zu werden. Weil die Platonische Idee aber zugleich Ideal- und Normbild ist, bedingt die Einkehr in ihre ganze Tiefe u. a. auch eine Neuaufrollung des so gegenwartswichtigen Problems von Norm und Entartung, Norm und Verfall. So vermag sie unserem völkischen Bewußtsein die Richtkraft zeitenüberdauernder Ziele zu verleihen und Wege zur Neugestaltung unserer Volksgemeinschaft aufgrund eines normativen Bildes zu weisen, wie das Platon selber in seinem „Staat“ versucht, und wie es auch zu unserer Aufgabe bei der späteren Erschließung der kulturhaften Werte des allgemeinen Kunstwerks gehört. Den ewigen Ideen zugewandt, müssen Philosophie und Kunst im Bunde neue Werte aus dem geistigen Erbe der Menschheit erschließen, um „innerhalb des Lebens über dieses zu erheben“ (R. Wagner, G. S. ^o VIII, 29), und zwar durch „ein Abgeschlossenes, Vollendetes, Ewiges“, sodaß „Werden und Vergehen vorüberziehen, als ob sie dem Herzen nichts anhaben könnten.“ (Cosima Wagner an Luise Voss, vgl. Du Moulin-Eckart, a. a. O. S. 872).

Damit strebt deutsche Philosophie nach jenem Gleichklang von Glauben und Denken, von dem einst die abendländische Weltbildgestaltung ausging (Augustin), und unter dessen Stern sie eine besondere Höhe im Mittelalter (Thomas von Aquino) erreichte. Auch Goethe, den viele

als einen dem Glauben fernen Menschen anzusehen geneigt sind, hat die Einheit von Glauben und Wissen gefordert, hat darüber hinaus gewußt, daß nur gläubige Zeiten wahrhaft schöpferische Zeiten sind. Ja, wie für unsere Zeit völkischer Erneuerung geprägt, erscheint sein glaubensvolles Wort: „Ist aber ein wirkliches Bedürfnis zu einer großen Reform in einem Volke vorhanden, so ist Gott mit ihm, und sie gelingt.“ (Zu Eckermann am 4. Januar 1824.) So muß auch die deutsche Philosophie bei ihrem Werke weltanschaulicher Erneuerung von jenen Grundkräften des Glaubens bestimmt sein, die alle bisherigen Blütezeiten philosophischen Denkens herausgeführt und insbesondere alle bleibenden Deutungen der Platonischen Ideen beherrscht haben. Ein kritischer Ueberblick über den Wandel ihrer Auffassungen, wie sie der nächste Abschnitt bringt, wird zu dem Ergebnis gelangen: die geistige Wirklichkeit der Ideen wurzelt in Gott; ihre Wahrheit ist Abglanz der Wahrheit aller Wahrheiten; die ewigen Ideen entstammen jenem Wort, das Fleisch geworden ist (Ev. Joh. 1, 14). Und der schaffende Künstler, ihrer Anschauung zugewandt, ist von dem gläubigen Bewußtsein erfüllt: „Non essem, nisi essem in Te!“ (Augustinus.)

Beiträge zur Frage des deutschen Glaubens.

Von August Püringer.

1., 2.

Theologie und Judentum.

Diese vor jeder ernststen geschichtlichen Forschung stichhältige, dabei durchaus theologisch-sachliche Abfertigung der Marburger Gottesgelahrtheit hätte wohl fürs erste genügt, den Uebermut der Gegenseite gehörig zu dämpfen Dabei wären die Trümpfe der neuen Christ-Kirche „vom lebenden Gotte“ in der Judentauffrage noch gar nicht erschöpft gewesen; der stärkste konnte noch sehr wohl in Form einer gleichzeitigen Aufforderung zu einer Diskussion mit den Gegnern (zu einem nahfixierten Zeittermin) über die nunmehr nicht länger verzögerbare Reformbedürftigkeit der bisherigen Juden-Proselytentauf-Praxis der evangelischen Kirche in der Hand behalten werden, unter schlichter Bekanntgabe der These für die bewußte Diskussion: „Die bisherige Juden-Proselytentaufpraxis der Christkirche habe nicht nur kein Recht, sich auf den Heiland zu berufen, wie durch die obige Antwort auf das Fakultätsgutachten bereits nachgewiesen sei, sondern sie widerspreche dem Geiste des Heilands wie des großen Täufers gleich unerlaubt, da sie deren weises Regulativ der Metanoia-Vorforderung, d. i. der Vorforderung ausreichender Beweisleistung völliger Gesinnungs-umkehr des Werbers um Aufnahme in die christliche Gemeinschaft, mit unverantwortlicher Leichtfertigkeit läßt außer Acht lassen oder doch so spielerisch verändere, daß man sich, an Stelle der Metanoia-Beweisleistung, mit kurzfristigem „Unterricht“ in den christlichen Glaubensgrundsätzen begnüge, sowie zuletzt mit dem Abhören eines Herplapperns solcher, jederzeit mechanisch erlernbarer Fundamentalsätze durch den Taufwerber.“

Und der Herr Reichsbischof konnte getrost vorankündigen: die Diskussionsthese werde bewiesen werden an der Hand von Matth. 3, 1—10, wie Markus 10., 17—27; der Konsens der kirchlichen Taufpraxis für Proselyten aber an dem klassischen Beispiele der Taufkomödie Heinrich Heines ex 1825, und zwar auf grund authentischer Aktenstücke, Originalbriefe und Berichte . . .⁵⁾ sowie unter Berufung auf Jesaja, 26., 10!

Hätte nun schon die Antwort nach Marburg über das ganze, auch in Glaubensdingen neuerwachte Deutschland hin (vor anderthalb Jahren!) wohlthätigste Entspannung der Gemüter bewirken müssen, so würde die hier eben erwähnte Diskussion der neuen kirchlichen Reichsleitung „vom lebenden Worte Gottes“ mit ihren Widersachern „vom toten Buchstaben der verunheiligten Schrift“ bestimmt in Millionen deutscher Christenherzen das längstentbehrte Frohgefühl haben auslösen können, auch in ihren ungemeinsten (seelischen) Anliegen wieder richtige Führung zu haben! Geistliche Führung, die, wie ihre neue

⁵⁾ Vergl. die ausführliche Schilderung der Vorgeschichte, Geschichte und Nachgeschichte dieser wahrhaft klassischen protestantischen Taufkomödie im „Völkischen Beobachter“, München, vom 11. und 13. März 1930 unter dem oben angeführten Titel. Sie stellt unzweideutig die Christgeistwidrigkeit unserer kirchlichen Konjunktur-Judentaufen bloß und erhärtet sie durch das Bekenntnis Heines, er habe das Christentum erst durch seinen „Uebertritt“ zum Christentum hassen gelernt, und durch das andre kurz vor seinem Tode: „Je suis baptisé, mais je ne suis pas converti“ (!), d. h. „Ich bin getauft, aber nicht bekehrt . . .“ (!)

politische und wirtschaftliche, nicht minder neue und geradere Wege zum Heil wisse als welche bisher die ganze christliche Welt unter dem Ruf „Mit Christus und dem Lieblingsvolk des Herrn!“ doch nur zur triumphalen Herrschaft der Kreuziger Christi geführt hatten! Denn freilich wäre die besagte Theologen-Diskussion — aus Taktgründen — nur im Kreise führender Fachmänner aus beiden Lagern geführt worden; aber, da im Dritten Reiche die Presse doch zu einem, dem völkischen Gemeinwohl streng verpflichteten Organ der öffentlichen Meinungsbildung veredelt wurde, andererseits das Ergebnis jüst dieser Aussprache von allgemeinstem Belang für deutsche Meinungsbildung in höherem Sinne gewesen wäre, hätte die neue Reichskirchenleitung nicht nur das Recht, auch die Pflicht gehabt, einen sachlichen Bericht über Verlauf und Ergebnis des bedeutsamen geistlichen Meinungskampfes an die Öffentlichkeit zu geben; daß aber in diesem Kampfe der Täufer und der Heiland siegen mußten —, wer möchte es bezweifeln?

Erhellte doch aus beiden evangelischen Episoden (Matthäi und Marci), an deren Hand die Diskussion zu entwickeln war, unwiderleglich die lebenserfahrene, unerbittliche Strenge, mit welcher Johannes wie Jesus Jedem die Aufnahme in ihre engere Gesinnungsgemeinschaft verwehrten, der nicht, bis zur letzten Brechung eigener Selbstsicherheit, den Beweis unbedingten Einverständnisses mit dem Führer der Gemeinschaft zu erbringen vermochte. Da es hiebei aber sowohl im Falle des Täufers (Matth. 3) jüst um dessen grimmige Abwehr angesehenster jüdischer Konjunktur-Taufwerber (Pharisäer und Sadduzäer aus Jerusalem!) geht, wie im andern Falle (Marc. 10) um die Abwehr eines reichen jungen Juden durch Jesus selbst, und da dem Heiland, obwohl er den Jüngling „mit Liebe“ prüfte, weder dessen Einverständnis mit den Hauptgeboten Moses, noch seine Versicherung, sie „von Jugend auf gehalten zu haben“, genügte, unbeschadet des „Entsetzens“ der törichten Jünger, die sich, genau wie später die verjudete römische Peterskirche oder heute unsre christkirchlichen Theologen mit der äußeren Gebots-treue des Werbers gern begnügt hätten, weil sie sich von seinem Reichtum die „erfreulichsten“ Aussichten für die „Ausbreitung der Sache“ des Meisters erhofften, so wird unzweifelhaft aus beiden Vorgängen die saloppe christkirchliche Proselytentauf-Praxis seit den Tagen Pauli für alle Zeit in das grelle Licht gedankenloser Unbekümmertheit um den Willen der obersten Schirmherren der christlichen Religion gestellt! Die Enthüllung der unsterblichen Blamage der christkirchlichen, christgeiswidrigen Proselytentaufe im typischen Falle Heinrich Heines und das bedeutsame Jesaiawort brauchten hernach die vernichtliche Anprangerung der Sinnlosigkeit wie Sachgefährlichkeit unserer evangelischen Proselytentaufen nur mehr aus vor- wie nach-christlicher Widerspiegelung jezt gleichsam dreifach ersichtlich zu machen! Unsren „schrifttreuen Bekennern“ des Gotteswortes war jedesfalls fortan in der Tauffrage jede Möglichkeit genommen, ihren hartnäckigen Widerstand wie bisher mit der stolzen Luthergebärde „Hier stehe ich —“ und dem wirksamen Augenaufschlag „Man muß Gott mehr gehorchen als den Menschen“ zu unterstreichen; denn jezt war ihnen an der Hand der Schrift bewiesen, daß sie in dieser Frage bislang alttrömischem Judenchristen-Menschenwitz mehr gehorchten als Gotte; d. h. mehr als der lebensweisen strengen Behutsamkeit der unsterblichen „Gesandten Gottes“, Johannes und Jesus, denen sie doch durch heilige Eide ganz eigentlich verpflichtet sind!

Neben der *Tauffrage* hätte indessen diese theologische Diskussion notwendig auch noch allerhand andre wichtige, längst zu grundsätzlicher Vereinigung überreife Fehlbildungen des landläufigen theologischen Denkens aufdecken müssen! Wird doch z. B. die aufreizende theologische Irrlehre von der völkischen „Identität des Judentums und der ebräischen Erzväter“ Matth. 3., 9 aus dem Munde des gewaltigen Täufer selbst expressis verbis ad absurdum geführt; wobei gleichzeitig auch die arge Verstümmelung dieses wichtigen Täuferworts in unsren kirchlichen Matthäustexten unwiderleglich nachweisbar wird. Und zwar unwiderleglich nachweisbar, daß sie nur zugunsten des, die altrömische Christkirche beherrschenden Judentums und zuungunsten des erhabnen Heilandsverkünders erfolgt sein kann, da sie aus seinem rednerischen Kernschuß einen haltlosen platten Unsinn verformte. Wie war dabei die bisherige Achtsamkeit unsrer „Schrifttreuen Bekenner“ gegen ihr heiligstes Erbgut der Schrift erschreckend für jeden guten Christen darzutun! Man denke —: Im kanonischen Schrifttum der Christkirche, der „einzigen Grundlage religiöser Erkenntnis“ (wie unsre „Bekenner“ bekennen), wird die verehrungswürdigste Persönlichkeit der Christkirche außer dem Heiland selbst, der Täufer, dessen beispiellose Wirksamkeit als Volksredner übrigens alle Evangelisten schon durch ihre Berichte über den massenhaften Zudrang der Bevölkerung Judäas „aus Stadt und Land“ zu seinen Reden bezeugen, der Welt richtig als ein kopfschwacher Stammler gezeigt, der just, wo er seinen jüdischen Widersachern durch ein „Denn ich sage euch —“ spürbar eine vernichtende Abfertigung bereiten will, kläglich versagt in einer Wendung „nicht gehau’n und nicht gestochen“, ja nicht einmal organisch gedacht —; und seit unzähligen Generationen fühlt sich nicht ein „Schriftgelehrter“ veranlaßt, erstens einmal, solchen unerträglichen Sachverhalt festzustellen, zweitens aber, die offenkundig absichtlich eskamotierte Pointe des großen, vom Heiland selbst hochverehrten Volksmannes durch eine bescheidenste eigene Nachdenklichkeit, aus ihrem klaren Vorderatz und dem verdächtigen Stummelrest des Nachsatzes, alsbald in ihrer vollen, aufschlüssigen Wohlgezieltheit wieder herzustellen; die bisher vor aller Welt so schamlos in Zweifel gestellte geistige Ueberlegenheit des hehren Mannes damit wieder zu sichern! Denn natürlich kann der Täufer — in der leidenschaftlichen Bestimmtheit, die diese seine ganze Apoptrophe an die jüdischen Tempelr sonst durchaus kennzeichnet — das „Schlangengezücht“ aus Jerusalem nur so abgefertigt haben: „Und kommt mir ja nicht mit dem Geschwäße: „Wir haben Abraam zum Vater“ (d. h. also: „Wir Juden sind echte Nachkommen A.’s)“! „Denn ich sage euch: Gott selbst kann eher aus diesen Steinen da (am Ufer des Jordan!) dem Abraam Kinder erwecken als aus euch!“

Man wird zugeben, jetzt vermißt kein Leser an dieser Stelle enttäuscht die verheißungsvoll angekündigte Pointe! Jetzt ist sie da; der Volltreffer eines rednerischen Meisterschüßen, vergleichbar jenem Pfeile des Tell, der mitten im Apfel auf dem Scheitel seines Knaben zitterte . . .; und von einer sensationellen Aufschlüssigkeit, so daß er allerdings die christtheologische These vom „Judentum der Erzväter“ genau so tödlich trifft, wie er jemals die Pharisäer und Sadduzäer zur fluchtähnlichen Umkehr nach Jerusalem gezwungen haben muß . . .! Nun weiß man aber doch wenigstens gleich auch, warum dieser pralle rednerische Blitzschlag von der judäorömischen pia fraus ehestens in ein so erbärmliches Versager-Flämmchen abgeblendet werden mußte, wie es seit einem Jahrtausend uns aus unsrem kirchlichen Matthäustext so verlegen anblinzelt! Wie hätte sich denn sonst —, stünde jene Täuferpointe blank und spitz all die Jahrhunderte her im Text der Christenbibel — das Ammenmärchen vom „Judentum“ Abraams

und Moses, der Propheten, ja vom „Judentum“ des Täufers und Jesu selbst durchsetzen können? Darauf aber gerade kam es der, streng nach dem Vorbild der Judenkirche Jerusalems ausgerichteten Dogmenkirche Roms an und auf möglichste „Schonung des Judentums“, das hier vom Täufer so unerbittlich — als blutmäßiger Feind der Religion des Alten wie Neuen Bundes — bloßgestellt war. .. Und zu diesem Ende kam es ihr nicht darauf an, selbst die bestimmtesten Weisungen eines ihrer eignen obersten Schuttpatrone mit Füßen zu treten, auszulöschen oder zu verstümmeln bis zur Unkenntlichkeit.

Welch peinlicher Vorwurf indes erst für die evangelische deutsche Christtheologie! Welcher Untreue hat sie sich gegen den ersten Schildträger ihres Heilands schuldig gemacht, indem sie nie auch nur einen Atemzug daran verwendet hat, über die schlimme Verwüstung des Gottesdiktats Matth. 3 (und 3., 9 besonders) sich Klarheit zu verschaffen, oder gar, indem sie einer Klärung darüber geflissentlich auswich? Denn freilich, einmal darüber klar, mußte die deutsche Theologie umlernen; ihre ganze Judenverherrlichung (bis zur Blasphemie einer „Personal-Union“ zwischen dem himmlischen Vater Jesu und dem jüdischen Jahwe!) einsacken! Und wenn ihr Glauben wirklich auf „Schrifttreue“ beruht, mußte sie das doppelt und dreifach in diesem Falle —, hat denn nicht, Jahre nach dem Tode des Täufers, unser Heiland, wieder vor versammeltem Volke, diesmal in Jerusalem selbst, denselben jüdischen Templern, genau aus demselben Anlaß (daß sie sich abermals erdreiseten, sich als „echte Nachkommen Abrahams“ aufzuspielen) ganz dieselbe Abfertigung erteilt wie Johannes am Ufer des Jordan? „Wenn ihr Abrahams Kinder wäret,“ sagt er ihnen, noch ganz ruhig aber mit unheimlicher Bestimmtheit, „so tätet ihr Abrahams Werke. Nun aber —“ fährt er dräuender fort, „sucht ihr mich zu töten! Einen Menschen, der ich euch nur die Wahrheit sagte, die ich von Gott gehört habe. Das hat Abraham nicht getan. Ihr tut eures Vaters Werke ... Ihr seid von dem Vater dem Teufel ...! Der ist ein Mörder von Anfang an und ist nicht bestanden in der Wahrheit; denn die Wahrheit ist nicht von ihm ... Ist er doch ein Lügner und ein Vater der Lüge!“ (Vgl. Joh. 8., 39, 40, 41, 44.)

Kann man noch deutlicher reden als der Heiland es hier getan und stimmt er nicht genau zum Sinne des Täufers? Kann andererseits die böse Verstümmelung der rednerischen Pointe des Täufers in Matth. 3., 9 (aber auch die Unkadelligkeit ihrer Wiederherstellung, wie sie oben aufgezeigt wurde) einwandfreier bewiesen werden als durch des Heilands gleichgefinte Rede aus genau demselben Anlaß über genau denselben Gegenstand? Denn daß diese beiden Erleuchteten über das Judentum genauestens Bescheid wußten, unter ihm, wie wider es aufgewachsen seit vielen Generationen, dabei auf unmittelbare, noch unverfälschte Traditionen der Erzväter-Geschichte gestützt; und daß sie in diesem Punkte wie in allen Hauptfragen ihrer Lebensgesinnung völlig miteinander übereinstimmten, ist über jeden Zweifel gewiß! Auch unsrer deutschen Christtheologie. Trotzdem hält diese just an dem verlognen Anspruch der Tempeljuden auf „gerade Abstammung von den ebräischen Erzv Vätern“ fest, in hartnäckiger Auslehnung oder Ignorierung der ernststen, ja grimmigen Zurückweisungen der jüdischen Anmaßung durch ihre eignen höchsten Patrone! Als ob des Täufers, als ob des Heilands Wahrheitsliebe unbeachtlich oder gar „nicht hinreichend verlässlich“ wäre, sich von ihr weisen zu lassen; und nennt das: „Gott mehr gehorchen als den Menschen“ und nennt das „Schrifttreue“, obwohl doch die Schrift es ist, welche beide Aussprüche der Unsterblichen bezeugt!

Und wenn es nur die einzigen wären! Hat denn der Heiland — Matth. 15., 13 — die Juden nicht geradezu „Pflanzen“ genannt, „die sein himmlischer Vater nicht pflanzte“ und die zuletzt „ausgereutet werden“ würden? Und in unsrer Kirche heißen sie doch immer wieder noch „Das Lieblingsvolk des Herrn“? Da die Juden aber wohl das auserkorene Volk i h r e s Herrn, des „schrecklichen, rachsüchtigen, zornigen“ Idols Jahwe sind, wie wir der jüdischen Thora entnehmen (7., 6., 14., 2), wie kann dieser Jahwe, der „ein verzehrendes Feuer, ein eifriger (d. i. schonungsloser) Gott“ ist (Thora 4., 24), der jede s U n r e c h t, das er seinen Juden untereinander verbietet (weil es sie und ihre Stofkraft nach außen schwächte!) für Recht erklärt, wenn es von Juden a n N i c h t j u d e n verübt wird — Thora 14., 21; 2, 3; 23., 19, 20 —, wie kann dieser Jahwe also gar noch „einundderselbe“ sein wie der a l l gerechte, a l l liebende „himmlische Vater“ Jesu, den dieser uns lehrte, als unser aller Vater zu lieben? Dröhnen nicht aber unsre deutschen Kirchen heute noch allsonntäglich von dem Preise „Jehovahs, des Herrn“, als wäre die Identität „Christgott = Judengott“ eine von der Schrift, von Christus selbst geoffenbarte Urweisheit? Während Christus, wie diese Schrift bezeugt, das Volk Jahwes doch eben laut und deutlich als eine „nicht von Gott gepflanzte Pflanze“, später ganz positiv „Kinder des Teufels“ genannt und damit J a h w e selbst unverkennbar als den ewigen U r - W i d e r s p r u c h Gottes, des himmlischen Vaters, uns geoffenbart hat!

Welchem aufrichtigen Christen stockt da nicht der Herzschlag über solche P r e i s - g a b e wichtiger Heilandsweisungen . . . durch Männer, die doch verpflichtet sind, lieber i h r L e b e n preiszugeben als nur eine einzige Weisung des Allerreinsten!? Wer hört da nicht auch die wehe Heilandsklage, wie sie unfrem Meister von Bayreuth schon vor mehr als einem halben Jahrhundert so ergreifend deutlich ans Ohr klang: „Erlöset, r e t t e t m i c h aus schuldbefleckten Händen!“?

Man sieht, bei unsrer großen theologischen Diskussion (vor anderthalb Jahren!) konnten die Bekenner des „Wortlautes der judäorömisch verunheiligten Schrift“ aus e i n e r tödlichen Verlegenheit in die andre gejagt werden! Denn womit hätten sie sich schließlich rechtfertigen können? Nichts hätten sie vermocht gegen Beweisführungen, wie die eben angedeuteten, als daß in ihrer tausendmal von Fälscherfingern beschmutzten Schrift der Heiland „zwar sehr wohl manches heftige Wort gegen die Juden spreche, aber immer auch wieder über sie „gegenteilige“ „sogar segnende Aeußerungen“ hören lasse . . .“ So bezeuge zwar die Schrift (Joh. 8., 39), daß Jesus die Abstammung der Juden von Erzvater Abraam ablehne, indes ebenda (37), also nur zwei Absätze zuvor, sagt er: „Ich weiß, daß ihr Abrahams Samen seid,“ also das gerade Gegenteil! Ebenso hätte er (Joh. 8., 44) die Juden wohl „Kinder des Teufels“ genannt, aber Joh. 4., 42 dementgegen ausdrücklich gesagt: „ . . . denn wir wissen, d a ß d a s H e i l v o n d e n J u d e n kommt!“ . . . Und da im Uebrigen die Schriften Moses schon von den ersten Kapiteln der Genesis an den Gott vom Garten Eden (also den Gott der Erzväter) „Jahwe“ nennen, sei doch die Identität Jahwes mit dem Gott Moses, der Propheten und des Heilands wohl „selbstverständlich“ . . .“

Nun, die damaligen „Bekenner“, die sich auch in ihrer Hartnäckigkeit längst schon als gute Schüler des Judentums auswiesen, hätten nur jennals so antworten sollen! Der neuen Reichskirchenleitung, welche damals eben vom Reichspräsidenten Hindenburg den ehrenvollen Auftrag empfangen hatte: „Sorgen Sie dafür, daß in Deutschland fortan nur Christus herrscht!“, konnte nichts erwünschter sein, die Gedankenträgheit derer, die sie an der Erfüllung solches Auftrages in Ewigkeit ver-

hindern konnte, da, wenn es nach ihnen ginge, in Deutschland immer wieder nur die Juden herrschen mußten, . . . in immer grellerem Licht zu stellen, wenn es denn so sein sollte. Die Reichskirchenleitung konnte nämlich ungesäumt also antworten:

„Wer, der sein Leben der überzeugten Verkündigung der Lehre Christi geweiht hat, kann im Ernste glauben, Er, der Sündeloſe, Selbſtloſe, der unbeirrt bis in den Martertod Aufrechte, der von ſich geradezu ſagen konnte: Ich bin die Wahrheit —! . . . Chriſt alſo habe je mit einer geſpaltenen Schlangenzunge reden, d. h. im nächſten Atemzug das, was er im vorigen verneinte, bejahen können oder umgekehrt? Wenn nun die Schrift doch ſolche ſinnloſe Widerſprüche dort und da dem Heiland zuſchiebt, ſo heißt es eben unſerſeits „Kraft des Glaubens an den Erlöſer“ bewähren; heißt es ſeiner ewig-gültigen Mahnung folgen: „Der Geiſt iſt es, der lebendig macht, der Buchſtabe tötet!“, ſo heißt: dem Geiſte vertrauen, durch den wir allein allzeit mit Gott verbunden bleiben, dem Buchſtaben aber mißtrauen; und heißt ſie inbrünſtig forſchen, welche der beiden Ausſagen die wahre, behaltbare iſt, welche unerbittlich verworfen werden muß! Denn nur einer von zwei Widerſprüchen kann ſolchenfalls Glauben verdienen.“

„Wer da die Pflicht gottgläubiger forſchender Entſcheidung verabſäumt, der iſt von den Kleingläubigen, von den „Launen, die Gott ausſpeit“, wie unſer Herr ſagte, und gehört zu jenen, denen er deutlich genug gedroht hat:

„Es werden nicht alle, die zu mir ‚Herr, Herr!‘ ſagen, ins Reich Gottes eingehen; ſondern nur die, die den Willen des himmliſchen Vaters tun!“
und ferner Matth. 7., 21—23:

„Es werden viele zu mir ſagen am Tage des Gerichts: Herr, Herr! Haben wir in deinem Namen nicht geweizagt? Haben wir in deinem Namen nicht Teufel ausgeſtrichen und Taſen getan? Ich aber werde ihnen ſagen: „Ich kenne euch nicht! Weicht von mir, die ihr die Willkür gefördert habt!“ („οὐκ ἔγνωσαν μοι τὴν ἀποκρίαν“)“

„Urteilen wir zu ſtreng, etwa parteiiſch? Nun, wir wollen das Urteil auf der Stelle rechtfertigen: Indem wir Chriſttheologen doch aller Welt die „Schrift“ als Compendium des „Gottesworts“, nach welchem ſie ſich zu richten habe, erklären, als die „Grundlage unſrer religiöſen Erkenntnis“, uns aber als deren „von Gott“ beſtellte Sachwalter, müſſen wir doch auch dafür Sorge fragen, daß in ihr nirgends Widerſprüche auftreten und, wo ſie in ihr zu Tage treten, daß wir ſie eheſtens bereinigen und tilgen; aus dem Bewußtſein, aus dem Großglauben: Gott widerſpricht ſich nie. Widerſpruch iſt der Schattenwurf der Lüge. Gott aber iſt die Wahrheit; mit ſich, in ſich einig in Ewigkeit!“

„Hiernach alſo würden wir das Textgut der „Schrift“ ſtändig zu betreuen haben, ſelbſt wenn wir wüßten, daß es noch genau ſeiner Urfaſſung entſpräche. Wüßten wir doch auch dann, daß Gott ſie nicht „mit eignen Händen“, unmittelbar „aus eignem Geiſt“ zu Stande brachte, ſondern nur auf dem für Raum und Zeit auch Ihm einzig verfügbaren Umwege über irdiſche (gebredliche) Werkzeuge! Und mögen die Urheber der „Schrift“ noch ſo erleuchtet geweſen ſein durch Gottes Anhauch, ſie waren Menſchen! Gebredliche Geſchöpfe des Herrn, bei beſtem Willen ſelbſt nicht geſeit vor Irrtümern, zeitlicher Blickbeſchränkung, ſelbſt nicht vor Störungen des Kontakts zwiſchen Kopf und Schreibhand, oder Unzulänglichkeiten des Ausdrucks ihrer irdiſchen — vor Gott unvollkommenen — Sprachen . . . Nun iſt es aber doch ſo, daß wir genau wiſſen: wir beſitzen kein einziges Buch unſerer hl. Schrift, kein Kapitel, keinen einzigen Abſatz daraus in ſolch beglaubigter Urfaſſung! Haben wie ſie ja nicht einmal — mit einziger Ausnahmen vielleicht des Evangeliums

Johannis, von dem wir zur Annahme neigen dürfen, es sei in griechischer Sprache ausgezeichnet worden — in den Sprachen ihrer Urheber, sondern nur in Uebersetzungen aus ihnen! Dabei stammen die ältesten Uebersetzungen, in die wir bis heute noch Einsicht haben, denen wir somit wenigstens annähernde Unversehrtheit des Textes zutrauen könnten, erst aus dem 2. oder 3. Jahrhundert nach Christi Tode; und auch das sind natürlich nicht mehr nachweislich unmittelbare Uebersetzungen des Originals sondern Abschriften nach abgeschriebenen Uebersetzungen —: welche Fülle der Möglichkeiten von Irrthümern, Schreibfehlern, aber auch bewußten Verfälschungen der ursprünglichen Texte ist da gegeben und stempelt jedenfalls die ständige Behauptung vom „unversehrten Textgut“ unsrer kanonischen Schriften, zur Leichtfertigkeit, auch wo ihr etwa echter Glaube zu Grunde läge. Warum verschließt die kirchliche Theologie seit hundert Jahren ihr Ohr nun gar den Nachweisen einer heute fast zweihundertjährigen fleißigen Wissenschaft vergleichender Bibeltextkritik, welche längst eine Unzahl von willkürlichen Textveränderungen (Einschieben, Strichen, Verstaltungen u.s.f.) in unsren Bibelbüchern ersichtlich gemacht hat? Warum verschließt Ihr Eure Augen vor den Nachweisen gewissenhafter Christkirkenhistoriker, welche jene Nachweise vollauf bestätigen, die ungeführten Verbrechen der pia und impia fraus an den ehrwürdigen Blättern der Bibel vielfach urkundlich erwiesen? Angefangen von dem Bericht (aus dem frühen 2. Jahrhundert n. Chr. schon!) über die arge Verwirrung des ehrlichen Origines vor den unübersehbaren Abweichungen in den Texten des „A. T.s“, die ihm in sechs verschiedenen Sprachen seiner Zeit vorlagen. Abweichungen, so weitgehend, daß es ihm nicht gelang (und bis heute noch nicht gelungen ist!), auch nur einen einheitlichen Querschnitt-Auszug daraus („Hexapla“) herzustellen; weiter über die Marcion-Forschung, die uns die unglaublich dreisten Eingriffe dieses ebenso unorganisch denkenden, wie für 2 Jahrhunderte erfolgreichen christl. „begeisterten“ Juden (oder Halbjuden) in alle Evangelien, aber auch in die Episteln des Paulus aufzeigt (Ende des 2. und Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr.); wohlgermerkt: Aenderungen, welche die römisch-katholische Peterskirche zu Lebzeiten dieses ihr verhaßten „Ketters“ leidenschaftlich bekämpfte, dann aber, als sie im 4. Jahrhundert römische Staatskirche wurde, weitgehend für die Anlage ihrer eignen littera scripta (nach Marcions erfolgreichem Vorgang) mitbenutzte, sodaß also unsre heutigen neutestamentlichen Texte schon durch diesen Umstand wesentlich von judenchristlicher Ketzer-Dogmatik mitbestimmt sind, von Marcionitischer Textfälschung mitbestimmt!“ U.s.f., u.s.f., bis zur Fälschung jenes Johannes-Briefs, von der schon, zu eurer Gedächtnis-Auffrischung, in unsrer Antwort nach Marburg die Rede war, eine Fälschung vermutlich noch des ausgehenden 15. Jahrhunderts unsrer Zeit, da sie erst nach Luthers Tode aufkam! Die einzige übrigens, gegen welche sich die deutschen evangelischen Kirchen pflichtgemäß und erfolgreich wehrten! Warum aber die einzige? Wo doch, wie man sieht, so reicher, starker Anstoß längst gegeben ist zu energischer Entschlußfassung für eine gründliche Revision des gesamten Textgutes des Neuen Testaments!? Warum verabsäumt man sogar die Untersuchung und Vereinigung jener Stellen, die Jesum dem Vorwurf der Schlangenzüngigkeit aussetzen?? Weil eine Entscheidung nicht möglich wäre?“

*) Vgl. Ad. v. Harnack's „Marcion“-Monographie, 2. Aufl. 1924, Leipzig, Hinrich'sche Buchhandlung; SS. 21 u. flg., 213.

„Nun, wer nicht bei einfach aufmerkamer Ueberlesung der Episode aus Joh. 8., nämlich Absatz 31—41 u.f.f., die plumpe Fälschung des nachträglichen Einschubs der Absätze 37—38 sofort mit Händen greifen kann, hat einfach seinen Beruf als Diener am Gotteswort in der Schrift verfehlt und nichts mehr in den Reihen solcher von Beruf zu suchen! Es wäre für uns einfach Zeitvergeudung, hier erst noch groß nachzuweisen, daß die Absätze 37, 38 schon inhaltlich völlig zusammenhangslos zwischen 36 und 39 stehen; nur eine innerlich ganz ungerechtfertigte Wiederholung von 39, 40 darbieten, als welche dem prägnanten Lakonismus des Redestils Jesu ohnehin zuwider ist! Hier ist demnach eine Vereinigung des unduldbaren Widerspruchs nicht nur nicht unmöglich, sondern leicht, ja von selbst verständlich. Eines nur ist hier „unmöglich“: achselzuckende Unentschiedenheit!“

„Steht es nun mit der unbegreiflichen theologischen Unentschiedenheit vor Joh. 4., 22 nicht genau so? Wer kann den lebenatmenden Bericht nur einmal mit ehrfürchtiger Gespanntheit gelesen haben, ohne sofort empört auszurufen, Jesus kann gar nicht gesagt haben, „daß das Heil von den Juden kommt!“ Schon die Uebersetzung des Grundtextwortes „σωτηρία“ mit „Heil“ an dieser Stelle lenkt ganz von der Sache ab, ist „verflossen“ und greift weitaus zu hoch! Der gewissenhafte — also wirklich „schrift-treue“ Uebersetzer, will er bei der Sache bleiben, muß sich an die Frage halten, die Jesus hier beantwortet; danach aber kann hier σωτηρία nicht mehr heißen als „Hilfe“ = „Erhörung“, nämlich „Gebets-erhörung“! Will doch die samaritanische Frau nur wissen, an welcher „heiligen“ Stelle man nach der Meinung des Fremdlings, dessen scharfes Urteil sie just über sich selbst so eindringlich erfahren hat, daß sie ihn für einen „Propheten“ hält (Abs. 18, 19) —, an welcher Stelle also man mit Hoffnung auf Erhörung Gott seine Gebete und Opfergaben darbringen solle, weil die landläufigen Urteile darüber auseinandergehen: ihre eignen (altisraelitisch-mosaischen) Väter lehrten, nur im Heiligtum des samaritanischen Berggipfels Garizim, die Juden aber lehren, nur im Tempel zu Jerusalem . . . Mitleidig durchschaut Jesus natürlich schon aus dieser naiven Frage die gutmütige, ehrlich bestrebte Frau als eines der zahllosen Opfer priesterlicher Verdummung landauf und -ab, trostlos unwissend erhalten in Bezug auf das Wesen Gottes . . .! Denn noch immer waren es lediglich selbstsüchtige Priester, wie Gott sie verabscheut, die dem breiten Volke den Köhlerglauben einhämmerten, bestimmte Wallfahrtskirchen oder Landesheiligtümer (die sie selbst natürlich verwalten und an deren „Frequenz“ ihnen gelegen ist!) seien durch die „persönliche Gegenwart“ Gottes „ausgezeichnet“, und just ihre priesterliche Vermittelung könne Gott an solche Stätten „bannen“, „herabbeschwören“, und nur da allein sei denn die „Wirksamkeit“ Ihm dargebrachter Opfer und Bitten, sei die göttliche „Hilfe“, „Erhörung“ (σωτηρία) gleichsam „verbürgt“ . . .

Erst wenn wir wissen, daß der Heiland die törichte Frage der Frau derartig durchschaut, begreifen wir zu Beginn des Abs. 22 seine nachsichtige Einrede: „Ihr befeht (eben) an, ohne zu wissen, was . . .“; das will deutlich sagen: ihr nennt „Gott“, was nur ein Fetisch, ein körperlicher Götze ist; nach der Vorstellung eures eignen eiteln, eigensüchtigen Wesens verunstaltet zu einem körperlichen Was-für-was, das in irgend einem irdischen Gehäuse oder Haine „wohnen“ könnte, mit irdischen Ohren „hören“, vor allem durch gehörige Lobpreisungen und Geschenke dazu erst bestimmt werden müßte, sein „Ohr“ für andre anzustrengen . . . „Wir dagegen wissen,“ fährt der Heiland nun fort . . ., und nun kann er der Frau unmöglich etwas andres gesagt haben, als was die Unklarheit ihrer Gottesvorstellung aufhebt und was in unsren Texten,

erst nach ganz unnötigen Wiederholungen bereits vorgängiger Äußerungen, im Absatz 24 folgt: „Wir aber wissen, daß Gott Geist ist!“ D. h. ein grenzenlos Wesen, das sich irdischen Gesetzen nicht unterwerfen läßt, erst recht nicht irdischer Organe bedarf, um zu wirken; dennoch überall von uns erlangbar, hilfsbereit für uns Menschen, wenn wir ihm nur „aus dem Geist und in der Wahrheit“ unsere Bedürfnisse anvertrauen; „aus dem Geist“: also ihn nicht kränken durch Darreichung stofflicher Geschenke, deren er gar nicht bedarf, da ja alle Reichtümer der Welt ohnehin sein eigen sind; und „in der Wahrheit“: was wir erbitten von seiner gnädigen Hilfe muß einem wahren Bedürfnis unserer Seele entsprechen, nicht bloß, wie viele menschliche Bitten nach oben, einem eiflen Gieren und Verlangen unsres Willens. „Nur solche Beter will Gott“; die erhört er aber jederzeit und an jedem Ort; dazu bedarf es keiner priesterlichen Beschwörungen, keiner Opfergaben und keiner Geschenke und auch keiner bestimmten geweihten Stätten; sondern jede Stätte werde geweiht, wo immer man „aus dem Geist und in der Wahrheit“ zu Gott bitte, und wäre es unser „stilles Kämmerlein“!

Das ist der klare, heute noch wie damals und ewig gültige Gedankengang der Antwort unsres Heilands an die samaritanische Frau; und ihm entspricht vollkommen, daß er ihn, unmittelbar auf ihre Frage „wo man anbeten solle, dort auf dem Berge oder in Jerusalem?“, einleitet mit der ärgerlich-bestimmten Versicherung (Abs. 21): „Glaube mir, Weib, es kommt die Stunde, wo man weder auf dem Berge dort, noch in Jerusalem (also „bei den Juden“) den Vater anbeten wird.“ [*ὅτε οὐτε ἐν τῷ ὄρει τούτῳ οὐτε ἐν Ἱερουσαλὴμοις προσκυνήσεται τῷ πατρὶ*]“]

Damit ist nun doch unzweideutig gesagt: „Weder deine Väter, die nur auf dem Garizim die wirksame Anbetungsstätte Gottes lehrten, haben „von dem, was sie verehrten“ (von Gott) „ein Wissen gehabt“, noch die Juden, welche lehren, man könne Gott mit Erfolg nur bei ihnen in Jerusalem anbeten! Dann ist doch unmöglich, daß Jesus im nächsten Atemzuge gesagt haben könnte: „Bei den Juden kannst du Gebetserhörung finden. Das wäre ja „in Jerusalem!“ Wäre also dies Wort von Jesu in jenem Zusammenhang gesprochen worden, hätte er geradezu folgenden Wirrwarr von sich gegeben: „Glaube mir . . ., weder auf jenem Berge noch in Jerusalem wird man den Vater anbeten, denn wir wissen, daß die Gebetserhörung in Jerusalem erfolgt . . .“ Wer merkt da nicht, daß ein solcher Ausspruch unsren Heiland vor aller Welt als Einen hinstellt, der selber nicht wußte, was er will? Und daß Christus-Diener nichts heftiger anklagen kann, als in alle Zeit ein solches Teufels-Diktat gedanken- und abwehrlos „auf sich beruhen“ zu lassen?

Nun wollen wir aber trotzdem erst noch einmal so vorsichtig sein und uns fragen: Wenn diese Judenverherrlichung nun, wiewohl sie schon seiner Gesamthaltung wider die Juden Hohn spricht, „doch vielleicht“ aus Jesu Munde gekommen sein könnte? Was dann? . . . Nun, in diesem Falle wäre der vorangehende Absatz 21 sinnlos und müßte richtig so lauten: „Glaube mir, Weib, es wird die Stunde kommen, daß ihr nicht mehr auf dem Berge dort den Vater anbeten werdet, sondern nur in Jerusalem . . . Denn wir wissen, daß Gebetserhörung von den Juden kommt!“ Damit wäre aber auch die Frage des samaritanischen Weibes völlig eindeutig bereits beantwortet und müßte nun abbrechen! Die Absätze 23, 24, die nun folgen, wären völlig überfällig, ja unverständlich, sprechen sie doch wieder gegen die Verherrlichung Jerusalems! Wir müßten dann also Abs. 21

so abändern, daß er den sinngemäßen Anschluß für 22 ergibt, die Absätze 23, 24 aber streichen! Wir werden uns indes schwer hüten, das zu tun! Wissen wir doch nur zu gut, daß just die Gottesauffassung, wie sie Joh. 4., 23, 24 festgelegt ist, die eigentliche Köslichkeit der evangelischen Episode mit der Samariterfrau ausmacht und dem Heiland völlig zugehört! Dafür sprechen zuviele evangelische Parallelstellen. Ebensoviele aber auch für unsres Heilands Unzufriedenheit mit der Tempelwirtschaft Jerusalems! Wie könnte er je der Samaritin das Judentempelhaus Jerusalems als die „zuständige Stätte der Gottesverehrung“ empfohlen haben, da es die Juden nach seinen eigensten Worten aus einem „Bethaus zur Schlachterhöhle gemacht“ haben!? Oder wollet euch an Matth. 24., 1,2 erinnern, wo Jesus auf die bewundernde Weisung seiner Jünger auf die Mächtigkeit der Tempelbauten Jerusalems nur die verächtlich abweisende Bemerkung übrig hat: „Wahrlich, ich sage euch, es wird hier nicht ein Stein auf dem andern bleiben, der nicht zerbrochen werde!“ Klingt das nach „Ehrfurcht“ vor einer göttlichen Gnadenstätte, von der man „das Heil“ erwartet?

Kurz, man mag sich noch so „objektiv“ zu diesem Text stellen wollen, immer ergibt sich zwangsläufig der Gegenbeweis der subjektiven Willkür des letzten Satzes von Abs. 22! Er ist ein judendienerischer Eindringling ex post, der den ursprünglichen fließenden Zusammenhang (von 21, Anfang 22 sofort auf 24) sinnlos zerreißt, ihm nach rückwärts wie nach vorwärts gleich töricht widerspricht, damit die Schlagkraft der erhabnen Aufklärungsantwort Jesu an das samaritanische Weib schwächt und also von christverpflichteten Dienern am Schriftwort unbarmherzig ausgemerzt werden mußte. Sientemalen eben „der Geist es ist, der lebendig macht, der Buchstabe aber tötet!“ Die Stelle lautet einfürallemal, ohne jede überflüssige Problematik, auch ohne die jeßigen, ohnehin schon verdächtigen gänzlich jesus-widrigen Satz wiederholungen (Abs. 21 Schluß und Anfang 23!) also:

21: Jesus spricht zu ihr: „Weib, glaube mir, es kommt die Zeit, daß ihr weder auf diesem Berge noch zu Jerusalem (bei den Juden) den Vater ehren werdet!“

22: Ihr verehrt eben, von dem ihr nichts wißt! Wir aber wissen, was wir verehren: daß Gott Geist ist und uns überall hört, wo wir ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten (bitten). Und nur solche Bittsteller sucht (würdigt) der Vater.“ [καὶ γὰρ ὁ πατὴρ τοιοῦτους ζητεῖ τοὺς προσκυνῶντας αὐτόν.]

„Daß ihr, meine Herrn Bekenner, nicht schon längst zu derselben klaren Entscheidung gekommen seid, zeigt nur, daß ihr die Schrift vor lauter „Geschriebenen“ nicht mehr lesen könnt, den Wald, wie man sagt, vor lauter Bäumen nicht seht . . .! Denn — um nun zu eurem dritten und letzten Einwand zu kommen: Wir wollen diesmal noch ganz schweigen von der ungeheuerlichen schriftgeschichtlichen Unwissenheit, die Annahme einer „Identität“ von „Jahwe“ und dem Gott des Alten Bundes der Erzväter ohne weiteres auf den Umstand zu gründen, daß in den Mosistexten unsres kirchlichen „A. T.s“ der Gott aus Edengart vielfach mit dem Namen „Jahwe“ bezeichnet ist! Pseifen doch seit mehr als einem halben Jahrhundert die Späßen von den Dächern (und selbst jüdische Fachhistoriker bestätigen es ohne weiteres, z. B. Montefiore, Wellhausen u. a.) daß die Mosistexte die allerkorruptesten, jüdisch verfälschtesten der gesamten Bibel sind! Hat doch schon im 7. Jahrhundert vor Christus der junge Jeremia sich empört über die Anfänge dieser Verfälschungen durch die Aaroniten seiner Zeit, die Großväter der späteren Begründer eines nationalen Judentums, denen er zudonnert:

„Was möget ihr sagen, wir wissen, was recht ist, denn wir haben die heilige Schrift vor uns? Sind doch eitel Lügen, was die Schriftgelehrten setzen! Darum müssen solche Lehrer zu Schanden, erschreckt und gefangen werden; denn was

könnten sie Gutes lehren, da sie des Herrn Wort verwerfen?" u.s.f. (Jerem. 8, 8, 9, 12!)

Und was waren Hilkia und Genossen noch für Waisenknaben der Textfälscherpraxis gegen ihre Nachfahren, Esra und Hefekiel und deren Schüler, die Mitglieder der „Großen jüdischen Synagoge“! Wissen wir doch heute, daß es einen Hauptzug von deren Fälschungsmethode ausmachte, der völlig widerjüdischen, nämlich hochidealistischen messianischen Bewegung der ebräischen Geschlechter von Kain bis Isaak bössartige, typisch jüdische Züge anzuschminken! Das Ziel ihrer Bewegung unkenntlich zu machen, dabei die Erzväter bereits unter den Gehorsam ihres „Jahwe“ gestellt erscheinen zu lassen, von dem einst die Ebräer des „Alten Bundes“ nichts wissen wollten!

„Indessen müssen wir für hier und heute über diese wichtigen Dinge noch hinwegsehen, da sie eine eingehendere Behandlung verlangen als unsre bereits stark überlastete Tagesordnung verträgt. Für heute wollen wir uns damit begnügen, nachzuweisen, daß die „Identität“ zwischen Jahwe und dem Gott Adams selbst dann nicht zu behaupten sei, wenn man die Mosistexte nur dort respektiert, wo sie nicht verfälscht, nämlich, wie durch ein göttliches Wunder, bis heute noch unentstellt geblieben sind . . .! Was heißt denn „Jahwe“? Es ist ein jüdisches Wort, und nach der verdächtig unbestimmten Art dieser Fehlersprache wird es bald mit „Ich bin“, bald mit „Ich bin Ich“ oder auch mit „Ich bin, der ich bin“ übersetzt. Jedenfalls geht aus allen drei Versionen hervor, daß der Name ein durchaus mit sich zufriedenes, wenn nicht sogar triumphierend-selbstgefälliges, in sich beharrendes Wesen umschreibt . . .

Wie heißt dagegen der Gott Adams, Noahs nach der Aufzeichnung Mosiss, die an dieser Stelle, ob des einmaligen Tiefsinns, den sie ausdrückt, unzweifelhaft urtümlich, unverfälscht echt ist? Exodus 3, 2—14: Moses hat die erschütternde Vision des Gottes seiner Urväter aus dem brennenden Dornbusch; der ihn beruft, das längst des „Alten Bundes“ vergessene, verwahrloste Volk der Nachfahren Kains in Ägypten wieder in seinen Gehorsam zurückzurufen. Moses ist erst noch recht kleinmütig vor dieser gewaltigen Aufgabe, er zögert. .. Zuletzt fragt er den Gott, wie er Ihn dem harthörigen Volke (zur Beglaubigung seiner Sendung durch Ihn) nennen solle, wenn sie ihn fragen, „welcher Gott ihn, Moses, zu ihnen sende?“ Und nun antwortet der Gott der Erzväter sofort mit feierlichster Bestimmtheit: „Ich werde sein, der ich sein werde!“ Also sollst du zu den Kindern Israel sagen: Ich werde sein hat mich zu euch gesandt!“

Ja, wäre der Gott aus dem Garten Eden „Jahwe“ —, warum nennt er sich dann nicht „Ich bin, der ich bin“? Und wir fragen: Wer kann so stumpfen Sinnes sein, jenes ganz wirkliche und so auffallend eigentümliche „Wort Gottes“ aus der Schrift zu vernehmen ohne sofort aus ihm geradezu die Gegenlösung zu dem selbstgefälligen Parallel-Namen des Judenidols „Ich bin, der ich bin“ herauszuhören? Ist „Ich bin“ . . . dasselbe wie „Ich werde sein“ . . .? Dann ist der Wille unveränderlichen Beharrens in einem (sogar unrühmlichen) Zustande „gleichzusehen“ dem gebieterischen Willen nach Wandlung in einen obgleichwebenden würdigeren und höheren Zustand.

Wie dürftet ihr nun länger noch solch lästerliche Irrlehre und Quermeinung aufrecht halten? Wie könntet ihr andres als endlose Verwirrung der Geister bewirken, solange ihr selbst so eindringliche Unterscheidungen, wie sie die „Ich werde sein“- und die „Ich bin ich“-Lösungen umschreiben, zu übersehen vermögt? Das ebräische Ideal und das jüdische Idol skrupellos zusammenmengt? „Niemand

kann zweien Herren dienen!" . . . Wahrhaftig, daß unsre Christkirche — Gott sei geklagt! — seit je zwei Herren dienen will, die einander ausschließen: dem Gottvater der „Kinder des Reiches“ und Jahwe, dem Vater der „Teufelskinder“ —, daran sieht sie hin; und daran müßte sie noch zu Grunde gehen, wenn wir uns nicht ehestens insgemein entschließen, dies widerliche Wirrwesen durchgreifend zu klären durch eine gewissenhafte Entfälschung des christkirchlichen Schriftgutes, (wozu übrigens die wichtigsten Vorarbeiten bereits geleistet sind!) oder — uns voneinander zu trennen, wie Abram von seines Bruders Sohn Lot . . . „Liebe“, wollen auch wir dann sagen, „laßt nicht Zank sein zwischen uns . . ., denn wir sind Gebrüder! Scheidet euch von uns! Geht ihr zur Linken —, wir wollen zur Rechten!“ Nur —, würden wir allerdings hinzufügen, die deutsche evangelische Christkirche werden dann wir allein sein; nennet euch fortan, was ihr wart und seid, die jüdische Christkirche . . . Wem das neuerstandene deutsche Volk nachfolgt, das wird sich ja alsdann klärlieh zeigen. Uns ist nicht bange . . .!“ —

So hätte der neue deutsche Reichsbischof schon vor anderthalb Jahren getroffen sprechen können! Ja, es stand in seinem Belieben, in so und sovielen weiten theologischen Diskussionen, über welche die Berichte der deutschen Presse sicher mit steigender, atemloser Spannung durch das ganze Reich und weit darüber hinaus verfolgt worden wären, nach und nach die — allen Christengemüthern beglückende Tatsache zu entrollen, wie unter dem jüdisch und romäomestizischem Palimpsest der verunheiligten bisherigen christkirchlichen „Schrift“ eine reine Christlehre, ein lauterstes Christtüm und mehr als das, eine aus fünftausendjähriger, durchaus geschichtlich erwachsener Erfahrung hochgediehne geradezu ideale Religion des heroischen Beispiels längst bereitliegt, muterhebend, richtweisend, tröstlich, herzzinnig eingängig und bejabar dem schlichtesten Mann aus dem Volke wie dem Denker der letzten Dinge und Forscher in den Urgründen des Naturwesens; zu alledem noch aus nordischem Blutschlag erwachsen! Denn Christus wurzelt in nordischer heroischer Urwesenheit, wie diese in seiner erhabnen gottmenschlichen Erscheinung gipfelt . . .!

Jawohl, die ihm längst vorschwebende, seinem eigensten (nicht eigenfächtigen!) Bedürfnis gemäße Religion, welche das deutsche Volk zur Zeit fiebernd bestrebt ist, aus seiner heißesten Sehnsucht, aus seinem hehrsten Wähnen sich irgendwie, schlicht und recht „von heute auf morgen“ zurechtzufinden, zu denken, zu formen, — sie ist in einer, alle Unbilden der Zeiten überdauernden Urwüchsigkeit schon da, gar nicht erst zu suchen, nur zu erkennen! Ihre Erkennbarkeit aber ist freilich an den Mut für den „großen Schritt“ geknüpft, den der Schöpfer des „Parisfal“-Mysteriums schon vor sechzig Jahren — leider bis jetzt vergeblich — von der deutschen evangelischen Christtheologie erbat und der in Wahrheit nichts verlangt als die längst überfällige ehrfürchtig-gewissenhafte Ueberprüfung der einzigen, von unsren großen Reformatoren des 16. Jahrhunderts ungeprüft aus den Händen Judas und Altroms übernommenen Erbschaft des christkirchlichen Schriftguts! Denn dann erst kann ehrlicher Weise von einer Reformation der Christlehre überhaupt die Rede sein! Früher wird auch die neue Reichskirchenleitung den von ihr mehr gut- als klarwillig entgegengenommenen ergreifenden letzten Wunsch unseres unvergesslichen vaterländischen Recken Hindenburg: „Sorgen Sie dafür, daß fortan in Deutschland nur Christus herrscht!“, nicht erfüllen können . . . Da nun aber die Dringlichkeit, wie die Möglichkeit der Ueberprüfung der heiligen Schrift „aus dem Geist und in der Wahrheit“ längst bestand —: so war ihr bedeutsames Ergebnis —

„Höchsten Heiles Wunder: Erlösung dem Erlöser!“ —
 längstens auch schon vor anderthalb Jahren bereits der deutschen Oeffentlichkeit
 vermittelbar und die Durchführung des letzten Wunsches Hindenburgs somit be-
 reits greifbar zu machen, noch ehe er ausgesprochen war . . . ! Welch
 Verhängnis menschlicher Kurzsichtigkeit, die es dem großen Diener seines Vater-
 landes einzig verwehren sollte, zur Herzfreude über dessen politische, wirtschaftliche
 und rechtliche Erneuerung nicht auch noch die seiner religiösen erfahren und in
 seinen landesväterlichen Schutz und Schirm nehmen zu können! Und welche zäh-
 häßlichen Verwirrungen, welche heute nur noch schwer hemmbaren pathetischen
 Verwirrungen und Kraftvergeudungen, vom rafflos schleichenden Hader unserer
 Geistlichkeit untereinander bis zu richtigen Anti-Christ-Bewegungen
 hochmeinender Deutscher, wären damit unsrem Volk erspart geblieben!

*

Wer indessen jenen „großen Schritt“ beherzt gewagt und damit den Stand-
 punkt für solcherlei weitreichende Einsichten gewonnen hat, hat natürlich nicht das
 Recht, bei nutzlosen Klagen oder gar Anklagen stehn zu bleiben! Er wird gedrängt
 und muß sich verpflichtet fühlen, seine Erfahrungen ehestens unter Beweis
 zu stellen und so vielleicht auch andren Mut für den „großen Schritt“
 zu machen . . . Denn, nicht ein Verhängnis zu beklagen, sondern es zu wenden
 gilt es just in diesem Falle mehr denn je! Und da wir denn solchen Willens sind
 und fortan in weiten Untersuchungen allen „nachdenklichen deutschen Christen“
 die offenbarende Kraft des echten unverfälschten Gotteswortes aus der Schrift auch
 für sich wieder zu ent-decken versuchen werden, fühlen wir vorab nur noch die
 Notwendigkeit, einem letzten Einwand zu begegnen, der sicherlich, besonders geist-
 licherseits, bis heute zu der verhängnisvollen Verzögerung des „großen Schrittes“
 am meisten beigetragen haben dürfte: Verbiehet nicht deutsche Treu-
 pflicht gegen unsern Meister Luther den „großen Schritt“, da er
 es doch war, der uns die Unantastbarkeit der heiligen Schrift so sehr ans Herz
 legte?

Nun, da die Bewährung der Treue gegen unsre unvergeßlichen Bahnbrecher
 deutscher Kultur bestimmtstens auch zu jenen Pflichten gehört, die nach dem
 „lebendig machenden Geiste“ und nicht nach dem „tötenden Buchstaben“ erfüllt
 werden wollen, werden wir über diesen letzten, wohl von vielen ehrlichen Seelen
 gut und ernst gemeinten Einwand, bei allem Respekt, doch rasch und deutlich
 schlüssig werden können; um alsdann umso unbeschwerteren Gewissens an unsere
 große Aufgabe der Schriftprüfung gehen zu dürfen . . . !

Wilhelm Raabe und der Nationalsozialismus.

Von Hanns Martin Elster.

Wer die gesamte Litteratur über Wilhelm Raabe, die ja in den letzten Jahrzehnten einen sehr großen Umfang angenommen hat, überschaut, dem wird auffallen, daß es bisher weder in den Biographien noch in Einzeluntersuchungen möglich gewesen ist, ein klares Bild von Wilhelm Raabes politischer Weltanschauung zu geben oder zu erhalten. Erst jetzt, nachdem das deutsche Volk zu sich selbst erwacht ist, fällt auch ein besonderes Licht auf Raabes Dichtungen und Haltung. Wir erleben mit tiefer Erschütterung, daß Wilhelm Raabe schon von Jugend an Nationalsozialist war. Natürlich nicht in den Formen und Prägungen, natürlich nicht in der Gestaltung, die der Führer allein geschaffen hat, sondern im Wesen, in seiner Grundnatur. Wenn man bisher von Wilhelm Raabes politisch-sozialen Anschauungen sprach, dann setzte man sie stets in Beziehung zu seiner Zeit und zu den Geschehnissen seiner Zeit. Niemals aber wählte man den Standpunkt hoch genug über der Zeit, weitab genug von der Zeit, um die richtige Weite der Ueberschau und der Umschau zu gewinnen. Adolf Hitlers Größe beruht ja grade auch darin, daß er das Genie besitzt, bei Betrachtung gegenwärtigster Probleme und Vorgänge immer vom höchsten Standpunkt aus zu urteilen, von jener Gipfelhöhe aus, die es erlaubt, die Gegenwartsprobleme und Vorgänge sofort in organische Beziehung zur gesamtdeutschen Geschichte, zum gesamtvolkischen Organismus, zu unserer Rasse und zu unserer Aufgabe in dem uns zugewiesenen Erdraum zu setzen. Diese Fähigkeit besaß Raabe als prophetischer Dichter, als Weltanschauungsschöpfer ebenfalls. Aber niemals waren seine Biographen, seine Bearbeiter und Beurteiler in der Lage, sich gleichfalls auf diese Anschauungshöhe zu begeben. Sie blieben vielmehr stets in der jüngsten Vergangenheit, in der Zeit befangen und bezogen dann Raabes wegweisende Prophetien und Forderungen immer auf das unmittelbare Zeitgeschehen. Dies Zeitgeschehen aber war in den Jahren zwischen 1860 und 1895, den Hauptschaffensjahren Wilhelm Raabes, völlig im Banne Bismarcks. Raabes Werk wurde in eine Stellung gedrängt, als ob er sich ständig mit Bismarck, mit dem neuen Kaiserreich, mit der kleindeutschen Lösung auseinandergesetzt habe.

Der tiefere Blick, der uns heute durch den Nationalsozialismus gegeben worden ist, die weitere Ueberschau, die wir jetzt besitzen, offenbart uns nun, daß Raabe aber wohl Bismarck und das Bismarcksche Reich nicht abgelehnt hat, daß aber Bismarck und sein Reich für ihn nicht die Erfüllung des Ideals, das Wilhelm Raabe über das, was er das „Reich“ nennen mußte, vor-schwebte, bedeuteten. Wilhelm Raabe hat in Wirklichkeit von Jugend an und sein ganzes Leben hindurch das Reich, das wir das Volksreich nennen können, ersehnt. Er hat recht eigentlich das Reich, das wir jetzt zu bauen

beginnen, vorausempfunden und vorausgekündigt. In den „Gedanken und Einfällen“ hat er einmal das Wort ausgesprochen: „sich selbst will das deutsche Volk nie“, und er hat ebenso die Idee der Kleinstaaterie, das Bundesystem der Kleinstaaten stets abgelehnt. In dem Roman „Nach dem großen Kriege“, der vom August bis Ende Dezember 1860 entstand und dessen Niederschrift von Raabes Besuch der Coburger Nationalversammlung im September 1860 unterbrochen wurde, hat Wilhelm Raabe schon klar die Grundlagen des Nationalsozialismus ausgesprochen. „Wenn ich die Kraft und die Macht anschau, welche aus dem Boden wächst, in dem Volke, dem Gott diesen Boden im Herzen von Europa gegeben hat, so kann ich nun und nimmermehr mir denken, daß all diese Macht und Kraft nur dazu wachse, als verspottetes Spielzeug und Tändelwerk zu dienen in den Händen weniger kindischer Pfaffen, Höflinge, Weiber, Diplomaten und blödsinniger Kriegsknechte“. Hier kann man nur fragen: hat der Nationalsozialismus nicht mit dem Pfaffentum, das mit dem Schicksal des deutschen Volkes spielt, mit den Höflingen, also der Kleinstaaterie in monarchischer Form, den Weibern, also den Personen, die glauben, auf gesellschaftlichem Wege sich um das deutsche Schicksal in Salons und bei Teempfängen kümmern zu müssen, mit den Diplomaten, z. B. den Völkerbundmenschen und mit den blödsinnigen Kriegsknechten, d. h. den reaktionären, imperialistischen Kriegshehern aufgeräumt? Und weiter sagt Raabe wenige Seiten später: „Nein, nein, nein, du deutsche Eiche stehst noch aufrecht und wirst noch durch Jahrtausende in Herrlichkeit blühen und grünen und alle Völker unter deinem Schatten sammeln. Was kümmert uns das armselige Schwammgeschlecht am Fuße des Baumes Gottes?“

Wilhelm Raabe hat gewußt, was es heißt, dem deutschen Volke grade in seiner Volkheit, in seiner Blut- und Bodenverbundenheit ein Reich zu ersehnen, und wenn er in dem Einleitungsgedicht zu „Nach dem großen Kriege“, das er 1859 in Wolfenbüttel geschrieben hat, dichtete: „Zur rechten Zeit wird kommen doch der Retter; Zur rechten Zeit und an dem rechten Orte!“, dann hat damals Wilhelm Raabe nicht Bismarck gemeint und vorausgesehen, sondern ganz entschieden unsern Führer Adolf Hitler, denn er hat deutlich in demselben Roman gesagt: „Kann denn, ehe ein Land die Wehen kriegt, ein Volk geboren werden?“ Ihm kam es also nicht darauf an, daß ein Staatsgebilde organisiert wurde, sondern daß ein Volk sich selbst geboren wurde. Er hat auch seine Frage beantwortet: „Ich denke, das ganze 19. Jahrhundert wird wohl noch über die Wehen, welche das deutsche Volk ins Licht der Welt gebären sollen, hingehen. Wir schreiben erst 1816. Ein jeder tue auf seiner Stelle das Rechte und verlache — mag es auch im Kerker, in der Verbannung oder auf dem Hochgericht sein — verlache den Rat der Bösen. Was hält Stand gegen das Gelächter der Ehrenmänner?“ Hier schaut Raabe über das Jahrhundert weg, hier sieht er die Kriege, und zwar nicht nur die deutschen

Einigungskriege von 1864, 66 und 70/71 voraus, sondern auch den Weltkrieg, denn er sagt ja daß das deutsche Volk ins Licht der Welt geboren werden solle. Hier ist auch für ihn allein die Richtschnur die Wegweisung, die die Ehre gibt, genau wie es der Nationalsozialismus zum Grundsatz hat. Aber dann wird der Dichter zum großen Propheten, wenn er fortfährt: „Die Berge sind den Göttern heilig; — hebe das Haupt und blicke auf aus der dumpfigen Luft, aus den schweren Nebeln, welche über der Gegenwart hängen auf zu den drei deutschen Gipfeln, welche alle Alpen überragen, auf zum alten Brocken, auf welchem deutscher Geist dem bildlosen Wodan opferte, auf welchen deutscher Geist den Faust im ewigen Streben nach der Lösung der Rätsel der Menschheit führt; — blicke auf zur Wartburg, wo das alte Geisterrüstzeug, die gute ‚Wehr und Waffen‘ unseres Volkes, neu geschmiedet wurde, — blicke auf zum Kyffhäuser, in welchem die große Zukunft der Stunde harret, in welcher die Raben nicht mehr fliegen werden, der Stunde, wo ‚ein Volk geboren wird‘. Welch eine andere Nation kann solche Bergesgipfel aufweisen?“ Drei Berge nennt Wilhelm Raabe: den Brocken, mit Wodan, hier das Bekenntnis zur alten germanischen Rasse und Religiosität und mit Faust, hier das Bekenntnis zum ewigen deutschen Geist, der immer faustisch sich bemüht. Die Wartburg nennt er, weil hier eigentlich durch Luthers Tat das deutsche Christentum geboren wurde, das allerdings erst in unserer Zeit seine Fortsetzung, seine eigentliche Erkenntnis zu gewinnen beginnt, und den Kyffhäuser nennt er, aber nicht etwa, wie es im Kaiserreich geschah, um Barbarossa als monarchistisches Prinzip aufzuführen. Er vermeidet den Namen Barbarossa, die Erwähnung der Kaiseridee. Er schreibt vielmehr, hier ganz Nationalsozialist, daß im Kyffhäuser die große Zukunft der Stunde harre, wo ein Volk geboren wird.

Darauf kam es Raabe, der immer nur um das Wesenhafte zu ringen hatte und rang, in all seinem Schaffen an: auf die Geburt des Volkes, im Großen wie im Kleinen, des Volkes, das er am Anfang des Romans „derb, starkknochig, arbeitsam, genügsam, gutmütig, blauäugig und blondlockig, doch garnicht hübsch“ nennt, des Volkes, das er als Niedersachse in seinem Weg und in seinem nordischen Wesen von Widukind her bis in die jüngste Zeit hinein sah, des Volkes, an das er glaubte, weil er seine reinsten Symbole und Wirklichkeiten, vom Mysterium bis zum Handwerkertum, vom Helden-tum bis zur Kameradschaft, von den Familienbanden bis zur Philisterei gekannt hat. „Ich liebe und weiß“, bekannte er, „daß das Vaterland ewig ist“, und dann fügte er daran Worte, die in dem Stammbuch des Nationalsozialismus auf jeder Seite stehen können: „Ich liebe und weiß, daß jene Bettlerin im Dorfe Ratsch in Schlesien, welche ihr einziges Bettuch zerschnitt und die Hälfte davon zu Verbindzeug hergab, ein größeres Gewicht in die eine Schale des Geschicks unserer Nation geworfen hat, als der gesamte Wiener Kongreß mit allen seinen Aktenbündeln in die andere. Ich liebe und ich

weiß, daß alle Fürsten- und Diplomatencheren stumpf werden müssen an den blutigen Binden, die aus dem Bettuch der Bettlerin entstanden sind, und die das Vaterland zusammenhalten." Hier ist jener Heldengeist und jenes Opfertum des wahren Deutschen für sein Deutschland offenbar geworden, der Deutschen, die in unserer Zeit Deutschland, das deutsche Volksreich zu schaffen unternommen haben. Aber die Zeit, in der Raabe mit prophetischer Vorausschau, verbunden den ewigen Gesetzen, den Deutschen das Gewissen weckte, war noch nicht reif. Die Deutschen verstanden nicht, daß Raabe in diesem Zusammenhang ebenfalls als Unterschrift unter das Bekenntnis setzte:

AMor vInCIT omnIA!

Liebe besiegt alles, aber zugleich auch amicitia, Freundschaft, Gemeinschaft. Aus Liebe allein wächst Freundschaft, wächst Gemeinschaft, aus Liebe allein wächst aber auch nur jenes Heldentum, das sich opfert, um das große Werk zu schaffen, und aus Liebe und Gemeinschaft allein wächst das Opfer des Volkes, das alle bringen, um das Reich für alle zu schaffen. Raabe rief damals:

Ans Werk, ans Werk mit Herz und Hand,
Zu bauen das Haus, das Vaterland!

Und wenn wir dieses, eins der herrlichsten Gedichte, das die Sehnsucht nach dem großen deutschen Vaterlande je geschaffen hat, heute lesen, dann lesen wir es als das erste nationalsozialistische Gedicht, denn hier ruft der Dichter dazu auf, daß wir den Grund aufwühlen, hinuntersteigen sollen zu den Müttern, in unsern eigenen Boden und daß wir uns nicht fürchten sollen, wenn altes Gemäuer niederbricht, wir sollen nur tief, tief graben. Die Männer, die es tun, die sollen sich zusammenschließen zum Bund, zur Gemeinschaft, wie wir heute sagen, zur Volksgemeinschaft, und wenn wir dann den Bau auf dem Grunde aufrichten, dann sollen wir die Fugen mit unserm Herzensblut kitten. Denn dieser Bau soll den Frauen und Kindern Heimat-herd und Heimatdach geben. Ueber diesem Bau wird natürlich die Arbeit manchen ins Grab fordern, aber:

„O denkt, wen die Arbeit fordert ins Grab,
Den senken wir mit in den Grund hinab;
Und der Grund ist unser, es schlafen darin
Die toten Väter von Anbeginn; —
Aus der Helden Asche soll steigen das Haus —
Ans Werk ! Ans Werk! o haltet aus —
Ans Werk, Ans Werk!“
„O bietet die Herzen, o bietet die Hand,
Daß sich hebe der Herd im Vaterland!“

Wilhelm Raabe hat damals mit diesem Lied das große nationalsozialistische Gedicht geschrieben. Sein gesamtes Werk aber, mehr als 50 Bände, ist die

Offenbarung der nationalsozialistischen Weltanschauung geworden. Wo immer wir es aufschlagen, wo immer wir uns darein versenken, überall erfahren wir die tiefste und reinste Bestätigung unserer heutigen, endlich Wirklichkeit, Lebensbestätigung, Staatsbestimmung, Volksführung gewordenen Weltanschauung. Im Politischen wie im Sozialen, im Ethischen wie im Ideellen, überall kam es ihm auf die Volksgemeinschaft, auf das Volksreich an. Sogar bis in die Rasse hinein war sein Standpunkt der unsere. Man braucht nur an die klassische Stelle im 10. Kapitel des „Hungerpastors“ zu denken, die auch Theodor Fritsch im „Handbuch für die Judenfrage“ angeführt hat. Überall sehen wir immer wieder, daß Raabe klar erkannte: „Aus der Tiefe steigen die Befreier der Menschheit, und wie die Quellen aus der Tiefe kommen, das Land fruchtbar zu machen, so werden die Acker der Menschheit ewig aus der Tiefe erfrischt.“ Aus der Tiefe unseres Blutes, aus der Tiefe unseres Volkstums, aus dem unmittelbaren Volke selbst und aus der Tiefe unseres Bodens, unserer Erde ist die Erneuerung Deutschlands, ist die Selbstbesinnung des deutschen Volkes auf sich selbst gewachsen: durch Adolf Hitler! Diese Selbsterneuerung wird, weil sie einen Führer erhalten hat, immer mehr zur Wirklichkeit werden, Das 20. Jahrhundert und die Jahrhunderte darüber hinaus werden deutsche Jahrhunderte werden, weil endlich das deutsche Volk das geworden ist, was der Dichter Wilhelm Raabe sein ganzes Leben und Schaffen hindurch ersehnt und erkämpft hat. Deswegen ist es jetzt an der Zeit, Wilhelm Raabe zu befreien von all den Irrtümern, die eine falsche Wissenschaft, Geschichtsschreibung, Litteraturforschung um ihn aufgehäuft hat. Der Nationalsozialismus soll endlich auch diesem Dichter das volle Verständnis im gesamten deutschen Volke verschaffen, die Freiheit seines Wirkens geben und die Ehre seinen schöpferischen Taten.

Reichswichtige Spiele.

1. Detmold.

Die Detmolder Richard Wagner-Festwoche.

Im Zeichen des Gedenkens an die vor hundert Jahren erfolgte erste Einkehr Wagners in Bayreuth stand die als reichswichtig anerkannte Detmolder Wagner-Festwoche, die auf Anregung und unter künstlerischer Gesamtleitung von Otto Daube (Detmold) Ende Juli ds. Jrs. durchgeführt wurde.

Diese Wagner-Festwoche im Herzen der Landschaft des Teutoburgerwaldes erblickt in Bayreuth die wegweisende Hochburg deutscher Kunst. Dem Bayreuther Kulturvermächtnis Richard Wagners galt ihr Arbeitsbereich, und zwar vor allem nach einer Richtung hin: Detmold will die ideale Vorbereitung für das Gipfelerlebnis auf dem Bayreuther Festspielhügel sein. Das geschieht aus dieser Erkenntnis heraus: Das Richtungweisende in Wagners Persönlichkeit und Kunstschaffen für die geistige Fundamentierung des neuen Staates muß noch weit umfassender in alle Kreise dringen, die sich für die geistig-feelische Erneuerung deutschen Lebens im Gefolge des nationalsozialistischen Kulturumbruches verantwortlich fühlen.

Insbefondere hat die mit dem Reichsspendiat herbeigeführte Umschichtung wesentlicher Teile der Besucher des Bayreuther Festspielhauses die Inangriffnahme einer solchen praktischen Schulungsarbeit notwendig gemacht. Sie will die in Detmold versammelte Kunstgemeinde erlebnisbereit für die künstlerische Offenbarung der großen deutschen Meister des 19. und 20. Jahrhunderts finden. Die von Otto Daube zielklar und reichhaltig angelegte Detmolder Festwoche, für die Frau Winifred Wagner die Schirmherrschaft übernahm, erstrebte eine Einführung bezw. ein Mit- oder Wiedererlebnis aus dem Kunstschaffen Richard Wagners, Franz Liszts, Siegfried Wagners, Hans Pfitzners, Hans von Wolzogens und Franz Stäffens.

Ebenso wie Bayreuth ist ja auch Detmold ein landschaftlich bevorzugt gelegener deutscher Winkel, der alle äußeren Stimmungswerte für ein so umfassendes künstlerisches Erlebnis in sich birgt.

Die Zielsetzung der Detmolder Richard Wagner-Woche ruht eindeutig und klar in der weltanschaulichen und künstlerischen Erschließung des Bayreuther Genius und seiner Sendung für unsere Zeit.

Detmolds Festtage von 1935 im Dienste für das Bayreuther Jubiläums-Festspieljahr 1936 — das ist kurz gesagt der Kerngedanke jener Festwoche in dieser vaterländisch geweihten deutschen Waldlandschaft gewesen. Sie nahm eben einmal das brennende Problem der Bayreuther Besucherschaft in ebenso ernster wie ideal gesinnter praktischer Arbeit in Angriff. Im belehrenden Vortrag, der von den Anfängen der Oper im Renaissance-Florenz bis zu Hans Pfitzner führte, mit zahlreichen, geschickt ausgewählten musikalischen Proben aus musikdramatischen Szenen Wagners, mit Darbietungen selten gehörter Werke aus dem Schaffen der hier vertretenen Meister auf dem Gebiete der Sinfonie, der Kammermusik und des Liedes, sowie mit der Aufführung der deutschen Legende „Longinus“ von Hans von Wolzogen (zusammen mit der von dem Detmolder Komponisten August Weweler eigens dazu geschaffenen Schauspielmusik), des „Varenhäufers“ von Siegfried Wagner und des Pfitznerschen „Armen Heinrich“ suchte die Detmolder Festwoche ihre weitgespannten Aufgaben im Dienste des Bayreuther Vermächtnisses zu erfüllen.

Für fünf Abende stand dabei das Lebenswerk Richard Wagners im Mittelpunkt.

Die programmatische Folge berücksichtigte zunächst den jungen Wagner, dessen erste schöpferischen Zeugnisse auf dem Gebiete des Liedes und der Klavierfonate mit lebhaftem Interesse verfolgt wurden, und seine Verbundenheit mit deutschem Kulturgute (Beethoven!). An den Einführungsabenden zum „Holländer“, „Lohengrin“, „Tristan“ und den „Meistersingern“ ermöglichten zahlreiche musikalische Proben die künstlerische Ergänzung und Vertiefung der von Otto Daube im Vortrag geschickt vermittelten biographischen bezw. musikalischen Voraussetzungen.

In der Franz Stassen-Ausstellung wurden 45 Bilder aus dem im ganzen 120 farbige Steinzeichnungen umfassenden Monumentalwerk des Wagnerschen „Ringes“ gezeigt. Die im Jahre 1930 vollendete Schöpfung, die eine Arbeitszeit von 21 Jahren beanspruchte, betrachtet Stassen selbst als sein eigentliches Lebenswerk. Stassens 40 Stücke zählender Bildzyklus aus der *Völsuða* bildete die zweite Hauptgruppe dieser vielbesuchten Ausstellung. Ferner waren noch die vier Entwürfe nach Motiven aus der Edda zu sehen, die der Künstler im Auftrage des Führers für den großen Sitzungssaal der Reichskanzlei schuf.

Als Gesamtergebnis dieser Festwoche kann ein sieghafter Durchbruch ihrer Idee und ihrer programmatischen Anlage, sowie ein restlos beglückender künstlerischer Erfolg verbucht werden. Er ist neben den künstlerisch führend gewesenen Persönlichkeiten wie Hans Pfitzner, Karl Elmendorff, Rudolf Schulz-Dornburg, Dr. Hans Winckelmann und Otto Daube insbesondere dem pflichteifrigen Reichsorchester des deutschen Luftsportverbandes, sowie den solistischen Mitwirkenden zu danken.

Nachdem Gauleiter und Reichsstatthalter Dr. Alfred Meyer (Münster) während der Festtage mehrfach die kulturpolitische und künstlerische Zielsetzung dieser Detmolder Wagner-Woche beleuchtete, konnte er bei der Schlußkundgebung ihre für das kommende Bayreuther Jubiläums-Festspieljahr geplante Wiederholung — voraussichtlich zur Pfingstzeit — verkünden. Er bekannte sich mit diesen Worten zu Richard Wagners Sendung im Dritten Reich: „Wagner ist Nationalsozialist nach seinem Leben, seinem Kampf und seiner Kunst. Sein Nürnberg ist unser Nürnberg, sein Hans Sachs ist das nationalsozialistische Ideal des schaffenden deutschen Menschen, des Arbeiters der Faust und der Stirn. Seine Heldengestalten sind uns verwandt. Ihr Idealismus, ihr Opfersinn, ihre Einsatzbereitschaft sind nationalsozialistische Ideale, in jahrelangem Kampf bewährte Ideale, die bis zum Tode ausgetestet wurden . . . Wagner hat jedem Nationalsozialisten etwas zu sagen, aber er will erarbeitet werden. Der Einfachste kann ihn verstehen, und das war ja der Sinn dieser Richard Wagner-Woche, den deutschen Menschen zu schulen, ihm das Verständnis zu bringen für diesen Großen der deutschen Kunst. Wir können mit Stolz sagen, daß dieser Versuch gelungen ist.“

Wieland-Gottfried und Wolfgang Wagner nahmen am ereignishaften Schlußabschnitt der Veranstaltungen teil; sie waren Zeugen, wie im Hermannsland Bayreuther Kultur eine Pflegestätte fand und vor allem auch die Kunst ihres Vaters tiefste Ehrung erfuhr.

Diese erstmalige Detmolder Wagner-Woche schenkte allen Teilnehmern ein unauslöschliches Erlebnis. Sie erreichte in sieghafter künstlerischer Erfüllung und mit unerwartet starker Gefolgschaft, was ihre ideale Zielsetzung war. Im Dienste am Bayreuther Genius erblickte sie ihre ernste künstlerische und kulturpolitische Verpflichtung. Dieser Aufgabe ist sie in jedem Abschnitt ihrer einzelnen Veranstaltungen — vom schlichten Lied bis zur sinfonischen oder musikdramatischen Offenbarung — getreu geblieben.

Hans von Wolzogen übermittelte diesem Kunstzyklus zu seinem Beginn diesen Geleitgruß: „Heil ruft Bayreuth dem Fest entgegen — Held Hermann gebe seinen

Segen!" Er bedeutete der Detmolder Wagner-Woche eine ermunternde Förderung und darf nun seinen Wunsch nach Segnung ihrer Ziele und ihres Widerhalls herrlich erfüllt sehen!

Dr. Paul Bülow.

2. Zoppot.

Rienzi und Hans Sachs — Santo Spirito Cavaliere.

Von Dr. Walther Taube-Danzig.

Seit einiger Zeit spinnen sich in erfreulicher Weise Fäden von Bayreuth zu uns Auslandsdeutschen. Die „Bayreuther Blätter“ brachten Berichte und Aufsätze, die mit unserer Zoppoter Waldoper in Beziehung standen.

Nicht nur die Intendanz und die Zoppoter Stadtverwaltung, auch namhafte Persönlichkeiten des Bayreuther Geisteskreises im „Reich“ haben diese Tattsache besonders begrüßt und darin eine weitere Festigung des Bandes zum Auslandsdeutschtum erkannt . . . und anerkannt!

Im vorigen Jahre sollten zum ersten Male die Fanfaren einer Jugendoper Wagners die Wipfelhallen der Waldbühne durchtönen. Neben den „Meisterfingern“, die gerade in unseren Tagen besondere Offenbarung bedeuten, die uns die Reife und Abgeklärtheit des Meisters vermitteln, echte Gemeinschaft aller Volkskreise veranschaulichen, trat ein Werk der Sturm- und Drangzeit, ein ganz in der großen „Opernform“ stehender Stoff, wie Wagner ihn in seinen „Mittheilungen an meine Freunde“ (1851) selbst bezeichnet hat. Zwischen den Uraufführungen der beiden Werke liegt eine Zeitspanne von 26 Jahren. So war die Aufführung der beiden Opern ein Wagnis — doch das Wagen stand ja als Leitstern in so mancher Hinsicht über dem „nordischen Bayreuth“.

* * *

Und doch gibt es ein inneres Gemeinsames! Der Geist ist's — der Heilige Geist! Die Haupthelden beider Werke — sie sind Santo Spirito Cavaliere! Da vielen unserer Zeitgenossen Stoff und Inhalt des „Rienzi“ nicht mehr so recht vertraut sind, soll das Wesentliche darüber gesagt werden: Ueber dem „Rienzi“ flammen die Gedanken des „jungen Europa“, der Julirevolution, die auch Wagner bewegten. Der Volkstribun leitet die Masse gegen eine als durchweg verbrecherisch hingestellte Adelschicht. Mitunter klingen Gedanken an Aubers „Stumme von Portici“ an — aber hier ist doch alles größer empfunden und tiefer gestaltet. Es entspricht den allzeit übersteigerten Ausmaßen jedes revolutionären Geschehens, auch in der musikalischen Pracht, der sich die der Bühnenbilder zugesellt. Man vergeße auch nicht, daß das Werk für die große Oper in Paris gedacht war, „ihm die Brücke zu der von ihm ersehnten großartigeren Welt bauen“ sollte. Daß es aber später die Brücke nach Deutschland (Dresden) werden sollte, ahnte Wagner in den Pariser Notjahren kaum; das war das Werk der Gnade, die ihn trug, bis er im „Parsifal“ dieses „höchsten Heiles Wunder“ inne ward . . .

Bei allem Entgegenkommen an den Pariser Geschmack offenbart aber dennoch diese „große Oper“ schon den deutschen schaffenden Künstler! Der an sich unfruchtbare Boden „nur politischer Aktion“ ist durch das Rein-Menschliche geädelt und damit zur echten Tragödie geworden!

Um das zu verstehen, muß man die Quelle des „Rienzi“, den Roman „Rienzi, the last of the Roman Tribunes“ von Bulwer heranziehen. Die geschichtlich

Grundlage dieses dichterisch mehrfach ausgestalteten Stoffes¹⁾ ist folgende: 1347 versuchte der päpstliche Notar Cola di Rienzi, in dem von Adelsparteien zerrissenen Rom eine Republik zu errichten. Bei Bulwer zieht sich diese Handlung durch mehr als 7 Jahre hin, eine bunte Fülle von Gestalten und Geschehnissen umrankt den Helden, der hier nicht nur Freiheitsheld ist, nein, auch Liebhaber einer vermögenden Dame, Förderer der Industrie, daneben mystischer Schwärmer, Astrolog u.s.w. Das Treibende für die Handlung ist die Pflicht der Blutrache, ein allgemein italienisches Motiv. (Colombo, *Cavaleria rusticana*.)

Was zog Wagner zu diesem Stoffe hin? —

Wir lesen in den „Mitteilungen an meine Freunde“ ... „Aus dem Jammer des modernen Privatlebens . . . riß mich die Vorstellung eines großen historisch-politischen Ereignisses . . . es entsprang mein Plan zu einem Kunstwerke erst aus dem Innwerden eines rein lyrischen Elementes in der Atmosphäre des Helden. Die Friedensboten, der kirchliche Auferstehungsruß, die Schlachthymnen, — das war es, was mich zu einer Oper — bestimmte.“ Und ferner: „Ich ging nicht darauf aus, Duette und Terzette zu schreiben, aber sie fanden sich hier und da ganz von selbst, weil ich meinen Stoff . . . nur durch die „Oper“ hindurch sah . . . u.s.w.“

Wagner als der geborene Dramatiker gestaltet nun aber den Helden nicht als einen „historischen“, sondern „typischen“ Charakter. Es ist das Rein-Menschliche, wie es allen späteren Werken des Meisters immer verklärter eigen ist. Und noch eines: War im „Liebesverbot“ die Revolution die zügellose von Sitte und Gesetz gelöste „Freiheit des jungen Deutschland“, im „Rienzi“ ist das wesentlich anders:

„Die Freiheit Roms sei das Gesetz!

Ihm untertan sei jeder Römer.

Bestraft sei streng Gewalt und Raub

Und jeder Räuber Romas Feind.

Verschlossen sei, wie jetzt es ist,

Dem Uebermüßigen Romas Tor;

Willkommen sei, wer Frieden bringt,

Wer dem Gesetz Gehorsam schwört.“ —

Dieser geadelten Auffassung der Revolution entsprechend ist Rienzi hier der Vertreter der Großmut, Vaterlandsliebe, der große Mensch und Führer, in Gottes Willen demütig gebunden.²⁾ Hier strahlt Wagners Christentum in reinstem Glanze auf, vom Gebet des Rienzi bis zu den Gebeten im „Parsifal“ . . .

* * *

Die Handlung im „Rienzi“ rankt sich im Gegensatz zu Bulwer um den Helden. Dort Wechsel des Ortes, hier Einheit! Dort 7 Jahre, hier wenig Wochen. Rienzi ist unvermählt — seine hohe Braut ist das „ewige“ Rom.

Das musikalische Vorspiel läßt drei Hauptthemen erkennen: Rienzis Gebet, die Schlachthymne und den Jubelchor des Volkes. Beim Auseinandergleiten des Vorhanges bietet sich uns ein Bild dar, das die eingangs er-

¹⁾ Wir haben ein französisches „Rienzi“-drama von Laignelot (1791); eine englische Tragödie in 5 Akten von Mary Russell Mitford (1828), eine deutsche Uebersetzung des Bulwer'schen Romans von Bärmann (1836). Auch Julius Moser, der bekannte „Polendichter“ schuf ein Rienzidrama, das W. jedoch nicht gekannt hat. Schließlich sei noch auf Friedrich Schillers: „Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen“ (1788) hingewiesen. Vielleicht hat der junge Richard diese Sammlung schon kennen gelernt, als er in der Bucherei seines Onkels Adolph in Leipzig „kramte“

²⁾ Wie viel könnte man doch heute wieder aus Wagners Geisteswelt lernen? —

wähnte Mißwirtschaft des Adels kennzeichnen soll. Die „Orsini“ wollen Irene, Rienzi's Schwester, entführen — die „Colonna“ treibt die gleiche edle Absicht! Der junge Adriano rettet die Bedrängte. Tumult. Raimondo, der päpstliche Legat, will den Streit schlichten, das Volk beteiligt sich, die ehrwürdige Laterankirche leuchtet im Lichte der Fackeln auf . . . da tritt Rienzi auf und gebietet Ruhe. In packender Rede, die beide Parteien in den Bann zwingt, beklagt er das „alte, freie, große Rom“, fragt, ob es noch Römer gibt — der Väter würdig. Bald aber verspotten ihn die Adligen mit seiner „schön studierten Rede“ und beschließen, den Kampf „in Frührots nebligem Dampfe“ vor den Toren auszufechten. Rienzi nützt die Abwesenheit des Adels, gewinnt Adriano für die Sache der (echten) Römer, läßt das Volk sich bei Tagesanbruch auf den Ruf verabreiteter Fanfaren sammeln und kündet dann allen mit Billigung der Kirche den Aufstieg von „Romas neuem Geschlecht“.

Der Adel ist im ganzen Lande besiegt, der Chor der Friedensboten leitet das liebliche Fest des Volkes ein. Allein die Nobili sinnen Verrat (sie sind ja nicht innerlich überwunden!); vergebens sucht Adriano seinen Vater umzustimmen. Rienzi will dem Volke zur Beherzigung ein Festspiel vorführen; es ist die Geschichte der Lucretia, die dem Volke den Wert heldenhafter Tugend vor Augen stellen soll.

„Erfahret, wie einst Lucretias Tod,
Durch Brutus' Heldentat gerächt
Tarquinius Tyrannei vertrieb
Und Romas Söhnen Freiheit gab! . . .“

Diese Pantomime (deren Inhalt die Textbücher bringen), der Tanz der Frauen, der Gladiatorenkampf und der Festreigen (den Bund des alten und neuen Rom bedeutend) boten Wagner Gelegenheit dar zur Entfaltung reichster orchesteraler Farbenpracht, wie er sie sich für die Oper dachte. —

Im Tanzgewühl bei der Entfaltung der neuen römischen Fahnen versuchen die Orsini ein Attentat auf den Tribun, das Panzerhemd schützt ihn, und Rienzi hat die Seelengröße, von dem erregten Volke die Begnadigung der Mörder zu erbitten, um so zu echter Versöhnung zu gelangen.

„So fleh ich Euch denn an,
Wenn ihr mich liebt — begnadigt sie!“

Der dritte Aufzug erweist, daß diese edle Tat nicht mit gleichem vergolten wird: „Gerüstet sind die Nobili und nahen drohend sich der Stadt . . .!“ —

Der Kampf gegen die rachsüchtigen Patrizier endet siegreich:

„Der Tag ist da — die Stunde naht
Zur Sühne tausendjäh'ger Schmach!
Er schaue der Barbaren Fall
Und freier Römer hohen Sieg!
So stimmt denn an den Schlachtgesang,
Er soll der Feinde Schrecken sein!
Santo Spirito cavaliere . . .“

In der nun folgenden (von Bulwer übernommenen) „Schlachtymne“ wird das Thema: „Santo Spirito Cavaliere“ noch einmal aufgenommen — es ist der Höhe- und zugleich Wendepunkt des Dramas.

Rienzi hat unter dem Schutze der Kirche (durch den Legaten Raimondo vertreten) die Adelsparteien besiegt, das Volk feiert ihn jubelnd als den „Tribun“-Adriano, den Untergang seiner Sippe fürchtend, bittet Rienzi um Absteigen vom Kampfe gegen die Colonna — umsonst, das Schicksal nimmt seinen Lauf! Adrianos

Vater fällt, ähnlich wie der Eid hat Adriano den Kampf zwischen Pflicht und Liebe durchzukämpfen. Um des Vaters willen entschließt sich Adriano zur Rache. Das Volk, der Opfer überdrüssig, in dem Verhältnis von Rienzi's Schwester Irene zu Adriano Verrat witternd, wendet sich von Rienzi ab, als die Kirche ihn mit dem Bann belegt hat ... „Im Bann ist, wer Dir treu ...“ schleudert Raimondo dem entsehten Rienzi am Portal der Kirche entgegen. Adriano will Irene auf seine Seite ziehen, sie zu retten — bleibt Rienzi treu — Spiritu Santo Domina — noch „gibt's ein Rom“ — jubelt Rienzi trotz der Enttäuschung an der Gunst des Volkes. — Von tiefster Gläubigkeit und Demut ist das Gebet erfüllt, in dem sich Rienzi an den wendet, der Alles in Gnaden trägt! Irene bekennt sich als „letzte Römerin“ stolz zu dem großen Werke des Bruders. Adriano ruft sie entgegen:

„Nichts hab' ich mehr mit Dir gemein!

Hier stehe ich — eine Römerin, —

Nur meine Leiche nennst Du dein!“

Vergebens sucht der „letzte der Tribunen“ das Volk umzustimmen, hell lodert das Kapitol in Flammen auf, der „Kirche Hochgebot“ ehrend haben die des stolzen Namens unwerten Römer die heilige Stätte in Brand gesteckt. Noch einmal sucht Adriano Irene zu retten — Rienzi, er und Irene kommen um, die Nobili sind Herren der Lage, Roms Freiheit bricht mit den Trümmern des Kapitols zusammen! Ein Finale, wie es szenisch und musikalisch großartiger kaum gedacht werden kann — die große Oper!

Schält man den Kern des Dramas heraus, findet man auch im Gewande der „großen Oper“ den echten deutschen schaffenden Künstler am Werke: Einfachbereitschaft für eine große sittliche Idee — im tiefsten Grunde jedoch gottgebunden, wie es Rienzi's Gebet klar erkennen läßt. Entsagen um hoher Ziele willen, sich für das Heil des Volkes opfern — das ist der Geist der „Santo Spirito cavaliere“!

* * *

Auch Hans Sachs in den „Meistersingern“ hat von jenem Geiste das Herz erfüllt. Ob auf des Lebens Höhen oder im verträumten Winkel der Alt-Nürnberger Schusterstube — Gottes Geist geht wie ein segnender Regen über die Welt!

Das „Santo Spirito cavaliere“ allein ist's, was Sachs treibt, sich für den Junker Stolzing einzusetzen, der „versungen und vertan“ hat. Dieser Geist allein weiß Verführung und Entführung auf den „rechten“ Weg zu lenken, vernimmt im Fliederduft das Raunen der Sommernacht, kommt zur echten Weisheit des reifen Alters, sieht den „Wahn“ dieser Welt, versteht, die alten Chroniken recht zu lesen und wird durch den Santo Spirito befähigt, sein Glück entsagend zu opfern, damit ein neues junges erblühen kann, daß Irrsal und Wirtsal sich auflösen! So steht er vom Volk umjubelt und getragen auf der Festwiese, ein deutscher „Meister“ im schönsten Sinne des Wortes, ein vorbildlicher Führer und — Held! Denn auch Entsagen und Leiden ist Heldentum.

So reihen sich Rienzi und Sachs in den stillen Zug aller jener, die um Gottes, der Menschen und hoher Ideale willen als „Santo Spirito cavaliere“ opfernd die Welt reicher machten. — Der Tempel auf dem Festspielhügel kündet der Welt diesen Geist. — Möge unsere Zoppoter Waldoper auch im zweiten Vierteljahrhundert ihres Wirkens durch die Kunst Herold dieses Geistes sein — zum Ruhme der deutschen Kunst, zum Heil des deutschen Volkes und zur Ehre Gottes. —

3. Wunsiedel.

Wunsiedler „Frucht- und Dornenstücke“.

Von Hans von Wolzogen.

Die „Freilichtspiele“ auf der Luisenburg bei Wunsiedel waren jüngst in einem Gaublatt angekündigt worden als „Frei-Lichtspiele“, woraus zu schließen, daß es Filmdarbietungen seien, die man „gratis“ genießen dürfe. Beides ist nicht der Fall: es handelt sich um eine der schönsten Naturbühnen in dem berühmten Goethe'schen Felsen-Labyrinth und um ein wirkliches, anerkannt vortrefflich geleitetes und ausgeführtes Schauspiel. Man muß es gesehen haben, um darüber urteilen zu können; die Naturbühne als solche hat zweifellos ihr gutes Recht und ihre künstlerische Bedeutung, wofür jeder Beleg aus unmittelbarer Erfahrung wertvoll und willkommen zu heißen hat. Das sind die „Fruchtstücke“, die man sich dort aus der Jean Paulischen Heimat holen kann; die „Dornenstücke“ sind begleitende Gedanken, wie sie dem strenger beobachtenden Zuschauer dabei sich aufdrängen, oder die dem Erlebnisse nachfolgen. Man könnte finden, daß in der Form, welche die Naturbühne vom bereits vorhandenen, nicht dafür geschaffenen, älteren Dichterwerke verlangt, allerdings etwas vom Wesen des „Filmes“ verspüren lasse. Das wäre so zu verstehen: Der Verlauf des Dramas vollzieht sich nicht glatt und lückenlos, es sind auch Kürzungen und Zusammenziehungen nötig, welche anstatt eines dramatisch regelrechten Aufbaus eine Bilderreihe von darstellbaren Szenen ergeben. Dies aber ist eben bedingt durch die Umformung der Dramatik des geschlossenen Raumtheaters und würde bei einer neuen, dekorationslosen Naturbühnendichtung garnicht mehr „filmisch“ wirken, sondern Eigenform des Stiles sein. —

Aber wie steht es denn mit der Dekorationslosigkeit? Ich meine: die Naturdekoration hat doch recht viel dabei zu besagen. In dem herrlichen Felsenlabyrinth der Luisenburg kann auch nicht alles gespielt werden. Die Natur muß schon mit dem dichterischen Bilde übereinstimmen; und das gilt nicht allein im negativen Sinne, daß sie oft gerade das vermissen läßt, was bildlich für die Dichtung durchaus bedeutungsvoll ist, ja, was geradezu das Drama „mitspielt“. Im „Tell“ z. B. — wenn er auch gewiß in der vortrefflichen Aufführung unvergleichlich eindrucksvolle Bilder zeigt —, wo bleibt der tobende See, den der Tell als Baumgartens Retter in symbolischer Handlung durchschiffend bezwingt, und wo die nicht minder symbolische Mondsnacht mit der „aufgehenden Sonne über den Eisgebirgen“ auf dem Rütli? Das bleibt — „der Phantasie überlassen“. Wohl, die Phantasie des Dichters, der die Schweiz nie mit Augen sah, der durfte es überlassen bleiben; aber er hat es mit dichterischer Kraft auf die Bühne „projiziert“, damit man es schauend erlebe. Wenn man erst anfängt, Hauptstücke des Dramas der Phantasie zu überlassen, so könnte man schließlich dahin geraten zu meinen: wozu überhaupt Bühne, überhaupt sehen, „haltet euch an Worte“, laßt euch die wunderbare Sprache schön vordklamieren und spielt das Stück in eurer Phantasie! Das kann unter Umständen gar nicht so übel, oft sogar recht ratsam sein. Dekorationen kommen da jedenfalls nicht in Frage. Aber es wäre doch wahrlich sehr schade um die hohe Bedeutung der Naturbühne, um nicht zu sagen: des Theaters, wenn es zum künstlerischen Grundsatz würde! —

Also hier haben wir so ein „Dornenstück“! Auch die Natur ist dekorativ zu betrachten, Bühne und Dichtung im genauen Verhältnis zu einander zu wählen. Das „Repertoire“ der naturbühnenmöglichen Stücke ist daher äußerst beschränkt. Bühnen lassen sich finden, aber nicht zugleich Stücke schaffen. Eine große Seltenheit war Shakespeare's „Wie es euch gefällt“, dessen Waldbidyllie es mir leicht machte,

sie durch meine in Wunsiedel benutzte Einrichtung auf die Naturbühne zu versehen. In dieser ganz einzigartig großartigen Natur war wirklich alles „natürlich“ und so kam Shakespeare's Poesie auch zu reinerer Wirkung als auf irgend einem Theater. Zu der vorzüglichen Akustik gesellte sich übrigens eine erstaunlich gute Aussprache der meisten Künstler, welche wie das Ganze von der ernstlich werkfreien Arbeit zeugte vor Allem des um die Naturbühne so verdienstvollen Intendanten Egon Schmid, wie des Spielleiters Herrn Windz. So wirkte auch einst die „Iphigenie“ im „antiken Theater“ der Bayreuther Eremitage, welches selbst eine ideale Verbindung von geschlossenem Raum und freier Natur darbietet. „Iphigenie“ war schon von Goethe zur ersten Aufführung gebracht worden auf der Naturbühne von Ettersburg; seitdem ruht der Segen und der Zauber der Goetheschen Kunst auf diesem Werke als einem Meister- und Musterspiele des Freilichttheaters. Schon mit Grillparzers „Sappho“ steht es nicht so günstig: ihr fehlt der leukadische Fels zum tragischen Sprungbrett, oder dem Felsen der Luisenburg das hellenische Meer. —

Keine Rose ohne Dornen; jedoch ein neuer Rosengarten könnte — müßte geschaffen werden, wenn wir die Gärtner, nur Einen Gärtner, will sagen: Dichter, dafür hätten; dem würden Spieler und Spielleiter wie man sieht, bald und gern zu Gebote stehen.

Eine dramatische Kunst der Zukunft für die Naturbühne — warum nicht? Dem deutschen Boden ist manches Wunder möglich. Wenn — der germanische Himmel nicht wäre! Das Wetter! Das Wetter! Das spielt leider überall empfindlich mit und spielt der Kunst seine Streiche. Wie jener „melancholische“ Jaques übergießt es alles muntere Gespiel mit kalter Aufrichtigkeit. „In der Natur habe Ich das Wort“ sagt das Wetter, der alte grimme Wode — und Apollon verkriecht sich hinter die Dämpfe der Pythia. „Wie es dir gefällt“ hat man machtlos dem Wode — oder ist es Donar oder Sankt Peter? — zu antworten. — Dem „Wie es euch gefällt“ am 6. Juli auf der Luisenburg lächelte der Alte von oben gefällig, und Naturbühne, Publikum, Shakespeare und ich durften befriedigt sein. Ja, das war ein Wunsiedler Fruchtsäck!

Besprechungen.

Die Volksausgabe der Werke Wilhelm Raabe's.

Von Hanns Martin Eßter.

Verfolgt man die Geschichte der Werke Wilhelm Raabes seit dem ersten Erscheinen des Erstlingswerkes, der „Chronik der Sperlingsgasse“ im Jahre 1856, so kann man an der Folge der Werke, ihrer Wirkung in der Öffentlichkeit, oder ihrem Liegenbleiben auf dem Lager des Verlegers geradezu eine deutsche Kulturgeschichte ablesen. Während „Die Chronik der Sperlingsgasse“ sofort einen gewissen Erfolg erreichte, und dieser Erfolg durch jetzt fast achtzig Jahre hindurch ständig anhielt, mußten die späteren Werke sich immer mühseliger ihr Publikum erobern. Außer dem „Hungerpastor“, der 1864 zum ersten Male erschien, waren es eigentlich nur noch die im G. Grote'schen Verlage zu Berlin seit den 70er Jahren erscheinenden Werke „Horacker“, „Unruhige Gäste“, „Im alten Eisen“, „Nach dem großen Kriege“, und die Erzählungen „Halb Mär, halb mehr“, die sich ein breiteres Publikum eroberten. Erst, als seit Raabes sechzigstem, und noch mehr seit seinem siebzigsten Geburtstag im Jahre 1891 bzw. 1901 der Kampf für Wilhelm Raabe energisch einsetzte, begann der Absatz

der Werke sich zu heben. Nach dem Tode Wilhelm Raabes im Jahre 1910 aber haben die Erben Raabes, insbesondere seine Tochter Margarete, und die Verleger, besonders die neue Verlagsanstalt Hermann Klemm u. Co., Berlin-Grünwald, alles nur Erdenkliche getan, um Wilhelm Raabes Werke in jeder nur möglichen Form und Billigkeit ins gesamte Volk zu bringen. Zuerst einmal wurde das Gesamtwerk in einer großen Ausgabe von 18 Bänden von 1912/14 herausgebracht, dann wurden die zahlreichsten Einzelausgaben von der billigsten Heftform an für das Volk und für die Broschüre geschaffen, und zuletzt wurde noch die Mode der 2.85 Mark-Bände auch völlig für Raabes Werke zur Verfügung gestellt. Uberschauf man diesen Weg der Werke Wilhelm Raabes, so erkennt man, daß auch hier sich wieder das alte Gesetz vollendet hat: Der Dichter schreitet seiner Zeit voraus, er muß deswegen zu Lebzeiten die Nichtanererkennung bei seinen Zeitgenossen erleiden, aber an seinem Lebensabend und nach seinem Tode sind seine Mitmenschen dann soweit in ihrer Entwicklung nachgekommen, daß sie nun das Werk des Dichters einzuholen, zu verstehen und aufzunehmen beginnen. Dann setzt immer der große Erfolg ein. Es hängt dann von dem Wesensgehalt des Werkes ab, ob es sich fortan zu einer Dauer im geistigen und kulturellen Leben des Volkes entwickelt, oder ob nur ein vorübergehender Erfolg entsteht.

Bei Wilhelm Raabe sind wir nun gewiß, daß sein Werk dauernde Wirkung im deutschen Volke nicht nur beanspruchen kann, nicht nur beanspruchen muß, sondern einfach deswegen immer haben wird, weil kaum ein zweites episches Werk in gleicher Weise berufen ist, dem deutschen Volke sein ursprüngliches deutsches Wesen immer neu zum Erlebnis zu bringen. Der Niedersachse Wilhelm Raabe hat in sich noch alle Elemente des Urgermanentums wach erhalten, in ihm lebt noch das gleiche Blut, wie einst in dem Sachsen Widukind. Dieses wache Blut hat nun das deutsche Volkschicksal, sowohl im einzelnen Menschen, wie für die Gemeinschaft stets rein volkhaft empfinden und darstellen lassen. Die deutsche Natur ist es, die in seinem Werke in jedem Sinne Gestalt geworden ist. Von Jahr zu Jahr erkennen wir die Bedeutung des Wilhelm Raabe'schen Werkes mehr.

Wir haben es oft schmerzlich empfunden, daß während der letzten Jahre die Gesamtausgabe der Werke Wilhelm Raabes, die von 1912/14 hervortrat, im Buchhandel vergriffen gewesen ist. Man konnte sie nur noch antiquarisch erwerben, und auch dann zu Preisen, die dem einfachen Volksgenossen den Zugang unmöglich machten. Es ist deswegen als eine besondere Tat zu begrüßen, daß der Verlag Hermann Klemm u. Co., Berlin-Grünwald, jetzt zusammen mit den Erben Wilhelm Raabes eine neue Gesamtausgabe auf den Markt gebracht hat. Wieder hat der Verlag sie in drei Reihen (leider wird in der Ausgabe selbst das überflüssige Wort „Serie“ angewendet) angeordnet, und zwar wird, was besonders zu begrüßen ist, die Reihenfolge der Entstehungszeit innegehalten. Der erste Band enthält also nach einem schönen Vorwort des alten Raabe-Forschers und Raabe-Kenners „Die Chronik der Sperlingsgasse“ von 1856, „Ein Frühling“ von 1858, und die Erzählungen, Skizzen und Reime „Halb Mähr, halb mehr“ von 1859. Der zweite Band bringt dann „Die Kinder von Finkenrode“ von 1859, „Der heilige Born“ von 1861, und die Novellen und Skizzen „Verworrenes Leben“ von 1862; oder anders gesagt: die erste Reihe führt mit ihren 5 Bänden von der „Chronik der Sperlingsgasse“ bis zum „Hungerpaster“ und den „Drei Federn“ aus den Jahren 1864/65. Die zweite Reihe enthält wieder in fünf Bänden das Schaffen von „Abu Telfan“ und den Erzählungen „Der Regenbogen“, also von 1865 an bis zu den „Alten Nestern“ und dem „Horn von Wanza“ aus dem Jahre 1880. Das „Horn

von Wanza" hat bekanntlich zwanzig Jahre darauf warten müssen, ehe es eine zweite Auflage erreichen konnte. Die dritte Reihe schließlich führt von „Fabian und Sebastian“ im Jahre 1880 bis zum Nachlaßwerk „Altershausen“, bis zu den Gedichten, und bringt dann in einer Nachlese auch noch eine Reihe von Erzählungen, Entwürfen, Gedanken und Einfällen, Auszügen aus den Tagebüchern, sowie ein genaues Verzeichniß der Zeitfolge in der Entstehung der Werke, kurz, eine Reihe Arbeiten, die wir bisher in Buchform noch nicht erhalten haben. Natürlich sind Druck und Ausstattung einfach und zweckentsprechend durchgeführt worden. Es kommt bei einer solchen Volksausgabe, die jedermann erwerben können soll, nicht darauf an, drucktechnische Aesthetizismen durchzuführen, sondern würdig und ernst, sachlich und sparsam zu den Werken selbst hinzuführen.

So erhalten wir denn jetzt wieder das Gesamtwerk Wilhelm Raabes in einer Geschlossenheit, die wir nur wünschen können. Das Werk möchte nun aufs neue wieder seine Wirkung auf alle Deutschen ausüben. Vor allem kommt es jetzt darauf an, daß auch die neue Generation, daß die jungen Menschen wieder den vollen Zugang zu Wilhelm Raabe finden; nachdem wir eine Litteraturgeschichtsbeschreibung und eine Bildungsart, die sich mit ästhetischen Grundsätzen herumschlug, überwunden haben, nachdem wir jetzt bei jedem Dichter und bei jedem geistigen Schaffen auf dessen Sinn und Wesen, dessen Bedeutung für die Volksgemeinschaft, dessen Fruchtbarkeit für das Volkschicksal allein Bezug nehmen, ist Wilhelm Raabes Gesamtwerk zu einer der Hauptkräfte geworden, das deutsche Volk deutsch zu erhalten und innerlich mit seinem Blut und Wesen verbunden sein zu lassen. Man kann die Bedeutung der Werke Wilhelm Raabes für unsere Zeit garnicht hoch genug einschätzen. Daraus ergibt sich ohne weiteres die Erkenntnis, daß alle Pläne, Raabes Werke bearbeiten oder gar kürzen zu wollen, unmöglich sind. Raabe hat den Anspruch darauf, in seiner ganzen Erscheinung im deutschen Volke zu leben. Die neue Volksausgabe, die in drei Abschnitten erworben werden kann, und deswegen für jedes Einkommen erwerbbar ist, wird die besten Dienste dafür leisten.

Abgeschlossen am 15. September 1935.

Richard Wagner. Kunst und Revolution. Auswahl aus seinen politischen Schriften. Herausgegeben und eingeleitet von Gustav Steinbömer. Potsdam, Alfred Protta. 158 S. M 2.80. — Es ist ebenso wichtig wie richtig, daß die bisher unbeachteten oder mißverständlichen „weltrevolutionären“ Gedanken des Meisters in die völkische Bewegung unserer Zeit hinübergeleitet werden und es ist zu verstehen und zu billigen, daß dabei eine Auswahl getroffen ward, welche nur erst die Schriften berücksichtigte, worin die Verwandtschaft der Wagnerischen und der nationalsozialistischen Ideen, ohne andere Neben- oder Hauptzwecke, hervortritt. Die gut einführende Vorrede hätte wohl den „Antipoden Nietzsche“ und den „Verneiner George“ beiseite lassen dürfen, weil dazu Erklärungen gehörten, welche wiederum über den Zweck der Ausgabe hinausgehen würden.

Vory, Robert. Franz Liszt und Marie d'Agoult in der Schweiz. Ein Liebesroman aus der Romantik. Mit unveröffentlichten Briefen aus Familienbesitz. Uebersetzt von Ludwig Ueberfeldt. Mit 16 Bildnissen. Dresden, Carl Reißner. 155 S. M 3.30 (4.80). Es ist zu begrüßen, wenn Marie d'Agoult einmal zu ihrem Rechte kommt — wenn sie dazu kommt! Im vorliegenden Buche erscheint ihre Persönlichkeit, wenn auch in vielen eigenen Briefen, doch mehr aus dem gesellschaftlichen „Milieu“, als wie aus dem inneren Wesen ihrer Geistigkeit dargestellt. Man sollte nie vergessen, daß diese geistig rege Frau doch auch die Mutter einer Cosima Wagner gewesen ist. Der „Liebesroman“, der im Grunde niemanden etwas angeht, wird hier allerdings auch nur äußerlich gestreift; ein etwas abenteuerliches Leben in mancherlei geistigen Beziehungen wird mit leicht schwingender, oft witzig spielender Gewandtheit geschildert, wohinter die bedeutende Persönlichkeit des großen Künstlers in seiner Jugendfrische nur lebenswürdig teilnehmend sich bewegt. Das ist gut so; denn nun legt man das Buch unverletzt durch „Sensationen“ mit einiger Befriedigung durch die „Romantik“ des Zeitgeistes zu den übrigen der großen biographischen Litteratur.

Bücker, Ernst. Musik aus deutscher Art. Berlin Schaffstein. 64 S. M 0.40, geb. M 0.80. — Für diesen niedrigen Preis erhält man ein wertvolles Buch, das an den Persönlichkeiten der großen Tonmeister Händel-Bach, Mozart-Beethoven, Weber-Schubert, Wagner-Bruckner in ihrer Gegensätzlichkeit die Einheit der zwei Grundwesen der deutschen Art aufzeigt. Also mehr als nur Biographie!

Chamberlain, H. St. Auswahl aus seinen Werken. Mit einem Titelbild. Breslau. Ferdinand Hirt. 80 S. Ausgewählt und mit Angaben aus dem Leben des Verfassers sowie mit Anmerkungen versehen von Hardy L. Schmidt, Bayreuth. Inhalt: Die Rassenfrage. Die germanische Rasse. Martin Luther. Die deutsche Sprache. Brief über den Begriff der Heimat. Bismarck der Deutsche. Der Bayreuther Festspielgedanke. Adolf Hitler. Brief an Adolf Hitler. Das Leben H. St. Ch.'s. Chamberlains Hauptwerke. Litteratur. — Gern und zu rechter Zeit vernimmt man hier in ihrem reinen Klange die nie genug zu beachtenden Worte Ch.'s, ausklingend in dem feherischen Erkennen des Führers.

Fehr, Mar. Richard Wagners Schweizer Zeit. 1. Band. (1849—1855). Aarau und Leipzig, H. R. Sauerländer u. Co. 414 S. — Ein hervorragendes Ergebnis erstaunlichen Fleißes und feinen Verständnisses! Diese bis ins Einzelnste gehende Lebensgeschichte wirkt niemals nüchtern und kleinlich, fesselt vielmehr in ihrer lebendigen Darstellung von Anfang bis zum Ende, ja, läßt sogar mit Ungebuld das letzte „Ende“ im 2. Bande („Tribtschen“) erwarten. Wertvoll ist die vollständige Mitteilung der Briefe, besonders an Sulzer, und die Beifügung der hübschen Abbildungen aus der alten Zeit, welche zur Belebung der Erzählung noch beitragen. Die Wagner-Litteratur hat in diesem Werke einen entschiedenen Gewinn erhalten.

Fischer-Dodelen, Felix. Entwurf einer deutschnordischen Religion. Leipzig, Adolf Klein. 40 S. — Trifft bei Schluß der Redaktion und des Jahres ein; aber es genügt auch ein Wort: Gut!

Franz, Konstantin. Das größere Deutschland. Herausgegeben von Eugen Stamm. Breslau, Korn-Verlag. 360 S. M 5.20 (6.50). — Die Abschnitte lauten: Was ist deutsch? Offener Brief an Richard Wagner. Deutscher Sozialismus. Die Juden. Der Staat. Die Parteien. Die Gesellschaft. Das Reich. Deutsche Weltpolitik. Deutsche Weltanschauung. — Eine Stimme aus der Vergangenheit? Vielmehr ein Wort, ein Buch, zur rechten Zeit. Und ein so wohlthuend vernünftig-klares Wort, wie man es sonst etwa auf philosophischem Gebiete von Schopenhauer, auf praktisch-politischem von Bismarck vernehmen konnte. Daß der großdeutsche Schriftsteller als weißfichtigen Kritiker seiner Zeit in ideellen Gegensatz treten mußte zu dem großen Staatsmann, der seiner-

seits seinen befreienden, aber noch nicht vollendeten Weg zur deutschen Einheit, im Zwange der politischen Realitäten, durch das kleindeutsche Kaisertum nehmen mußte, und damit gerade in die Periode des verjudeten Liberalismus geriet: — das darf man heute vergessen, und es verliert seine peinliche Bedeutung, indem mit der Wendung der deutschen Dinge der selbst so lange vergessene Constantin Franz nun als der „Zukunftspolitiker“ erkannt und seine Auffassung und Darlegung der deutschen Politik, besonders in den sozialen Fragen, zum rechten Wort in rechter Zeit geworden ist, wofür man dem gewissenhaft vermittelnden Herausgeber nicht genug danken kann.

Halbe, Georg. Die Edda. Frei nachgezählt nach einer Folge von 36 Bildern, die Franz Staßen malte. Unter Voransetzung des Edda-Liedes „Der Seherin Weissagung“ (Völuspá) in der Simrock'schen Uebersetzung. Goslar, Blut und Boden-Verlag. 80 S. Nebst 36 Abbildungen der Staßenschen Gemälde — Wie ein Wettersturm braust der nordische Mythos daher; die einführende Erläuterung, welche man nicht mit geschichtswissenschaftlichem Maße messen kann, hat eigentümlich geistvolle Beziehungen zur Naturwissenschaft und faßt die Naturverwachsenheit des Mythos in ein phantastisches Bild von dichterischem Werte und weltanschaulicher Bedeutung.

Kranz, Rudolf, Dr. Modernes Schauspielbuch. Ein Führer durch den deutschen Theater-spielplan der neueren Zeit. 9. Auflage. Stuttgart, Muthsche Verlagsbuchhandlung. 483 S. M. 5.40. — Das Vorwort erweckt mit seiner besonnenen Fassung ein gutes Vertrauen auf den Charakter des Ganzen, wie denn auch schon das Verzeichnis der berücksichtigten Dichter und Werke eine gesunde Sichtung verrät, übrigens ohne besondere Betonung der Wendung zur Naturbühne; es ist jedenfalls anzuerkennen, daß das Eintreten der nationalsozialistischen Bewegung nicht bereits zu Prophezeiungen eines neuen Stiles verführt. Auffällig ist in den Inhaltsangaben der durchgehende Zug schwächerer Männlichkeit, welche im tragischen Fall meist nur den Ausweg im Selbstmord findet. Diese Generation konnte freilich kein neues Deutschland aufbauen!

Schemann, Ludwig. Gobineau und die deutsche Kultur. Leipzig-Berlin, B. G. Teubner. 7. Auflage. 80 S. M. 2.60. — Wir lesen im Vorworte zur 7. Auflage: „In dem neu erstandenen Deutschland, in welchem wir uns auf unsere wahren geistigen Güter besinnen, um sie uns für eine deutsche Wiedergeburt nutzbar zu machen, sind uns vollends seine (Gobineaus) Bahnen, die Bahnen der Ehre, der Ideale, der Vergung und Verwertung alles Großen und Göttlichen vorgezeichnet, muß und wird er wieder gehegt und gepflegt werden“ und: „Auch die mächtige vaterländische Bewegung unserer Tage, der Nationalsozialismus, hat den Rassegedanken Gobineau'scher Prägung in ihr Programm aufgenommen, auch sie will ihr neues Volkstum nicht am wenigsten auf die Rasse aufbauen oder vielleicht richtiger: die Rasse, soweit es noch möglich als Gesetz im Volkstum in die Erscheinung treten lassen.“ Das ist es! Und ist es nicht erstaunlich und hocherfreulich, daß von dieser vor dem Weltkrieg erschienenen Schrift in der Folge der schlimmsten Zeiten deutschen Geistes sechs Auflagen möglich wurden, eine Tafache, einzig in ihrer Art!? So konnte nun die siebente auf die Schwelle der neuen Zeit treten, welche der Ideen und der Persönlichkeit Gobineaus erst sich erschlossen hat und in höherem Sinne seine Zeit zu werden berufen ist! Sehr richtig, daß er da nicht nur mehr so ausschließlich als der Begründer der Rassenlehre auftritt, die sich inzwischen in weiterem Maße fortentwickelte, sondern als die ganze große, geniale, einzige Persönlichkeit, als ein Führer zum vollen Deutschtum dem Bewußtsein unseres Volkes nahe gebracht wird. Wer aber sollte in diesem Deutschtum einer solchen Erscheinung und damit diesem Buche des getreuesten ersten Gefolgsmannes lieber und lebhafter seine Teilnahme zuwenden als gerade unser Bayreuther Kreis, von welchem einst die Gobineau-Bewegung doch recht eigentlich ausgegangen ist. Es ist uns eine Ehrenpflicht, nun auch in erster Linie seiner Leserschaft zu stehen. Sie wird darin u. a. eine besonders wertvolle Gegenüberstellung von Wagner-Gobineau und Nietzsche finden, für den Kirchenstreit bedeutende Gedanken über Christentum und Deutschtum, Katholizismus und Protestantismus sowie auch im Anschluß an die „Renaissance“-Szenen beachtenswerte Hinweise zur Bühnenreform. Dies alles greift in die Fragen und Anliegen unserer Tage ein.

Schmitt, Askan. Die stecken gebliebene Reformation. Berlin-Lichterfelde, Bund für deutsche Kirche. 8 S. M. 0.10. — Es ist sehr zu bewillkommen, daß dieser ganz vortreffliche Beitrag zur Zeitschrift der „D. K.“ nun gerade noch zur Weihnachtszeit, mit dem neuen Lichte, als Flugschrift erschienen ist! Damit ist dem deutschen Christentum wahrhaft gedient.

Schramm, Wilhelm von. Neubau des deutschen Theaters. Ergebnisse und Forderungen. Berlin, Schlieffen-Verlag. 100 S. mit Bildern. M. 2.50. — Dieses Buch aus praktisch erlebter Erfahrung bewegt sich ganz auf der Linie, welche für uns von Wagners „Theater in Zürich (1851)“ aus, durch die eigentliche Bayreuther Litteratur („Idealisierung des

Theaters" 1884, "Von deutscher Kunst" 1910, "Musik und Theater" 1929 u. a. m.) sich hinzieht. Dort ward von Anfang an dem Idealthheater aus der Musik in seinem Festtheater — nicht entgegen! — gegenüber gestellt das noch zu erstrebende, gesprochene, Schauspiel des sich selbst spielenden Volkes in Naturbühnen und Volksspielen aller Art. Mitunter fast wörtlich, immer dem Sinne nach, findet man nun die uns geläufigen Gedanken endlich in zusammengefaßter Form eines nationalsozialistischen Theaterneubaus — aus dem Dreiwandtheater befreit — der hoffentlich großen und leistungsfähigen Öffentlichkeit unserer neuen Zeit als volksgemeinschaftlich bedeutenden Teil der reindeutschen Kultur zur Verwirklichung weiter anregend mitgeteilt. Daß "Bayreuth" dabei unerwähnt bleibt, sind wir nicht nur gewohnt, es ist hier auch richtig, da es sich eben nur um das Volksspiel und die Freilichtbühne handelt, auch der Begriff des "Theaters" auf Bayreuth nicht paßt und nicht angewandt werden soll. ("Wagner" wird allerdings zweimal genannt; bei Erwähnung der Zoppoter Waldoper und da, wo von sinnlichen Reizen aus der Stärke des Blutes", übrigens nicht etwa "puritanisch", die Rede ist und dahinter "Wagner"! in Klammern steht.) Zum Volksspiel und der Freilichtbühne kommt hier noch als beachtenswerte Neubewegung die Gründung von "Thingplätzen"; womit man sich auch wieder einer Wagnerischen Vorstellung nähert, der sich den "Faust" in einem zirkusartig angelegten, allseitige Sicht gewährenden freien Schauplatz als großes Volksspiel gegeben dachte. Wieweit die Form dieses Zukunfts-dramas chorisch auszugestalten wäre, ohne in das musikalische Gebiet zu geraten, läßt sich noch nicht absehen.

Wuph, Anna Charlotte. Der Freischützroman. Roman eines deutschen Musikers. Regensburg, G. Bosse. 365 S. M 4.80. — Man hat etwas Bangen vor Künstlerromanen: das schöpferische Wesen läßt sich kaum in erzählende Form fassen. Hier ist es anders: am Werke des Künstlers, an dem Werden vom "Waldmädchen" über die "Sylvana" bis zum "Freischütz", lebt man die Entwicklung vom Knaben zum Meister mit und zugleich die ganze Zeit, die "napoleonische", mit ihren gut gezeichneten Persönlichkeiten an charakteristisch verschiedenen Orten, aus persönlicher Einfühlung und seinem Musikverständnis in lebendiger Bewegung, frisch und ungekünstelt, unterhaltend und ergreifend dargestellt. Ein Roman, den man zu Geschenken — auch zum Vorlesen — in musikkreisfreundlichen Kreisen durchaus empfehlen darf. Schade, daß Weihnachten schon vorüber ist; aber diese gesunde geistige Ware hält sich!

Bayreuther Bund. Monatsblatt 8/9. Gustav Köll, Tristan und Isolde (Gedicht). Ernst Kroeger, vom Wesen des Wagnerschen Musikdramas. Walther Taube, von der Schönheit der Zoppoter Waldfestspiele. — 11. Dr. Carl Zimmermann, Frauengestalten in R. W.s Musikdramen. Dr. Gustav Köll, Anerkennung wider Willen. Hans Reifiger, der glorreiche Abend. (R. W. in Dresden.) — 12. Wolfgang Goltner, Erlebnis und Dichtung in R. W.s Tristan und Meistersingern. — Martin Hüpeden, über die neuen Bühnenbilder zum "Parsifal" in Bayreuth. (Auch Nicht-Altbayreuther dürfen es unrichtig finden, wenn Albrecht von Scharfenberg anstatt Richard Wagners als Oralschempelbauer gelten soll.)

Die Deutsche Kirche. Heft 19. E. Bublitz, Staatsvolk und Kirche. Fr. Andersen, Kampf gegen Irrlehre. — Beides beherzigenswerte, aus dem Grunde der Erkenntnis des religiös Notwendigen geschöpft. — Heft 20. Alkan Schmitt, die stecken gebliebene Reformation. (Vortrefflich!) Paul Lorenz, Luthers deutsches Christentum. Falck, zur kirchenpolitischen Lage — (Die Zeitschrift (Berlin-Lichterfelde) ist im Kirchenstreit zu empfehlen!)

Die Deutsche Volkskirche. Monatschrift zur Vollendung der Reformation durch Wiederherstellung der reinen Heilandlehre. Herausgegeben von Dr. phil. nat. Artur Dinter. Heft 82. — Artur Dinter, Morgenhebet. Antonius Alpinus, was ist Wahrheit? Prof. R. Pieschker, antichristliche Unehrllichkeit. Heinz Katschack, "Deutschglaube" oder Deutscher Glaube? Elisabeth Ntze, Gedanken einer alten Frau über die neue Zeit. Dr. Erich Bischoff, das Problem des Alten Testaments in der Kirche. Karl Schäßler, Geist und Rasse. Glossen zur letzten Kundgebung des Reichsbischofs. Patrouillentriffe: Kardinal Faulhaber als Schriftmacher des Judentums, u. a. m.

Die geistige Wiedergeburt. 3./4. Heft. Die Madonna auf der Mondichel von Albrecht Dürer. — L. Die täglichen Lektionen. — Das Weihnachten der Engel. — Geistige Betrachtungen im Alltag.

Halle'scher Hausfrauenbund. Nr. 2 Elsa Remus, Bayreuther Festspieltage.

Kölnische Zeitung. 9. 12. 34. Paul Presh, Wir "alten Bayreuther". Zum Zwiegespräch des Deutschlandsenders "Bretter, die die Welt bedeuten" (Prof. E. Preetorius) vom 29. November.

Leipziger Neueste Nachrichten. Nr. 304. Dr. Egbert Delpy, ein deutsches Nationaldenkmal entsteht. Der Schöpfer des Wagnerdenkmals bei der Arbeit.

Muttersprache. Zeitschrift des Deutschen Sprachvereins. Nr. 11. R. v. Schaukal, Edmund Alfred Brehm.

Nationalsozialistischer Volkskalender 1935. Herausgeber Dr. Karl Grunsky. Stuttgart, Zeller und Schmidt. M 0.50. — Reichhaltigster Inhalt, u. a. H. v. Wolzogen, ein Frühlingsmärchen — aus dem Frühling des Lebens seines Verfassers.

Skizzen. Dez. 34. Alfred Lorenz, wie wir Wagners Kunstwerke durch die Schallplatte verstehen lernen. Wotans Abschied und Feuerzauber aus der „Walküre“.

Staatsanzeiger für Württemberg, besondere Beilage. Stuttgart, Nr. 9. Dr. Karl Grunsky, Hans von Wolzogen. (Eine „Biographie“ der geistigen Arbeit.)

Volk im Werden. Ztschr. f. Kulturpolitik, herausgegeben von Ernst Krieck. Heft 7. Hermann Rösch, Jeremias Gotthelf, der Lebendige und Gegenwärtige. — Die mitgeteilten köstlichen Worte rechtfertigen vollauf den Untertitel!

Abgeschlossen am 31. Dezember 1934.

Ein Wort im Vertrauen an unsere Leser.

Es wird Zeit, daß man seine Zurückhaltung aufgibt und die noch unverwertet ruhenden Früchte seiner geistigen Tätigkeit — um es selbst noch zu erleben — aus dem Dunkel eines Kastens oder einer Lade in das wenn auch manigfach gebrochene Licht der Öffentlichkeit rette — oder preisgebe! So biete ich denn hier zunächst der förderlichen Anteilnahme des Freundeskreises unserer B. Bl. zwei Dichtungen an, deren eine sogar schon gedruckt bereit liegt:

Wie es Euch gefällt.

Lustspiel von Shakespeare für die Naturbühne bearbeitet.

(Zu beziehen von der Schriftleitung der „Bayreuther Blätter“ 48 S. M 1); die andere, deren Druck und Erscheinen noch abhängig ist von dem Einlauf der hiermit von mir erbetenen Vorherbestellungen:

Der Kranz.

Ein Zeit- und Zauberspiel in drei Bildern, mit drei Vorspielen und einem Nachspiel, lange Jahre von der Öffentlichkeit ausgeschlossen, weil es die Unterwühlung des deutschen Geistes durch den Fremdgeist zum Inhalt hat — womit alles gesagt ist!

Mit Bayreuther Neujahrsgruß von

Hans von Wolzogen.

Bülow, Dr. Paul. Johann Sebastian Bach. Dem Meister der evangelischen Kirchenmusik zu seinem 250 Geburtstag. Leipzig-Hamburg, Gustav Schloemann (Gustav Fick). Mit 6 Abbildungen. 63 S. M 1.50. — Aus der Feierstimmung des Geburtsjahres ist dieses kleine, feine Buch als eine rechte Gabe für das musiksinnige und geistige Volk geschrieben. Man hört auch gerne die Stimmen großer und verständnisvoller Männer zu Ehren und zur Kenntnis des Meisters und wird dankbar die ausgiebige Berücksichtigung gerade der Kantaten aufnehmen, die ja durch den Rundfunk im Bachjahr weithin Sonntagsfreuden edelster Art bereiten: reinste deutsche Predigt über die Kirchenmänner hinaus! Dadurch angeregt mag mancher nun auch in der Bülow'schen Schrift das Lebensbild des Meisters sich vorführen lassen.

Chambers, Oswald. Mein Aeußerstes für Sein Höchstes. Tägliche Betrachtungen. Deutsch von Paula Hüni. Lehr-Dinglingen, St. Johannis-Druckerei. 376 S. — Tiefschauender und hochschwingender Jesusglaube! Man muß schon in dieser Prophetenlust leben, um mitlebend der mystisch-mahnenden Predigerstimme im zerstreuten Alltag die erste Sonntagsfreude als begeisterter Adept zu verdanken. Es wäre etwas für jedermann, aber es ist nicht für jedermann. Glückliche, wenn es beglücken und zum Höchsten leiten kann!

Eggert, Walther. Dr. phil. Christian Weise und seine Bühne. Heft 9 der „Studien zur Sprache und Kultur: Germanisch und Deutsch“ Mit 4 Tafeln. Berlin-Leipzig, W. de Gruyter u. Co. 381 S. M 18.— „Theaterdirektor, Hausdichter und Regisseur in einer Person“, dazu noch bewährter Schulmann und Pädagog — das ist wohl genug, um Christian Weise als eine besondere Persönlichkeit zu nehmen, wert sie kennen zu lernen, nun gar als Erscheinung in der verrufenen Oede der Zeit nach dem 30jährigen Kriege. Aus dem mit ungemein fleißiger philologischer Gründlichkeit geschaffenen Sonderwerke lernt man zum ersten Male den Mann, als Kunstbesessenen und als Menschen, zugleich die ganze Zeit und ihre bürgerlichen Zustände, wirklich kennen, und auch der Laie kann sich daraus ein Bild entnehmen, das er seinen — etwaigen — Begriffen von deutscher Theatergeschichte eingliedern möge. Wohl ist das eine Kunst, welche „pädagogische Zwecke“ verfolgt, wie sie ja auch von einem Schulmeister mit seinen Schülern auf dem Boden der alten lateinischen „Schulkomödie“ gepflegt worden ist. Etwas davon hat ja noch bis zu Lessings ehrenhaftem Major und Schillers edlem Räuber nachgewirkt! Andererseits aber werden gerade bei Weise die Puppen auch wirkliche, greifbare, oft derbe deutsche Menschen, die Allegorien verschwinden, es ist aus lebendiger Menschenfahrung des klaräugigen Bürgers zu Ziffau heraus der Weg beschriftet, der in Lessings „Minna“ an sein künstlerisches Ziel führen sollte. Das und noch mehr lernt man alles aus diesem starken Bande, dessen ins Kleinste, Einzelste gehende Breite selbst der Fachmann mitunter etwas belächeln mag; aber hier hieß es: „wenn schon, denn schon“; einmal ernstlich angepackt mußte die Arbeit durchgeführt werden, und so ward daraus ein Musterbeispiel seiner Art, welches in der Tat einmal „eine Lücke füllt“ und als „Record“-Leistung alle Hochachtung verdient.

Harß, Erich von. Wesen und Mächte des heldischen Theaters. Berlin, Theaterverlag Albert Langen/Georg Müller. 80 S. — Mit Recht sind „Wesen und Mächte“ vorangestellt; denn das heldische oder kultische Theater, welches hier als germanisches Ideal in bedeutenden, angestregte Aufmerksamkeit erfordern den Betrachtungen mit philosophisch durchgebildeter Denkarbeit behandelt wird, kann nur hervorgehen aus schöpferischen Tiefen des Volksstums, weitab vom Alltagsbereich, wo Volk = Publikum, Gemeinschaft = Gemeinverständlichkeit, Natursymbolik = Naturalismus, Dichtung = Litteratur gilt. So tief gegriffen und abnungsvoll geschaut wird aus einem bloßen Traum- und Bild eines Theaters der Zukunft eine weitumfassende Kulturschöpfung des völkischen Menschengesistes, wobei Wesen und Mächte wie Germanentum und Christentum (S. 24 ff.) ihre vielumstrittene und doch so wurzelhaft begründete Einheit offenbaren.

Hesselsbacher, Karl. Der fünfte Evangelist. Das Leben von Johann Sebastian Bach. Dem Volke erzählt. Stuttgart, Quell-Verlag. 95 S. mit Bildtafel und Faksimile. Geb. M 1.20, in Leinen M 1.50. — Ehrfürchtig und ehrlich ist das schlichte Leben des Meisters so erzählt, daß er dem „Volke“ in seiner ganzen Größe darnach vertraut wird. — Eines bemerkt man: aus Bachs kirchlichen Texten spricht das „Bekenntnis“, d. i. für wahr gehaltener Glaube, aus seiner Musik die Religion, d. i. erlebter Glaube.

Bruckner, Rolf. Der gespielte Faust. Goethes Faust 2. Teil. Neue Bühnengestaltung. Bd. 2 der Bücherei für Spiel und Theater. Berlin. Theaterverlag Albert Langen/Georg Müller. 110 S. M 3.20. — Das vielumstrittene Problem erscheint hier nach Möglichkeit

gelöst, nicht nur der Bühne, vor allem auch der Dichtung gemäß; wie es schon die Einleitung verständnisvoll gewährleistet. Man erfährt daraus die so oft recht wunderliche Geschichte der früheren Bearbeitungen, den Irrweg der Zwischenzeit in das „effektiv“ Außerliche mechanistischer „Aufmachung“ und die jüngere Hinwendung auf die Betonung des Geistigen, des dichterischen Gehaltes, des Wortes; wobei die beachtenswerte Bemerkung fällt: „so wenig Musik als möglich“. Allerdings hätte man wohl gewünscht, den musikalisch gesteigerten Schluß der Kl. Walpurgisnacht an seiner Stelle zu finden; doch ist die Absicht, die Homunkulus-Szenen zusammenhängend zu bringen und durch die Manfo-Szene zur Helena überzuleiten wohl zu verstehen und nicht zu mißbilligen. Es wird Gelegenheit gegeben sein, in den B. Bl. die bei Goethe fehlende Szene des Abstiegs zur Persphoneia ausführlicher als hier nachgefunden zu zeigen, wogegen der Schluß des Ganzen fast übereinstimmt. Der Zweck ist erreicht, wie recht gesagt ist: nicht durch Kürzung, sondern durch Erhaltung des Dichterwortes, mit einiger Rücksicht auf die Aufnahmefähigkeit des Theaterpublikums.

von Wolzogen, Hans. Das Veverl vom Walchensee. Oberbayerische Volksfage in 3 Aufzügen. Zweites Bändchen der „Ernstes Spiele“. Leipzig, M. Schleppegrell (Deutscher Theaterverlag). 91 S. M. 2.50.

— Siegerin Liebe. („Das Schloß der Herzen“.) Zauberspiel in 5 Bildern. Drittes Bändchen der „Ernstes Spiele“. Leipzig, M. Schleppegrell (Deutscher Theaterverlag). 105 S. M. 2.50.

Da diese Bändchen noch nicht zum Verkauf gelangt sind, ist es wohl erlaubt, sie hier nochmals anzuzeigen. Der Verf. hat es zu bedauern, daß seine „heitere Heldensmär“, „Tulifänfchen“, (1. Bdd. der „Heiteren Spiele“ im selben Verlage), bisher nicht beachtet worden ist, deren versteckt spielender Hinterfinn manchem allzu leichtgläubigen und vertrauenden „Zarathustrier“ (auch unter den Wagnerianern von heute) wohl lachend ohne Aergernis etwas Gesundheitsförderndes hätte sagen können.

Sieben erhalten:

Richard Wagner. Musikdramen. Herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Goltßer. Mit 2 Bildbeilagen und 1 Faksimile. 2 Bände. Berlin-Leipzig, Deutsches Verlagsbause Bong u. Co. Die Einleitungen 51 und 27 S. — Die Dichtungen sind nach dem Wortlaut der Ges. Schriften aus den Platten von 1913 zeilengetreu wiederholt. (Die Bezeichnung „Musikdramen“ stammt nicht vom Herausgeber, um so mehr die vorzüglichen Einleitungen.)

Bayreuther Bund. Monatsblatt. 1935 Folge 1. Dr. Kurt Zimmermann, Tristan-Sachs-Parfifal. — Alfred Pellegrini, Wagners Sinn für Humor. — Wilhelm Kienzl, Wagner-Abend in Wahnfried. (1886 a. d. Wiener mus. Ztg.) — Folge 2. Alfred Pellegrini, R. Wagner und sein Verhältnis zu Dresden. — Folge 3. Alfred Weidemann, Bizet und Wagner. — Alfred Pellegrini, Bach und Händel in ihrer gegenseitigen kulturellen Wertstellung.

Die freie deutsche Schule. Nr. 6. Berta Schleicher, Wege zu Bach. (Graeser, Kunst der Juge: Schweitzer.)

Die geistige Wiedergeburt. 5/6. L. Neue Lebensführung.

Geistige Arbeit. Zeitung aus der wissenschaftlichen Welt. (Leipzig, Grunster u. Co.). Nr. 1. R v. Schaukal, ein Lebensbild: Alfred Eduard Brehm.

Musik in Württemberg. Nr. 6. Dr. Karl Grunsky, Schiller und Wagner.

Musikpflege Heft 10. Otto Sommer, zum Gedächtnis Hugo Rüdels.

Niederdeutscher Beobachter. Nr. 35. Ch. Sch. Aus Mecklenburgs großer Theaterzeit.

Schülerhefte zum österreichischen Schulfunk. Nr. 13. R. v. Schaukal, Anton Wildgans.

Spirole. Hamburger Beobachter. Nr. 2. Karl Grunsky, quer durch's musikalische Schrifttum. (Sandberger, E. Friß Schmid, Fahr, Joh. Strauß, Cosima Wagner-Chamberlain, v. Wolzogen, Schemann, Howard, Abendrot.)

Berichtigung. Die Ueberschrift des Aufsatzes von R. v. François im vorigen Stück muß lauten: „Ein Streik um die Kunst“. —

Abgeschlossen am 31. März 1935.

Nachträge zur „Raabenweisheit“.

Es ist mir leider nicht gelungen, zum 25. Todestage Wilhelm Raabe's eine neue Ausgabe meiner „Raabenweisheit“ zu ermöglichen. Es ist richtig; man sollte die Werke selber lesen; aber gerade dazu wollte ich durch meine Spruchsammlung anregen. So bleibt mir nichts übrig, als daß ich zu meiner stillen Gedächtnisfeier unsere Blätterleser einlade, an den 40 „Gedanken“, die ich bereits zur Ergänzung hinzu gesammelt hatte, sich mitzufreuen. Wer die alte Ausgabe besitzt, mag diese Nachträge dort einreihen, wie die hier angegebenen Seitenzahlen es bestimmen.

H. v. W.

„Rundfrage“.

„Unter deinen Büchern, sage,
was behage
wohl am Meisten dir?“ —

Was am Meisten mir behage?

Ohne Frage:
das, was nicht von mir!

„Raabenweisheit“.

1. Menschenleben und Schicksal.

Der Weg d'rum herum (zu S. 22).

Man glaubt alle Augenblicke vor einer Wand zu stehen, um jedesmal zu finden, daß ein Weg um dieselbe herum führe.

(Meister Autor. 251.)

Regeln (zu S. 22).

Es hat alles seine Regeln auf Erden; man muß lange genug drauf studieren, um sie auswendig zu lernen.

(Deutscher Adel. 5.)

Aus kleinstem Winkel ins Grenzenlose (zu S. 26).

Man kann von den Straßen der Welt ein recht enges, gedrücktes Herz mitbringen, aus dem kleinsten Winkel, der dunkelsten Nacht kann das innere Auge sich im Grenzenlosen verlieren.

(Ein Frühling. 167.)

Das Leben in der rechten Beleuchtung (zu S. 28).

Wie schön doch die Welt geblieben ist! Gütiger Himmel und das liegt noch immer dicht neben uns, und lächelt uns mitleidig nach, während wir da vorüberrausen, befangen im Wahn in dem wüsten Gelärm durch eigenes Mitlärmen, Mitkeuchen und Mitgreifen das zu gewinnen, woran wir längst vorbeigewirbelt sind. Welch eine Frage schneidet uns unser eigenes Leben, wenn wir es einmal in der rechten Beleuchtung anschauen!

(Meister Autor. 88.)

Der uralte Trost (zu S. 30).

Es führt alles immer auf den uralten einzig richtigen Trost hin, daß alle Stunden vorüber gehen, daß die Uhr in der Westentasche des auf dem Schlachtfelde gefallenen Heros fortpickt, daß es auch nach den allergrößten Katastrophen fortfährt, ein Viertel, Halb und Dreiviertel zu schlagen, kurz, daß dem Dinge ein Ende eigentlich nicht abzusehen ist, und daß jedenfalls alle Zukunft grade

so weit von uns abliegt, als alle Vergangenheit. Und somit sollen sie alle leben, denen der gute Rat und Trost von Herzen kommt, sei es mündlich oder schriftlich, sei es aus der Nähe oder der Ferne. Wer hat je zuviel davon bekommen, wenn er im ersten Verdruss über die Mangelhaftigkeit und Ueberleichtigkeit auch noch so sehr die Achseln zuckte?!

(Deutscher Adel. 130.)

Das Leben leicht nehmen (zu S. 30).

Alles ist in der Welt vorhanden, aber nicht an der richtigen Stelle. Da ist es denn Keinem zu verargen, daß er sich eben drein findet und zugreift, wie es sich schickt. — Außerdem aber meine ich, daß da über eines Jeglichen Felder, Ansichten, Taten und Werke die Fußsohlen, Pferdehufe und Wagenräder der Nachkommenschaft doch endlich einmal weggehen, es gar keine Kunst ist, das Leben leicht und vergnügt und die Erde wie sie ist zu nehmen.

(Meister Autor. 255.)

Wenn nicht — (zu S. 31).

Ach, wie häufig geschieht das, daß wir seufzen: „Ja, wenn das und das gewesen wäre, so hätte sich alles so leicht zum Besseren — zum Besten wenden können! Es war ja so einfach, es lag ja so vor der Hand! Man brauchte in der und der Stunde, in dem und dem Augenblick nur zuzugreifen, um das Richtige für einen ganzen langen, guten, glückseligen Lebensweg zu treffen. Eine Wendung von der Rechten nach der Linken, oder umgekehrt, genügte vollständig, wenn wir nicht so dumm gewesen wären . . .“ Was wissen wir aber eigentlich hierüber?

(Akten des Vogelsangs. 132.)

Kuriosität des Daseins (zu S. 32).

Das ist nicht so, daß man einfach denkt, es verstehe sich von selber, daß man sich in der Welt finde, mit seinen Augen sehe, mit seinen Ohren höre, und seine Kinnbacken und Zähne gebrauche, wenn man etwas dazwischen zu nehmen habe. Herum mit dem Karren — ganz im Gegenteil!: es versteht sich dieses gar nicht von selber und man braucht nur anzufangen, darüber nach-

zudenken, um bis an seinen Tod kein Ende an der Kuriosität zu finden.

(Meister Autor. 25.)

Verblichener Glanz (zu S. 33).

Was trübt das Auge mehr als ein Blick in verblichenen Sonnen- und Jugendglanz?

(Akten des Vogelfangs. 171.)

Gleichgiltigkeit des Schicksals (zu S. 38).

Das Schicksal macht keinen Unterschied zwischen Sachen und Menschen. Es gibt sie hin und her, und ob bei den Verhandlungen über sie gelacht oder geweint wird, scheint ihm grenzenlos gleichgiltig zu sein.

(Prinzessin Fisch. 48.)

Deus ex machina (zu S. 42).

Es gibt keinen Menschen, der an keinen Gott glaubte; einen hält Jeder und Jede fest bis zum letzten Atemzug im drangsalvollen hilfsbedürftigen Erdenleben, den Deus ex machina! An dessen Eingreifen in größten und kleinsten Dingen hofft und glaubt der Atheist, der Pantheist, der Deist und sogar auch der Theist. An ihn klammert sich alles im zertrümmerten Staat, im versinkenden Familienglück, auf dem scheiternden Schiffe.

(Kloster Lugau. 101.)

2. Der Mensch.

Das Recht der Jungen (zu S. 59).

Wenn sich die Welt um Einen her verändert, hält man sich am besten an die Jungen aus seiner alten Bekanntschaft, an die, welche ihr Recht noch vom nächsten Tag erwarten, lustig in der neuen Flut schwimmen, und aus ihrem jungen Recht an die Zeit den Alten, wenigstens den Kopf ein wenig zurechtsetzen können, wenn auch nicht das Herz.

(Akten des Vogelfangs. 152.)

Das ewig Bleibende (zu S. 42).

Der Mensch bleibt doch immer derselbe. Auch in den Zuständen, in denen er nur vom Zufall noch Hilfe, Rettung, Genesung und sonst alles Beste erwartet, läßt er doch im tiefsten Innern das Vertrauen auf das ewig Bleibende, immer Wiederkommende, keinem Zufall Unterworfenem nicht los. Im Sommer wird er immer auf den Winter rechnen und im Winter auf den Sommer, und aller Trost, den ihm gute Freunde spenden, wird nie auf den Deus ex machina hinweisen, sondern stets auf die Regel, das ganz Selbstverständliche, das Dauernde im Wechsel. — Und nun, da wir dieses sehr schön auseinandergelegt haben, dürfen wir ja auch wohl ruhigen Gewissens und wie als wenn wir garnichts gesagt hätten, dem Zufall, dem Gott auf der Maschine, sein volles Recht geben und den Leuten die unzweifelhafteste Berechtigung, die Hände zusammen zu schlagen und zu rufen: „Nein, wie das doch oft so ganz anders kommt, als man es sich eingerichtet und erwartet hatte!“

(Kloster Lugau. 120.)

Ruhige Tröstung (zu S. 120).

Will der Mensch den Versuch machen, irgendwelchen Trost oder wenigstens ein mitleidiges Wort zu bringen, so soll er das mit möglichster Ruhe tun und ein fremdes Unglück nicht noch durch sein eigenes Unbehagen vermehren.

(Villa Schönow. 21.)

Der letzte Knäuel (zu S. 43).

Ueber allen Nebeln ist Gott — der mag Acht geben, daß sich der Faden der Geschlechter, welchen er durch die Jahrtausende von dem Endknäuel abwickelt, nicht verwirrt. Nur weil sie abgewickelt werden, drehen sich Sonne, Mond, Sterne — von jeder leuchtenden Kugel läuft ein Faden zu dem großen Knäuel in der Hand Gottes, zu dem letzten großen Knäuel, in welchem jeglicher Knoten, der unterwegs entstanden sein mochte, gelöst sein wird, in welchem alle Fäden nach Farben und Feinheit harmonisch sich zusammen finden werden.

(Ein Geheimnis Ges. Erz. I. 145.)

Der alte Adam (zu S. 50).

Es ist immer eine eigentümlich süße und doch bängliche und unheimliche und wie mit Gewissensbissen belastete Luft, aus der

engsten Nähe in die zauberhafteste, schrankenloseste Weite hin zu sehen und zu hören — verstoßen zu lauschen. Es ist immer von Neuem der Mensch des Paradieses, der junge alte Adam, der den Baum der Erkenntnis in immer näheren Kreisen umgeht, bis er nur die Hand auszustrecken braucht, um die furchtbare Frucht, das Wissen, der alten Schlange aus dem Munde zu nehmen.

(Prinzessin Fisch. 175.)

Große Rosinen (zu S. 61).

Es ist nicht Jedem gegeben, nach Korinth zu gehen, und wenn er auch noch so große Rosinen im Sacke hätte.

(Der Lar. 66.)

Gewinn (zu S. 62).

Loose hängen alle Kränze und Gewinnste in dieser Welt über den Häusern der Menschen; auf wohlbedächtig gezimmerten Leitern aber steigt man nicht zu ihnen empor, und die, welche die schönsten Kränze tragen, rühmen nur ihre eigene Kunstfertigkeit und Ausdauer deswegen. Im Gewinn erkennen sie erst recht, welcher lichte Hauch, welche aura coelestis, ihnen das Glück oder die Erfüllung ihres Wunsches oder das große wirkliche Kunstwerk zuwarf.

(Alte Nester. 311.)

Solides Sitzfleisch (zu S. 67).

Man hat einen guten Ausdruck dafür, wenn Einem das mühelos oder anscheinend mühelos zufällt, um was Andere sich sehr quälen müssen. „Es fliegt ihm an“ sagt man, und beneidet den Glücklichen, zuckt wohl auch bedenklich die Achseln dabei und zieht „im Ganzen ein solides Sitzfleisch doch vor.“ Letzteres hat auch seine Vorzüge und nimmt seinen gebührenden Platz später im Lehnstuhl am warmen Ofen, oder in der Julisonne forstend, aber behaglich ein.

(Akten des Vogelfangs. 173.)

Drei Steine (zu S. 72).

„Er warf nach einigem Schwanken und Zögern zwei Steine vor sich in den Sumpf, sprang von einem zum andern und kam trockenen Fußes ans andere Ufer, durch Selbstachtung und

Selbsttat. Ich würde dir einen dritten Quarz dazu geben, wenn derselbe sich verschenken ließe — **Selbstironie** heißt er. — Was dich übrigens drüben erwartet, ist gleichgültig."

(Ein Frühling. 361.)

Das Grübeln (zu S. 74).

Das Grübeln verdirbt Einem nur die guten Stunden und die schlimmen macht's wahrhaftig nicht leichter. Ja, um noch ein Wort von den bösen Stunden zu reden, so macht sich leidergottes da das Sinnieren schon ganz ohne daß man dazu hilft, und wer dann seine Gedanken außer sich richten kann, und wär's nur auf seine vier Wände, seine Nachbarn oder sein Hausvieh, der ist wohl daran.

(Meister Autor. 26.)

Beim Begriff angelangt (zu S. 75).

Er ordnete seine heutigen Erlebnisse seiner sonstigen Existenz ein; und ein Mann, der wieder bei dem Begriff angelangt ist, der ist schon frei und weit hinaus und hinweg über die ärgste Verblüffung in Betreff dessen, was ihm persönlich wieder einmal am Tisch des Lebens neben den Teller gelegt worden ist.

(Im alten Eisen. 205.)

Dem bösen Gewissen zum Trost (zu S. 77).

Pechle gehörte zu den durchaus nicht sparsam über die Welt zerstreuten Biedermännern, welche, dem bösesten Gewissen zum Trost, bei Tage der allergemütlichsten Lebensstimmung und bei Nacht des allerbesten Schlafes sich erfreuen und dadurch wieder einmal eines der land- und weltläufigen Dicta vollständig zu Schanden machen.

(Christoph Pechlin. I. 95.)

Die Narben bleiben (zu S. 78).

Des Menschen Seele ist gleich einem klaren, ruhigen See. Laßt den Sturm das stille Wasser aufwühlen, so verändert sich alles — — aber die Schönheit des Sees kehrt bald wieder; die nächste Sonne bringt neuen Glanz, der nächste Frühling neue Blumen; wenn jedoch der Sturm der Leidenschaften das Menschen-

herz aufgewühlt hat, ist sein lieblicher Friede auf lange, lange Zeit, vielleicht auf ewig dahin; und wenn auch die Wunden heilen können, die Narben müssen bleiben. Schön sind die Rosen, die man „zu halber Mitternacht“ bricht; aber das Lied davon klingt doch recht traurig und melancholisch und führt scharfe Bitterkeit auf der melodischen Zunge.

(Ein Frühling. 100.)

Des Menschen Weg auf Erden (zu S. 80).

Des Menschen Weg auf Erden! Ja, ja; wo man erst tänzelt, gleitet man aus, setzt sich — aber nicht in einen Lehnstuhl, sondern meistens auf ganz was Anderes und rutscht abwärts, mit fabelhafter — nein, mit durchaus nicht fabelhafter Geschwindigkeit abwärts hinein in den Beruf oder das Schicksal, von welchem die Parzen in diesem Falle an der Wiege sangen. Wer kann denn, wenn er sich seiner jugendlichen, seiner kindlichen Illusionen erinnert, dafür, daß er die Worte, den Inhalt des Liedes nicht verstand, des Liedes, der Weissagung, die ihm bei Sonnen- und Lebensaufgang gesungen wurde? Nur zu viele Sänger und Sängerinnen haben es an sich, daß sie den Text nicht zur Geltung bringen für das Ohr, sondern nur die Noten, und der Teufel soll's dann verstehen, was sie eigentlich da kund geben. Und die Parzen haben das auch so an sich; ja, sie haben vielleicht diese Art, die Menschen in dumpfe Stimmungen, Gefühle und Einbildungen einzulullen, zuerst in die Welt gebracht.

(Der Lar. 65.)

Sterben (zu S. 85).

„O Gott, es ist ja wahr, daß alle Menschen sterben müssen; es steht in der Bibel und in den Büchern, und die Lehrer sagen es, und die Herren Prediger predigen davon — Jeder spricht davon und lacht dabei und kann dabei ruhig weiter essen und trinken und daran denken, daß morgen die Schneiderin kommt oder Dienstag, Mittwoch oder Donnerstag ist. O Gott, wenn es dann wirklich auf einmal selber kommt — gekommen ist! und es Einem ist, als ob alles Andere: Sonne und Licht und grüne Bäume, Menschen und Tiere und Kinder und die Häuser in den

Straßen „sich darum mit bekümmern müssen — wie schrecklich! wie schrecklich!“

(Villa Schönow. 137.)

3. Der Mensch unter Menschen.

Ueber den Dingen (zu S. 93).

Nur immer über den Dingen bleiben und möglichst wenig von ihnen haben wollen!

(Akten des Vogelfangs. 127.)

Nicht auf den Grund (zu S. 97).

Ja, ja, wer nur den Finessen in sich selber, in seinem Gemüth ganz genau nachgeht, der kann tief heruntersteigen und kommt für's Erste wahrhaftig nicht auf den Grund, sondern bloß immer auf neue Bedenklichkeiten im Verkehr mit seinem Nächsten.

(Prinzessin Fisch. 206.)

„Ueber einen Menschen klar zu werden“ (zu S. 100).

Es ist immer, als ob man Fäden aus einem Gobelinteppich zupft und sie unter das Vergrößerungsglas bringe, um die hohe Kunst, die der Meister an das ganze Gewebe gewendet hat, daraus kennen zu lernen.

Leute und Menschen (zu S. 108).

Für uns tritt wieder einmal der Fall ein, den man sich so schwer klar macht, nämlich daß man, je mehr man in der Seele eines Anderen Bescheid weiß, desto schwieriger von seiner Kenntnis durch Wort und Schrift Rechenschaft ablegen kann; immer vorausgesetzt, daß es sich, praemissis titulis, wirklich um Menschen und nicht bloß um Leute handelt. Auf die Titel kommt's stets wenig an, sie dürfen dreist weggelassen werden — im ersteren Fall, wenn, wie gesagt, von M e n s c h e n die Rede ist.

(Deutscher Adel. 155.)

Der Klügste gibt nach (zu S. 112).

Säkeleien kommen auch zwischen den größten Philosophen vor, auch wenn die Weisheits- und Wahrheitsfreunde von verschiedenem Geschlecht sind und das erste gegen das andere unter allen Umständen zu der ausgesuchtesten Höflichkeit verpflichtet ist. Der Weise hält den Mund, denkt am sichersten der Philosoph, wenn die Philosophin noch lange nicht denken will: der oder die Klügste gibt nach.

(Kloster Lugau. 118.)

Spuk in der Einsamkeit (zu S. 115).

Ach, wenn man nur mit den Leuten rundum, wie sie sind, zu tun hätte, da ginge es noch an, da wird man am Ende wie mit den Feinden, so auch mit den Freunden fertig; aber, aber, wie wehrt man sich in der Einsamkeit gegen das, was nicht in Fleisch und Blut auftritt, sondern als Spuk der Vergangenheit und fast noch gespenstischer als unfaßbare, ungreifbare Zukunftsorgen aus dem Dunkel in den Lichtkreis der Winterlampe, oder aus dem glänzenden Sommer Sonnenschein in den kühlen Schatten hineingreift und in beiden Fällen nicht bloß dem unerfahrenen jungen Mädchen, sondern auch dem Lebensabenteurer eine Gänsehaut zu Wege bringt.

(Deutscher Adel. 46.)

Von den Vorfahren (zu S. 116).

Soweit sind wir in unserem deutschen Volke doch noch nicht herunter, daß wir alle Ehren auf den laufenden Tag und das Geschlecht der lehtvergangenen Woche oder gar den jüngsten Ultimo häufen, und von würdigen Vorfahren so garnichts mehr zur Erhöhung unseres Selbstbewußtseins brauchen könnten.

(Villa Schönow. 9.)

Weltverbesserung (zu S. 123).

Wie viele würden sich mit der Besserung der Welt abgeben, wenn sie nicht die behagliche Aussicht hätten, sich selbst dabei zu verbessern?

(Kloster Lugau. 58.)

Behaglichkeit (zu S. 119).

Es ist doch ein wenig mehr als kurios, daß der Mensch jedesmal, wenn er sich so recht behaglich und wohl in seiner Haut fühlt, sich am ehesten hingezogen fühlt, sich an der Welt rund um ihn her zu versündigen?! Man schüttelt sich aber immer am behaglichsten in der Vorstellung, daß andere Leute es nicht so gut haben, als wir.

(Meister Autor. 32.)

Das was hinter allen Dingen liegt (zu S. 125).

Das — das, was immer bei allem Getümmel und Getöse der armen Welt doch zur Seite — da hinter dem Hügelzug — hinter dem Walde, hinter der Mauer des kleinen Gartens — hinter den Fenstern des Hauses, an welchem wir vorüber flogen, hinter dem Gewühl der eigenen Brust sich weiter, weiter spinnt, immerfort sich weiter spinnt: das große offenkundige Geheimnis! Ja das, was hunderttausende von Meilen ferne von uns liegt, und in welches uns doch ein Schritt hineinführt: das Aller-Welt-Weisheit-Volle — das was hinter allen Dingen liegt, die uns im Augenblick größer als Es dünken: die Stille des Vegetierens, die Stille des Urgrundes — der ungekräuselte, dunkle, schrecklich schöne Spiegel, durch den aller Aufruhr in uns und außer uns doch wie Bild an Bild nichtsbedeutender Zufälligkeit fließt! — —

(Meister Autor. 101.)

4. Kunst und Idealismus.**Wegweiser** (zu S. 148).

Sehr große Leute stehen auf den Kreuzwegen wie Wegweiser, damit alles vorüberwandelnde Hornvieh sich bequem und ohngehindert daran reiben könne.

(Gedelöcke, „Regenbogen“ 2. S. 136.)

Die Illusion (zu S. 127).

Die Welt der Gewöhnlichkeit, der Gemeinheit gewinnt es uns wieder ab, aber der Geist Gottes schwebt zu allen Zeiten über den

Wassern und bezeugt sein Recht auf jede Weise, auch die wunderlichste. Auch die Illusion gehört eben zu seinen Mitteln, die Erde grün zu machen und schön zu erhalten.

(Akten des Vogelsangs. 148.)

5. Deutsche Art.

Die Ehre des Deutschseins (zu S. 157).

„Auf deine Zugehörigkeit zu dem ehrbaren, tapferen, arbeit-samen, in seiner Grundfeste nimmer zu erschütternden Volk der Deutschen wüßte ich dich hiermit noch einmal eindringlichst aufmerksam zu machen. Gedenke zu jeder Zeit, welch eine uralte erstaunliche Ehre du auf dieser völkermimmelnden, völkerschaffenden, völkervernichtenden Erde mit zu bewahren, vermehren und verringern vermagst.“

(Prinzessin Fisch. 225.)

6. Religiosität.

Der Menschensohn (zu S. 157).

„Der Menschensohn, der da (in den Evangelien) durch die Blätter geht, nimmt Einem mit sich auf seinem Wege, man mag wollen oder nicht! Sie haben viel Sonne im Orient. Die Blumen sind dort wohl das ganze Jahr durch köstlicher gekleidet als Salomo in seiner Pracht. Palmen wachsen da, während wir uns mit der deutschen Eiche, noch dazu die längste Zeit im Jahre kahl, zu begnügen haben. Aber damit du mich nicht länger stumm fragst, was dieses alles soll, so sage ich nur, daß mir der Mann aus dem sonnigen Nazara am deutlichsten in die Erscheinung tritt, wenn hier zu Lande die Tage kurz und die Nächte lang sind, die Dachrinnen gießen, und der Schnee fällt. Ich gehe dann gern die deutschen Regen- und Raufrostthalben entlang oder — noch lieber — durch die Rinnsteine oder unter den Dachrinnen unserer Städte und träume und überdenke Unausdrückbares.“

(Im alten Eisen. 132.)

Synagoge, Kirche und Börse (zu S. 162).

Daß Religiosität und Geschäftssinn nicht feindliche Geschwister sind, hat nicht allein das Haus Israel bewiesen; auch die frommen Vertriebenen, die auf der „Mayflower“ drüben landeten, haben das ebensowohl bewiesen, wie diese alten Hugenotten des Ediktes von Nantes in der Mark Brandenburg. Und sie reichen sich auch heute noch die Hand durch die ganze Welt: Synagoge, Kirche und Börse!

(Akten des Vogelfangs. 175.)



Bayreuth und Draußen.

Jahresbericht des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen 1934 und Protokoll der 23. Hauptversammlung des Verbandes in Minden 27. Mai 1935. Vertreten durch 9 Damen des Hauptvorstandes und 24 der Ortsgruppen, nebst 85 teilnehmenden Mitgliedern und Vertretern der Behörden der Stadt Minden. Drahtgrußwechsel mit dem Führer und Reichskanzler, mit Kronprinzessin Cäcilie als Protektorin, Frau Winifred Wagner und Herrn von Schoen. Ortsgruppenberichte aus Baden-Baden, Bayreuth, Berlin, Braunschweig, Darmstadt, Dresden, Eisenach, Eisenberg, Frankfurt a. M., Gera, Halle, Hamburg, Hannover, Heidelberg, Karlsruhe, Kassel, Kissingen, Koblenz, Köln, Leipzig, Magdeburg, Mannheim, Minden, München, Nürnberg, Schwerin, Stettin, Stuttgart, Weimar. Ausgegeben wurden 375 Stipendien, 240 Freikarten an die Ortsgruppen. — Schmerzlich zu beklagen ist der Tod der Gründerin und Ehrenpräsidentin der Eisenacher Ortsgruppe Frau Gertrud von Löbbecke am 30. 11. 34 und der Vorsitzenden der Berliner Ortsgruppe Frau Elisabeth von Kekule am 18. Juni 1935.*)

Hamburg. R. W.-Verein. 200. Ver.-Abd. 11. 4. 35. Lebende deutsche Meister: Hans Pfitzner, 4 Lieder, ges. v. Marta Schilling-Bransky, am Klav. Otto Lichmann; Paul Greiner, 2 Impressionen f. Klav., Walter Niemann, 2 Impressionen f. Klav., gespielt von Hannah Traubwetter; Julius Weismann, Sonate d-moll f. Violine, gespielt von Otto Schulze. 2. Teil: Anton Bruckner, Quintett in F-dur, gespielt vom Hermann-Quartett unter Mitwirkung von Oliver Joerner.

Nederau. Richard Wagner-Gedenkabend, 18. Mai. Zur Weihe der R. W.-Gedächtnisstätte. Meistersinger-Vorpiel, Chor: Deutschland erwacht! Von R. Wagner-Fricka, Bedeutung R. W.'s, Ansprache von Km. Wenzel, Lohengrin-Vorpiel, Sologefang: „Blick' ich umher“ und „Dich teure Halle“, Ouvertüre zum „Fiegenden Holländer“, Lichtbilder aus dem Leben R. W.'s, Chor der Spinnerinnen a. d. Fl. H. — Am 19. Mai die Weihe der Gedächtnisstätte für Richard Wagner und Minna Planer (Dresdener Zeit): „Wach auf“-Chor, Weiheakt und Ansprachen, Gefang: „Deutschland erwacht“. — Sängerbund (Rudolf Schwarz) und Chorbund (Otto Helmig).

Wien. Ak. W.-Verein. 27. 4. Franz Schmidt, Streichquartett A-dur, Hugo Wolf, drei Michelangelo-Lieder, Edward Grieg, vier Lieder, Hans Holmner, Klavierquintett, Werk 6. — Mitwirkende: Opernsf. Maria Pechelbauer, Konzertsf. Elimer von John, Konzertsf. Anton Langer, Karl Maria Lise (Violine), Solobratschist Erich Weiss, Solocellist Franz Kwarda, Fritz Kube (Klavier). —

Druckfehler-Berichtigung zum Aufsatz von R. v. Schaukal „Zur Idee“ im 2. Stück.

§. 101 3. 11 v. o. den Ideen. „ „ 13 „ recht verständlich. „ „ 11 v. u. angepaßt. „ „ 10 „ von anderen. §. 102 3. 17 v. o. innige Bittfe. „ „ 22 „ er nicht fernerhin. „ „ 24 „ einbüße.	§. 102 3. 25 v. u. einer anderen. „ „ 16 „ berühmter. „ „ 10 „ wohl zu unterscheiden. „ „ 6 „ gemäße. „ „ 5 „ dem Schluß. §. 103 „ 2 v. o. „der“ fällt fort. „ „ 18 „ (ver)blieben.
---	--

Abgeschlossen am 30. Juni 1935.

*) Immer noch findet man in Programmen den alten Fehler: Tristan und Isolde, Vorpiel und Liebestod. Der Meister nannte es: „Liebestod und Verklärung“. Wir wahren Bayreuther sollten uns das endlich einmal merken.

Bayreuth und Draußen.

Bayreuth. Die Bühnenfestspiele 1936 finden statt vom 19. 7. — 30. 7. und vom 18. 8. — 31. 8.: Lohengrin 19., 21., 30. 7. und 19., 28., 31. 8. — Parsifal 20., 29. 7. und 18., 27. 30. 8. — Ring 23., 24., 25., 27. 7. und 21., 22., 23., 25. 8.

Bayreuth. „Vor 100 Jahren“, Gedenkfeier anlässlich der 100. Wiederkehr von Rich. Wagners erstem Aufenthalt in Bayreuth. 26. 7. im Opernhause. Orchester: die verstärkte Kapelle des Inf.-Regts. Bayreuth, Dirigent: Prof. Leopold Reichein (Wien-Bochum). Vortragsfolge: „Einzug der Gäste auf der Wartburg“. „Die Stadt Bayreuth gedenkt des Tages“, Ansprache des Herrn Bürgermeister Kellner. Festliche Musik aus „Lohengrin“. „Vor hundert Jahren“, Gedenkworte, verfasst und gesprochen von Zdenko von Kraft. Vorspiel zu „Lohengrin“. Dank an Bayreuth, Sprecher der Archivare des Hauses Wahnfried Dr. Otto Strobel. Vorspiel zu den „Meistersingern von Nürnberg“.

Detmold. Reichswichtige Richard Wagner-Festwoche. 22.—30. 7. Künstlerische Gesamtleitung: Otto Daube, Detmold. Dirigenten: Prof. Dr. Hans Pfitzner, München, GenMusDir. Karl Elmendorff, Wiesbaden, GenMusDir. Rudolf Schulz-Dornburg, Berlin, Prof. Karl Kitzel, Bayreuth, MusDir. Karl Gerbert, Hannover, Am. H. W. Hecker, Berlin. Technische Leitung: Florenz Meinert, Detmold. Regie: Prof. Dr. Hans Pfitzner, Oberspielleiter Dr. Hans Winkelmann, Hannover, Intendant Otto Will-Rasing, Detmold. Bühnenbilder: Oberspielleiter Willibald Mohr, Detmold, Philipp Schneider-Wernicke, Hannover. Assistent der Leitung: Hugo Eichendorff, Hannover. — **Programm:** 20. Juli: Eröffnungsfeier. Begrüßung durch Bürgermeister Hans Kellner. Ansprache des Gauleiters und Reichsstatthalters Dr. Alfred Meyer. „Longinus“ von Hans von Wolzogen. Uraufführung der Schauspielmusik zum „Longinus“ und der Festlichen Ouvertüre von Aug. Weweler. 21. Juli: Die italienische Oper. Mozart und Weber. Beethoven und der junge Wagner. 22. Juli: Aufführungen von Teilen der Werke im Konzertsaal mit vorangehenden einführenden Vorträgen über das Kunstwerk Richard Wagners von Otto Daube: Der fliegende Holländer, 23. Juli: Lohengrin, 24. Juli: Tristan und Isolde, 25. Juli: Die Meistersinger von Nürnberg, 26. Juli: Siegfried Wagner-Morgenseier, abends: Opernaufführung „Der Bärenhäuter“, 27. Juli: Hans Pfitzner-Morgenseier, abends: Hans Pfitzner-Festkonzert, 28. Juli: Franz Liszt-Morgenseier, abends: Festkonzert der deutschen Kunst, danach: Feierliche Kundgebung am Hermannsdenkmal. Es sprach Gauleiter Dr. Alfred Meyer. 29. Juli: Opernaufführung: „Der arme Heinrich“, 30. Juli: „Der Bärenhäuter“. Am 25. Juli: Volksfest der deutschen Kunst im Palaisgarten in Detmold (Chor-, Tanz-, Orchesteraufführungen; Regie: Rudolf Schulz-Dornburg; Tanzleitungen: Gerda von Ludwig, Carola von Donop, Hilde Fricke). Vom 20. bis 30. Juli: Ausstellung im Festsaal des Lippischen Landestheaters: Das Kunstwerk Franz Stäffens. Schrifttum um Bayreuth.

Graupa. Richard Wagner-Fest. 25. 8. Als Weiheakt für die Besitzergreifung des „Lohengrinhauses“ durch die Gemeinde Graupa unter Mithilfe des R. Wagner-Vereins Großgraupa: Festkonzert im Gasthof Graupa, Mitwirkende: Tonkünstler Alfred Pellegrini, Dresden, Hugo Schwerg (Bach), Pirna, Chor- und Männergesangsverein Graupa, Kaufmann-Orchester Dresden, Leitung: Kantor Mag. Leuchte, Graupa. Begrüßung durch den Amtshauptmann v. Thümmel, Einzug der Gäste auf der Wartburg, Lied des Wolfram, Gebet des Königs aus „Lohengrin“, Vortrag des Herrn Tonkünstlers Pellegrini über: Richard Wagner in Graupa, Walthers Preislied, Schlussansprache des Hans Sachs „Verachtet mir die Meister nicht“, mit Chor, aus „Die Meistersinger von Nürnberg“.

Hamburg. Bayreuther Bund e. V. Ortsgruppe Hamburg. Unsere Vortragsabende im Winter 1934/35 begannen mit einem Parsifal-Vortrag, den Alfred Pellegrini aus Dresden hielt. Viele musikalische Erläuterungen und Lichtbilder von den Festspielen ver-

stärkten das Verständnis für des Meisters Werk. — Anlässlich der Hamburger Richard Strauß-Woche sprach Dr. Wodick, Hamburg, über „Die Frau ohne Schatten“, auch hier verstärkten Beispiele am Flügel das Verständnis. Außerdem wirkten drei Gesangskräfte mit. — Der Dezember brachte wie alljährlich eine Adventfeier, bei welcher nur jugendliche Mitglieder die musikalische Ausschmückung übernommen hatten. — Der Wagnerforscher Professor Dr. Wolfgang Goltzer aus Rostock sprach an zwei Abenden über „Meine Reise in die Schweiz zu den Gedenkstätten Richard Wagners“, am ersten Abend in besonderer Erinnerung an Mathilde Wesendonk, am zweiten an Cosima Wagner. — Prof. Carl Kiffel kam aus Bayreuth zu uns, um dem unvergessenen Meister Siegfried Wagner einen Abend zu weihen. Opernsängerin Herma Kiffel, die Tochter des Redners, und Erich Zimmermann, der Bayreuther Mime, sangen aus des Meisters Werken. — Als Letzten hörten wir Dr. Georg Schott aus München bei uns, der in seinem Lichtbildervortrag „Unser Kinder- und Vaterland“, den Chamberlain-Forscher nicht vergessen ließ. — Gefreu unserm Grundgedanken, immer eng zur Weiestätte Bayreuth zu stehen, waren auch diesmal alle Veranstaltungen bestimmt gewesen.

Leipzig. Herr Prof. Dr. Arthur Präfer hat im Sommersemester erstmalig an einer deutschen Hochschule Vorträge in Wort, Ton und Bild über Siegfried Wagners Leben und Werk gehalten.

Weimar. Vom 4.—7. Oktober findet hier die Reichstagung und Richard Wagner-Feier des „Bayreuther Bundes“ statt. Im Voraus sei aus dem Plan der Veranstaltungen mitgeteilt: 4. 10. Festkonzert „Die Großen im Gefolge Richard Wagners“ (Hugo Wolf, Siegfried Wagner, Anton Bruckner). 5. 10. Hauptversammlung und öffentliche vaterländische Kundgebung im Geiste Richard Wagners. 6. 10. Morgenfeier. Vortrag von Geh. R. Prof. Dr. Wolfgang Goltzer. Abends: Festsaufführung „Lohengrin“. — 2. 10. Fahrt nach Eisenach. — Teilnehmerkarte M 3. — Anmeldungen an die Ortsgruppe Weimar des B. V. Frau Anna Lonk, Weimar i. Thür., Bismarckstr. 1. —

Abgeschlossen am 15. September 1935.

Bayreuth und Draußen.

Darmstadt. Am 16. Februar ward der hiesigen Ortsgruppe des Richard-Wagner-Verbandes Deutscher Frauen durch einen Vortrag von Frau Sofie Bergmann-Küchler über Hans Thoma und seine Kunst große Freude und Anregung bereitet.

Hamburg. 2. 1. 35. Im „Bayreuther Bund“ sprach Hr. Kapellmeister Carl Kiffel aus Bayreuth über „Die Persönlichkeit Siegfried Wagners“, wozu Beispiele aus den Werken durch die Künstler Frä. Herma Kiffel und Herrn Erich Zimmermann gegeben wurden.

21. 2. „R.-Wagner-Verein“. 198. Ver.-Abd. „Richard Wagner und sein Kreis“: Franz Liszt (4), Peter Cornelius (7), Hugo Wolf (6), Joachim Raff (1) zu R. Wagner „Im Treibhaus, Träume, Schmerzen, die beiden Grenadiere. Mitwirkende: Eva-Juliane Gerstin (Sopran), Anne-Gertrude Höch (Alt), Willy Cana (Bariton), Bernhard Hamann (Violine), Karl Heinz Ahrend, Erik Schönsee (Klavier).

21. 3. 199. Ver.-Abd. Humor unserer klassischen Meister. Vortragsfolge: 1. Johann Sebastian Bach (1685—1750): Kaffeeekantate (Kantate Nr. 211), „Schweigt stille, plaudert nicht“, gesungen von Gertrud Mara, Wilhelm Koberg, Helmut Laue. 2. Johann Sebastian Bach: „Patron, was macht der Wind“ aus Phöbus und Pan; Ludwig van Beethoven: Der Kuß, Wolfgang Amadeus Mozart: Verschwiegenheit, gesungen von Charlotte Meenken. 3. Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791): Dorfmusikanten-Serzett, ein musikalischer Spaß für 2 Hörner, 2 Violinen, Viola und Kontrabaß. 4. Joseph Haydn (1732—1809): Rondo all' Ungarese (Presto), aus dem Trio für Violine, Violoncello und Klavier, gespielt von Lotte Alkers-Ulmer, Robert Mueller, Otto Stöterau. 5. Joseph Haydn: Zwei Arien aus der Oper „Ritter Roland“, a) Durch Preußen, Frankreich und Italien, b) Hört das Piano, Lied: Lob der Faulheit, vorgelesen von Christian Meincke. 6. Wolfgang Amadeus Mozart: „Bandlerzett“ für Sopran, Tenor und Baß, vorgelesen von Charlotte Meenken, Christian Meincke, Peter Engelhardt. 7. Ludwig van Beethoven (1771—1827): „Die Wut über den verlorenen Groschen“, ausgetobt in einer Caprice für Klavier solo, gespielt von Otto Stöterau.

Leipzig. Akad. R.-Wagner-Verein. Unser neues Wohnkameradschaftshaus liegt Königstraße 1 (Hausseigentümer ist das Meßamt) und führt den Namen „Wohnkameradschaft DWV“ (Deutscher Wissenschaftler-Verb.) — Tel. 21 200. Aus dieser Bezeichnung geht hervor, daß die 4 DWV-Verbindungen Masuria, Neo Marchia, Askania und unser A.R. W.V. sich zusammengeschlossen haben. Jeder dieser 4 Verbände hat im ersten Stock 3 Räume: Arbeits-, Tages- und Schlafräum. Im Erdgeschoß befindet sich der große Speisesaal für 80 Personen. An der Kopfwand des Speisesaals sind die 4 Verbands-Wappen mit entsprechenden Sprüchen gemalt, in der Mitte ein Bild des Führers und Reichskanzlers. An der gegenüberliegenden Wand ist auf schwarz-weiß-rotem Grund die Gefallenentafel für Masuria und A.R.W.V. angebracht. Zu beiden Seiten hängen die Bilder Bismarcks und Hindenburgs. An der Längsseite sind gemalt Alt Heidelberg und Alt Leipzig (Universität). Unser Altherrenstübchen ein kleiner stimmungsvoller Raum, 10 Personen fassend, zierte ein Fries aus 15 Nibelungenbildern von Meister Franz Stassen und am Fenster in Glasmalerei die Welt-Esche (Entwurf von Franz Stassen).

Leipzig. R.-W.-Verb. Deutscher Frauen. — Die beiden Veranstaltungen unserer Ortsgruppe im vergangenen Winter waren folgende: 12. November 1934 im Saale des Auguste-Schmidt-Hauses. Musikalische Veranstaltung unter Mitwirkung des Solo-Quartetts Charlotte Grebin (Sopran), Dorothea Schröder (Alt), Wilhelm Ulbricht (Tenor), Philipp Bögelt (Baß). Else Henning und Fritz Müller-Krippen am Klavier. Robert Schumann: Spanisches Liederpiel für Singstimmen und Klavier. Johannes Brahms: 18 Walzer für

Klavier zu 4 Händen und 4 Singstimmen. 7. März 1935 Konzert im Festsaale des Reichsgerichts. Ausführender: Friedrich Karl, Graf von Gehler. Joh. Seb. Bach: 2 Orgelchoralvorspiele. Klavierwerke von Joh. Brahms, Max Reger, Franz Liszt.

Lübeck. Im Rahmen des Winterhilfswerkes sprach am 11. 12. 34 Herr Dr. Paul Bülow über „Siegfried Wagner als deutscher Mensch und Künstler“. Im Anschluß daran gab Dr. Bülow eine Einführung in die Märchenoper „An allem ist Häkchen schuld“, die am 14. 12. im Stadttheater zur Aufführung kam.

Wien. Akad. Wagner-Verein. Bei der Hauptversammlung am 31. Jan. l. J. wurden nachstehende Herren in den Vorstand für 1935 gewählt: Obmann: Hofrat Max Millenkovich-Morold. Obmann-Stellvertreter: Dr. Wolfgang Rigler und Reg.-Rat Dr. Anton Reichel. Künstlerischer Leiter: Friß Kuba. Archivare: Ob.-Insp. Wilhelm Janka und Insp. Friedrich Speiser. Vermögensverwalter: Eduard Voglmayer. Schriftführer: Dr. Friedrich Bayer und Insp. Friedrich Speiser. Beiräte: Hofrat Dr. Rudolf Billek, Ministerialrat d. R. Ing. Karl Grünhut-Bartoletti, Präsident Theodor Köcherl, Hofrat Univ.-Professor Dr. Richard Meister, Doz. Ing. Max Soeser und Primar Dr. Wieg von Wickenthal.

Wien. Der Wiener Akademische Wagner-Verein veranstaltete gemeinsam mit der Wiener Konzerthausgesellschaft anlässlich der 250. Wiederkehr des Geburtstages von Johann Sebastian Bach ein Festkonzert, welches am Donnerstag, den 21. März 1935 um ½8 Uhr abends im Großen Konzerthaussaale stattfand. Vortragsfolge: Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge in A-moll für Orgel, Kantate für eine Altstimme, Glocken und Streichorchester „Schlage doch, gewünschte Stunde“, Konzert für Klavier und Streichorchester D-moll, Orchester-Suite D-dur, Magnificat für zwei Sopran-Soli, Alt-Solo, Tenor-Solo, Baß-Solo, gemischten Chor und Orgel, musikalische Leitung: Prof. Oswald Kabasta. Mitwirkende: Konzertsängerin Ria Ginstler (1. Sopran), Opernsängerin Olga Levko-Antosch (2. Sopran), Staatsopernsängerin Enid Szantho (Alt), Kammerfänger Julius Pafak (Tenor), Kammerfänger Josef v. Manowarda (Baß), Hofrat Prof. Dr. Franz Schmidt (Klavier), Prof. Franz Schütz (Orgel), die Wiener Singakademie, der Wiener Lehrer-a-capella-Chor, die Wiener Symphoniker.

Abgeschlossen am 31. März 1935.

Der Detmolder Kulturplan.

Idee, Absichten und Durchführung der „Richard Wagner-Festwoche 1935“.

Von Otto Daube.

1.

Deutscher Idealismus und kulturelle Wiedergeburt.

Der Aufbau der kulturellen Gegenwart und die Erfüllung der gewaltigen Erwartungen, die an die Neubildung unseres deutschen Kunst- und Geisteslebens und seines Trägers — das deutsche Volk — gestellt werden, erfordern die Erhaltung und fortgesetzte Steigerung der kulturbildenden und kulturfördernden Stätten, von denen die beglückenden Wirkungen der Durchdringung des deutschen Volkes mit den ideellen Gütern seiner großen Kultur ausgehen. Soll das große Regenerationswerk, das der Führer des deutschen Volkes zum Inhalt seiner Lebensarbeit gemacht hat, auch nach seinen kulturellen Absichten hin vollendet werden, so bedarf es der Erweiterung und Vertiefung des Aufgabenkreises, der innerhalb der gesamten Neugestaltung der deutschen Nation und des deutschen Menschen der deutschen Kunst, ihren Pflegstätten und ihren Priestern — den deutschen Künstlern — zugefallen ist.

Im Kampfe um günstige Lebensbedingungen, unter dem Einfluß einer mächtig angewachsenen materialistischen Weltanschauung und einer vorwiegend intellektualistischen Erziehung, unter dem Eindruck des Nützlichkeitsgrundsatzes vollzog sich in den letzten Jahrzehnten eine fast vollständige Abkehr der Gesamtheit des deutschen Volkes von seiner hohen kulturellen Sendung, von der Ehrfurcht und Liebe, mit denen es einst seinem Kulturgute und seinen großen Meistern begegnet war, und eine innere Entfremdung für die Sprache des künstlerischen Menschen und für sein ideelles Streben nach dem Schönen und Erhabenen. Die Künste verloren für den Menschen des 20. Jahrhunderts ihren höchst beglückenden Daseinswert, und unter den Einflüssen leichtwiegender Alltagsware, materialistischer Genüsse, die man dem Auge und Ohr darbot, oberflächlicher Gaukeleien und banaler Massenfabricationen, denen das deutsche Volk sich in seinem Mangel an inneren Kräften urteilslos hingeben mußte, sanken sein Geschmack und der Zustand seiner kulturellen Bildung bis in die Niederungen der amüsischen Unterhaltung. Der Tiefstand unserer Bildung, gemessen an der Teilnahme des Volkes an seiner Dichtkunst, seiner Musik, seinem Theater, seinen Bibliotheken und Galerien, war ungeheuer.

Die Zeit des materialistischen Egoismus, der Interessenpolitik einzelner Gruppen wie einzelner Menschen, der Selbstgenügsamkeit im eigenen Wohlergehen, der Unbekümmertheit um das Volksganze und das Wohl der Nation, der schwunglosen Verkümmern des Einzelnen wie der Gesamtheit ist vorüber. Ein neuer, großartiger Idealismus hat das ganze deutsche Volk erfüllt, seit es unter der Führung eines Mannes von dem unbedingten Glauben an die Größe seines Volkes und von ungeheurer Willenskraft zu sich selbst, seinem Wesen und seinen Aufgaben zurückgefunden hat. Wie auf den Gebieten der Politik und Wirtschaft, wie im Lebensgefühl der Gesamtheit, so vollzieht sich sichtbar der Wandel auch des kulturellen Wollens vom Untergang in einer Welt des Eigennutzes und ohnmächtiger, dekadenter Selbstauflösung zur Wiedergeburt und Gesundung in einer Welt des Idealismus und kraftvollen Daseins- und Schaffensfreude.

An der künstlerischen Wiedergeburt unseres Volkes arbeiten die großen Organisationen, denen der kulturelle Aufbau anvertraut ist; ihr dienen die bestehenden Kunstpflgestätten, die Theater des Reiches, die Stätten festlichen Kunst-

geschehens, die Konzertsäle und Vortragshallen, die man weit dem ganzen Volke geöffnet hat; neue Festspielstätten, Freilichtbühnen und Thingplätze werden eingerichtet. Volkskunst und Meisterkunst werden dem Volke in erhöhtem Maße übergeben; ein neuer, kunsterfüllter Lebensstil wird angestrebt, der sich nicht mit oberflächlichem Genuß begnügt, sondern die Fähigkeit zu tiefem Kunsterleben und den Besitz der großen künstlerischen Werte aus Dichtung, Musik und bildender Kunst als höchstes und reinstes Glück des Daseins empfindet.

Was das deutsche Volk im Laufe der Jahrhunderte sang und gestaltete, der unermessliche Schatz seines Volksgutes in Wort und Ton, gewinnt durch die Gegenwart, durch die Arbeit in den Gliederungen der NSDAP., der NS.-Kulturgemeinde, der HJ. und des BdM., in den deutschen Gesangsvereinen, neues Leben. Unmittelbar ergreifen und erfüllen Schönheit und Reinheit alter und neuer deutscher Volkskunst das ganze Volk und bereiten sein Verlangen und seine Empfänglichkeit für die Werke der deutschen Meisterkunst vor, die gleichsam als die schönsten Blüten und reifsten, edelsten Früchte am Wunderbaum der deutschen Volkskunst die Kräfte zu ihrem Wachstum aus den Wurzeln empfangen, die tief in den Boden des deutschen Volkstums hinabreichen.

Soll nun im erhöhten Maße die deutsche Meisterkunst zum Volke sprechen, die nicht als Vorrecht einzelner ausgewählter Klassen nur für diese geschaffen wurde, in der sich vielmehr die großen Meister unserer Nation an die Gesamtheit des Volkes wandten und soll sie daher nach der Absicht ihrer Schöpfer zum beglückenden Eigentum und kostbarstem Besitz des ganzen Volkes werden, so kann sie dem Volke nicht einfach nur übergeben werden, solange nicht die Vorbedingungen erfüllt sind, daß die Tiefe ihrer Gedankenwelt, der Reichtum ihrer Empfindungen, Größe, Schönheit und Bedeutung ihrer Erscheinungsformen und der Sinn ihres Gehaltes erkannt, erlebt, nachempfunden und verstanden werden.

Gerade am Beispiel des musikalischen Kunstwerkes wird es offenbar, wie große Kreise unseres Volkes von dem wahren Erlebnis noch weit entfernt sind. Infolge einer mangelhaften Erziehung durch die Schule der vergangenen Jahrzehnte blieb das Aufnahmevermögen für die musikalischen Kunstwerke verkümmert, und auch ein falsch verstandener privater Musikunterricht hat es nicht vermocht, — da er es nicht einsah und anstrebte — diesen Mangel wenigstens in den Kreisen auszugleichen, die in der glücklichen Lage waren, dank ihrer bevorzugten äußeren Verhältnisse sich musizierend zu betätigen. Wie die materialistische Zeitströmung ein übriges tat, das Volk der musikalischen Sprache zu entfremden, das wurde oben bereits angedeutet. Das Ergebnis ist eine gewaltige Kluft, die sich zwischen den Höchstleistungen unserer reproduktiven musikalischen Fachwelt, den gewaltigen Offenbarungen der musikalischen Kunstwerke selbst und der höchst problematischen Teilnahme der Allgemeinheit an diesem aufstaut.

Die Gegenwart, die die hohe Bedeutung der Kunst für das menschliche Dasein und für das Lebensgefühl des Volkes erkannt hat, kann sich also nicht damit begnügen, das Kunstwerk dem Volke, ohne Rücksicht auf den Tiefstand seines Auffassungs- und Erlebnisvermögens darzubieten. Sie muß vielmehr, sobald sie sich zur Uebergabe des Kunstwerkes an das Volk entschlossen hat, die Voraussetzungen schaffen, die seine Aufnahme durch das Volk gewährleisten.

Die deutsche Pädagogik hat sich im Laufe des letzten Jahrzehntes diese Forderungen zu eigen gemacht. Man will wenigstens der jungen, kommenden Generation ermöglichen, was der älteren versagt blieb. Wiederum auf dem Gebiete der musikalischen Erziehung ist man erfolgreich vorgegangen und hat mit einer Reform des schulmusikalischen Erziehungswesens eingesezt. Eine gleich umfassende Inan-

griffnahme der Hebung des allgemeinen musikalischen Bildungszustandes innerhalb der älteren Generation ist — abgesehen von den zwar sehr feinen, aber eng begrenzten Arbeiten einzelner Musikvereinigungen, die sich vorwiegend an die Fachwelt und die wenigen Liebhaber wandten, nicht erfolgt.

Der allgemeine musikalische Bildungszustand unseres Volkes ist noch immer hoffnungslos genug — sein Einfluß auf die Jugend überdies von vernichtender Gegenwirkung zu den Bemühungen der schulmusikalischen Erziehungsarbeit, daß die Forderung nach einer umfassenden Inangriffnahme wichtigster kultureller Aufgaben nicht laut genug erhoben und schnell genug erfüllt werden kann.

Die musikerzieherischen Reformen des letzten Jahrzehnts und die neuen Strömungen der beiden letzten Jahre haben — in den Musikpflege treibenden Verbänden wie in der Schule — beim Neubau des praktischen Musizierens begonnen und sich stofflich im wesentlichen den Kunstwerken der Zeiten zugewandt, die Ausdruck der musizierenden Gemeinschaft wurden. Sie gingen den Kunstwerken nach Möglichkeit aus dem Wege, denen die Gemeinschaft nur als Hörender und Aufnehmender, nicht aber als aktiv Mitwirkender gegenüberstehen konnte. Es war ganz natürlich, daß man sich, wollte man eine musizierende Volksgemeinschaft zum Ziel der Bestrebungen machen, an das Kunstwerk des 16. und 17. Jahrhunderts und an die Zeit Johann Sebastian Bachs und neuerdings an die Werke hielt, die aus dem Geiste der Volksgemeinschaft in den Jahren der nationalsozialistischen Erneuerung entstanden waren, daß man dagegen das Werk Beethovens, der Romantik Richard Wagners und Bruckners und das der Gegenwart — etwa Hans Pfitzners — nicht in die Arbeit einbezog. Denn nur auf dem Wege praktischer Musikpflege durch die Volksgemeinschaft glaubte man zum Ziele kommen zu können.

Es ist im Gegensatz zum Zeitalter der Polyphonie als dem Ausdruck des Gemeinschaftsgeistes sehr oft von einem Zeitalter des musikalischen Individualismus gesprochen worden, und kurzsichtiger und verblendeter Unverstand hat sogar geglaubt, sich gegen die Zeit der deutschen Musik von 1800 bis zur Gegenwart auflehnen zu müssen, in der man den Ausdruck eben dieses volkstümlichen, gemeinschaftsfeindlichen Individualismus zu sehen glaubte.

Nichts wäre verderblicher und zugleich törichter als den Meistern des 19. und 20. Jahrhunderts von Beethoven bis Bruckner die Verwurzelung in der Gesamtheit des Volkes und der Heimat und den Ausdruck der deutschen Seele, des deutschen Gemütes, des deutschen Willens und Geistes absprechen zu wollen! Wenn je musikalische Kunstwerke unmittelbar zum Innern der Gesamtheit des deutschen Volkes sprechen können, sie leidenschaftlich bewegend, begeisternd, erhebend und erfüllend, so sind es die ihrigen!

Hier liegen denn die großen, noch ungelösten Aufgaben, die zu erfüllen sind: Die deutsche Volksgemeinschaft erlebnisbereit für die künstlerischen Offenbarungen der großen deutschen Meister des 19. und 20. Jahrhunderts zu machen.

Wohl gibt es eine umfangreiche Litteratur über das musikalische Kunstwerk; aber wer greift nach ihren Ausgaben und wer ließe sich von Büchern allein begeistern! Der Gesamtheit des Volkes und der Jugend kommt man nicht allein mit dem gedruckten Worte nahe. Wohl gibt es Einführungen; — Verbände zur Pflege deutscher Kultur, die Vorträge über Musik und musikalische Kunstwerke veranstalten — aber mit Belehrung allein führt man weder zum künstlerischen Erlebnis noch zur Begeisterung für das Kunstwerk.

Dem Zufall — der Wirkung einer musikästhetischen Schrift oder eines Vortrages, die wohl nach der Breite wie nach der Tiefe beschränkt bleiben — kann

die Lösung der Aufgaben nicht überlassen bleiben. Planvolle organische Aufbauarbeit allein kann auf die Dauer zum Erfolge führen.

Hier setzt der Detmolder Kulturplan ein, der aus dem Wunsche nach praktischen Wegen entstanden, erstmalig im Sommer 1935 verwirklicht werden soll.

2.

Die Richard-Wagner-Festwoche in Detmold.

Abseits vom Wege der Hauptstraßen, von Industrie und Handel, unberührt von den Entstellungen wirtschaftlicher Unternehmungen, frei von Eingriffen moderner technischer Errungenschaften in das Stadt- und Landschaftsbild, im Gegensatz zu den mächtigen Eindrücken, die das moderne Industriegebiet vom Fortschritt der Zivilisation vermittelt, umgeben von beglückender Heiterkeit einer rein erhaltenen deutschen Landschaft, so liegt die reizende, überaus liebliche ehemalige Residenz und jetzige Landeshauptstadt Detmold mitten in dem schönsten, idyllischen und zugleich großartigen Teile des Teutoburger Waldes. Heldenzeiten deutscher Geschichte, Märchenwelt und Märchenzauber, stolzes deutsches Mittelalter und Barock unmittelbar nebeneinander ergeben einen wundervollen und erhabenen Zusammenklang. Deutsche Heimat, deutsches Land und deutsches Volkstum werden hier zum unmittelbaren tiefen Erlebnis.

Vom Hermann, dem Denkmal deutscher Einigkeit und Freiheit, führt der Weg an den alten germanischen Heiligtümern, den Ringburgen und Thingplätzen durch die Schluchten des Teutoburger Waldes mit ihren gewaltigen Baumriesen hinab in die breiten Täler, in den Märchenwald mit seinen mächtigen Buchen, zu Waldwiesen und Waldteichen, an denen man den Gestalten der dichtenden und träumenden Volksphantasie zu begegnen glaubt, und weiter, immer durch Wald und über Wiesen, bis mitten hinein in die alte Residenz, deren altdeutsche Fachwerkbauten wie aus der Wunderwelt der Landschaft herausgewachsen erscheinen. An den Bauten der Renaissance und des Rokoko geht es vorüber zur alten Liebestadt, zur Burg mit dem Wallgraben, durch alte Gassen von malerischer Schönheit und wieder hinüber in die neue Stadt mit ihren stolzen Regierungsgebäuden, Schmuckplätzen und Ziergärten.

Wohin das Auge auch schauen mag, überall erheitern es Schönheit, Anmut und Harmonie von Linien und Farben.

Die Voraussetzungen für festlich frohe Bereitschaft zum Erlebnis deutscher Kunstoffenbarungen sind gegeben; denn die wechselvollen Bilder von Stadt und Landschaft, romantischem Idyll, kraftvollem Volkstum, edler Kultur und weihervoller Erhabenheit sind gleichsam die vorbereitenden Kräfte. In beglückter Feststimmung, innerlich froh und heiter, tritt nun der Mensch aus dem Zauber der Natur in den Tempel der Kunst ein, empfänglich für die Wirkungen, die vom Kunstwerk in sein Inneres übergehen sollen.

Befreiung und Stärkung durch Natur und deutsche Heimat und innere Beglückung, Erfüllung und Erhebung durch die Kunst im schönen Wechsel zum Zwecke der Begründung eines neuen, idealen Lebensgefühls — das ist die Absicht des Detmolder Kulturplans, der wie von selbst auf das kulturelle Vermächtnis des großen Bayreuther Meisters Richard Wagner an die deutsche Nation hinweist.

Das Erlebnis der Kunst — des höchst ideellen Ausdrucks von Mensch und Leben — wird zum Fest, und nur ein festliches Beginnen führt zum wahren Erlebnis der Kunst.

So trägt denn auch der Gedanke, in das Kunstwerk, seinen Sinn und seine Tiefen einzuführen und an der Entwicklung der Erlebnisfähigkeit und Kunstempfänglichkeit im Menschen mitzuarbeiten, einen durchaus festlichen Charakter.

Nicht der tote Buchstabe, nicht das kühle, belehrende Wort, nicht würdevolles Magistertum — festliches Geschehen führt den Menschen zum Kunstwerk.

Das bestimmte die Anlage der Richard-Wagner-Festwoche, die es sich im besonderen zur Aufgabe macht, in die Kunstwerke, die Ideen- und Geisteswelt Richard Wagners, zu seiner Persönlichkeit und seiner Weltanschauung als einer der großartigsten Gipfel unserer deutschen Kultur zu führen.

Die Kunstwerke Richard Wagners, seine Dichtungen und seine Musik, durchaus nicht Eigentum einer bevorzugten Klasse, wie man dem Volke häufig vorzureden beliebte, sind so unmittelbar aus dem Volke herausgewachsen, sind so unmittelbar Ausdruck des Deutschen, sind Gestaltungen seiner Geschichte, seiner Art und seines Lebensgefühls, daß sie sehr wohl zum Besitz eines jeden deutschen Menschen gebracht werden können. Zudem stellen sie die bedeutendste künstlerische Tat dar, die der deutsche Genius in der folgerichtigen Fortführung der deutschen Kulturlinie zum Abschluß brachte. Denn Gewaltigeres an Erfüllung und Vollendung unserer deutschen Kulturgeschichte ist seitdem auf dem Gebiete der Dichtkunst, der Musik und des Theaters nicht wieder geleistet worden.

Weit den kulturellen Erneuerungsbestrebungen, den gründlichen Reformen der deutschen Kunststätten und der Neubildung des deutschen Kunstpublikums voraus eilten vor mehr als 50 Jahren die leidenschaftlichen Kämpfe Richard Wagners um die Regeneration des deutschen Kulturlebens, die ihren sichtbaren Niederschlag im Bayreuther Festspielhause fanden. Als kultureller Vorkämpfer, als Führer einer wahrhaft deutschen Kulturgemeinschaft, gehört der Meister von Bayreuth ebenso unmittelbar in unsere Zeit, wie als der Verkünder der Regeneration des deutschen Menschen überhaupt. Rassefragen und bedeutende politische Fragen sind von ihm so außerordentlich erhellte und mitgeteilt worden, daß sie in ihrer ganzen Bedeutung und in ihrem ganzen Umfange erst heute zu einer vollständigen Beachtung gelangen. Wohl hat die vergangene Zeit liberalistisch-internationalen Denkens und rassistischer Verworrenheit geglaubt, diesen Wagner, den Vorkämpfer von Rasse und Volkstum und den nationalen und sozialen Politiker, wenn nicht totzuschweigen, so doch entstellen und entkräften zu können. Es ist ihr nicht gelungen; denn leuchtender als zuvor wirken sich heute seine Schriften über Volk und Rasse, über Judentum und Verfall, über Demokratie, Liberalismus, Reaktion und wahre Volksgemeinschaft aus.

Sein Bild ist noch nicht vollständig! Wie in seinen Dichtungen, so wächst Richard Wagner in seinen Schriften zum großartigen Gestalter einer philosophischen Gedankenwelt, die geradezu den Abschluß der großen Linie von Kant und Schopenhauer bildet.

Dichter und Musiker, Kulturkämpfer und nationaler Vorkämpfer, Politiker und Weltweiser — das erst ergibt das vollständige Bild dieser einzigartigen Persönlichkeit, die dem deutschen Volke erst heute in ihrer ganzen Größe erschlossen werden kann und — nach dem Wunsche des Führers Adolf Hitler — erschlossen werden muß.

Das Erlebnis seiner Kunstwerke in höchst vollendeter Form dem deutschen Volke zu vermitteln, kann allein dem Bayreuther Festspielhause, der vom Meister selbst geschaffenen Idealkunststätte, vorbehalten bleiben.

Aber es bleibt die andere große Aufgabe zu lösen: das deutsche Volk mit seiner Persönlichkeit und ihrem ganzen, vielseitigen und alle Gebiete unseres kulturellen

und politischen Geschehens umfassenden Lebenswerke aufs nachdrücklichste vertraut zu machen. Dadurch stellen wir vor unser Volk neben die anderen eine der großen Gestalten unserer deutschen Vergangenheit, erfüllen unser Volk mit dem stolzen Bewußtsein seiner kulturellen Aufgaben innerhalb des europäischen Kulturgeschehens und bereiten es gleichzeitig vor auf das tiefe Erlebnis seiner gewaltigen Kunstschöpfungen, die es nicht mehr nur im allgemeinen Ablaufe seiner künstlerischen Zufallserlebnisse, sondern in seiner ganzen tiefen und umfassenden Bedeutung als die Offenbarungen des deutschen Genius und als kostbarsten Besitz deutschen Lebensgefühls aufnimmt. — —

So wird dann an fünf Tagen der Festwoche das Lebenswerk Richard Wagners dargestellt werden. Darüber hinaus sollen deutsche Meister zu Worte kommen und auch ihre Werke in nachhaltiger Weise zum deutschen Volke sprechen, die im Geiste der deutschen Wiedergeburt dem deutschen Volke Kulturwerke von unvergänglicher Größe und Schönheit geschenkt haben.

Wenn in kommenden Jahren der Detmolder Kulturplan seine Arbeit und Kultur durch die Einbeziehung der großen Meister der Vergangenheit — etwa Bach und Beethoven — erweitern wird, so erscheint es nächstliegende Pflicht, im ersten Jahre des Auftakts z w e i M e i s t e r der Gegenwart in den Vordergrund zu stellen, deren Lebenswerk dem deutschen Volke vorenthalten wurde oder noch nicht tief genug in das Herz des Deutschen eingedrungen ist, da das Volk durch alle Erscheinungen künstlerischer Verfallszeit nicht zu ihnen hindurchfinden konnte.

Das urdeutsche romantische Kunstwerk Siegfried Wagners mit seinen Schätzen unvergänglichen deutschen Volksgutes, mit seinem Melodienreichtum und seinen in Volk und Heimat verwurzelten Handlungen und das Kunstwerk Hans Pfitzners, des mutigen und zielbewußten deutschen Kulturkämpfers, des musikalischen Künders deutscher Seele, sollen in stärkstem Maße durch hervorragende Aufführungen dem deutschen Volke nahegebracht werden. Auch die Aufführungen ihrer Werke werden nicht unvermittelt dem Publikum übergeben werden; vielmehr gehen auch ihnen vorbereitende Einführungen voraus, die das Publikum mit dem Wesen ihrer Kunst und ihrer Persönlichkeit vertraut machen.

Nicht willkürlich wurden die beiden Namen ausgewählt, die beide aufs engste mit der Bayreuther Geisteswelt verbunden sind. Siegfried Wagner, der Erhalter Bayreuths, der Jahrzehnte hindurch trotz immer neuer Schicksalsstürme, trotz der fast hoffnungslosen Folgen der Kriegs- und Inflationsjahre und trotz einer Bayreuth-feindlichen Kulturpolitik vergangener Jahre die „Schutz- und Truhburg des deutschen Idealismus“ im Geiste seines großen Vaters gegen alle Gewalten des Kulturzerfalls verteidigte und schließlich zum Siege führte, kommt auch als schaffender Meister vom Kunstwerk und der Kunstlehre Richard Wagners her und baut in natürlicher Folgerichtigkeit, unter klarer Umgehung eines epigonalen Nachahmens, aus eigener Kraft sein eigenes Kunstwerk auf. Die Idee, daß das Kunstwerk im eigenen Volkstum begründet sein müsse, übernimmt er von seinem Vater. Auch ihm wird der deutsche Mythos, das deutsche Volksgut, der deutsche Mensch und der deutsche Lebensinn zum Ausgangspunkt seiner künstlerischen Mitteilung und Gestaltung. Aber er sucht sich die ihm eigene, seinem Innern verwandte Welt auf; als echter Romantiker findet er sich nicht im Heroischen, der Welt seines Vaters, sondern in der deutschen Volksage und dem deutschen Volksmärchen wieder, deren ganzer Zauber, Anmut, Heiterkeit, Gemütsstiefe, hohe Sittlichkeit und edler Frohsinn von ihm gehoben und in Handlungen, Bildern, Wort und Ton neu gestaltet werden. Dadurch wird sein Kunstwerk — die deutsche Märchenoper — zu einer der schönen Erfüllungen der Forderungen, die Richard Wagner an

das musikalische Theater stellte, einer Erfüllung aber aus eigener Kraft und eigenem Schöpfungsthum.

Auch Hans Pfitzner kommt vom Kunstwerk Richard Wagners her; als Musiker ist er tief in den Sinn des Dramatischen eingedrungen, als Mensch erfüllt ihn das gleiche Ethos einer höchst ideellen Weltanschauung, als Kulturpolitiker ist er von dem gleichen unerbittlichen Wahrheitsfanatismus, mit dem er der Kulturlüge gegenübertritt und unter dem Einfluß seiner ganzen Persönlichkeit für die Reinheit und Vollkommenheit des deutschen Kunstideals und seiner Pflege eintritt.

Beide Meister kommen mit einem Werke zu Gehör, das ihre innere Verbundenheit mit „Bayreuth“ zum eigentümlichen Ausdruck bringt.

Der Kulturbegriff „Bayreuth“ soll schließlich durch Träger der Bayreuther Geisteswelt ergänzt werden. So wird Hans von Wolzogen, einst von Richard Wagner mit der Leitung der „Bayreuther Blätter“ und dadurch mit der Führung des Bayreuther Geisteslebens und Kulturkampfes — eines Kampfes gegen Degeneration und Zerfall — betraut, mit seiner deutschen Legende „Longinus“, einer dramatischen Dichtung von unmittelbarer Bedeutung für den Kulturgedanken der „Wagner-Festwoche“, zu Worte kommen, während eine Franz-Stassen-Ausstellung das Lebenswerk des deutschen Malerpoeten aus Bayreuther Geist dem Publikum nahebringen soll. Eine Ausstellung „Deutsches Schrifttum um Bayreuth“ wird die Schriften der bedeutendsten Vorkämpfer des Wagnerschen Kunstwerkes vereinen.

Den festlichen Abschluß bildet ein „Festtag der deutschen Kunst“, an dem neben Werken Richard Wagners, Siegfried Wagners und Hans Pfitznern auch des großen Förderers und selbstlosen Schutzpatronen von Bayreuth Franz Liszt gedacht werden wird. Mit einer Feierstunde am Hermanns-Denkmal im Anschluß an das Festkonzert wird die erste „Richard-Wagner-Festwoche“ des Detmolder Kulturplans ausklingen. —

Bayreuth und Draußen.

Halle S. Hausfrauenbund. 22. 10. 34. Frau Margarit Schlüter über die Festspieltage in Bayreuth, mit Lichtbildern und Plattenwiedergabe von Siegfrieds Rheinfahrt, Quintett der Meistersinger, Karfreitagszauber, Wotans Abschied, Hans Sachs' Schlussansprache, 3. T. aufgenommen im Festspielhause.

Hamburg. R. W.-Verein. 21. 10. R. Wagner-Abend. 29. 11. Lebende Hamburger Liedichter (Sthamer, Maas, Lorenz, Hermans, Kaufmann, Hellmich, Krohn, Grimpe, Erdlen). 14. 12. R. W., Tannhäuser und die Wartburg, Vortrag mit 60 Lichtbildern von Hermann Nebe, Burgwart der Wartburg; Gesänge der Elisabeth, des Landgrafen und Wolframs. (Cornelia van der Smitten, Robert Kleinecke, am Klavier Richard Richter.) Generalversammlung am 29. 11. in den Gaststätten des Studentenhauses.

Magdeburg. 20. 10. Feier des 25jähr. Bestehens der Ortsgruppe des R. W.-Verbandes Deutscher Frauen. 21. 10. Gedenkfeiern zu des Meisters 10jähr. Dirigentenjubiläum in Magdeburg, veranstaltet von der Stadt gemeinsam mit der Ortsgruppe: Konzert im „alten Stadttheater“, Enthüllung der von der Ortsgruppe gestifteten Gedenktafel am Hause Breiter Weg 34, Eröffnung der Wagner-Ausstellung im Stadttheater, Festvorstellung im Stadttheater: „Rienzi“.

Stuttgart. Württ. Brucknerbund. 12. 11. Dr. Karl Grunsky, Vortrag über „Schiller und Wagner“.

Wien. Uk. R. W.-V. 27. 11. Abend zeitgenössischer Liedichter, die dem R. W.-V. nahestehen: Friedrich Bayer (Ballettsuite), Ferdinand Folba (Lieder), Karl Pilz (Klavier), Anton Reichel (Violinsonate), Josef Rinaldini (Lieder), Herbert Wieninger (Lieder). Mitwirkende: Friß Böhl-Elblein (Geige), Motley Mac Garvey (Sopran) Maria Zuber (Sopran), Friß Kuba (Klavier), Karl Pilz (Klavier), Franz Stalandl-Reimer (Bariton). Künstlerische Leitung: Friß Kuba. 27. 12. Jahreschlussfeier mit Vorträgen in Ton und Wort.

Berichtigung: Im 4. Stück der B. Bl. 1934, Beilage, Danzig-Langfuhr, ist zu berichtigen: E. Taube (Elfriede) anstatt W. Taube (Walthor).

Abgeschlossen am 31. Dezember 1934.

Der Kranz.

Mein Zeit- und Zauberstück „Der Kranz“ hat einen Verlag gefunden, der den Druck übernehmen will, wenn genügend viele Vorbestellungen darauf einlaufen, um welche ich nochmals zu bitten mir erlaube, da es mir unmöglich wäre, die Druckkosten selbst zu tragen. Zur Erläuterung füge ich den Wortlaut meines Vorwortes bei.

Bayreuth, Johannistag 1935.

Hans von Wolzogen.

1917.

Es war im Herbst 1889. Wir Freunde, Graf Sporck und ich, wanderten am Ufer unseres lieben Walchensees und besprachen die Möglichkeiten, etwa nach dem Vorbilde Raimunds Heiterkeit und Ernst verbindend, deutschem Volke anständig unterhaltsam einen symbolischen Zeitspiegel in dramatischer Form vorzuhalten. Ich glaube, der Freund war es, welcher die Gegenüberstellung deutschen Wesens in der Gestalt eines edlen Idealisten und undeutscher Art in der Form eines geheimen Bundes, der Jenen umstrickt, als dramatische Grundlage in Vorschlag brachte. Dann bin ich es gewesen, der aus der naheliegenden Vergleichung einer solchen Gestalt mit dem Faust heraus, erst nur fast scherzhaft, meinte: es böte sich da wohl die Gelegenheit, an Stelle des verführerischen Teufels einen warnenden Engel dem Menschen zum Begleiter durch die verschiedenen Lebensgebiete mitzugeben; und dieser — hier kam schon Ernst in die Sache! — würde etwa als mystische Wiedergeburt eines weiblichen Wesens in ebenso verschiedener Persönlichkeit aufzufassen und darzustellen sein. —

Im nächsten Frühjahr ging ich an die Dichtung der romantischen Zwischenspiele und des Nachspiels, wodurch ich mich ermutigte, im Sommer 1890 am Ostseestrande zuerst das 3. Bild auszuführen; der folgende Bayreuther Winter brachte mir das 1. und 2. Bild hinzu. Damit aber stiegen mir auch hinderliche Bedenken auf. Das 2. Bild, worin die Umstrickung des Idealisten auf den Gebieten der Kunst und Litteratur zu gestalten versucht ward, wollte nicht recht gelingen, und ich verlor darüber Vertrauen und Lust zur Arbeit. Dazu kam uns die Einsicht, daß wir überhaupt mit einem so rücksichtslosen, wenn auch symbolisch eingekleideten Bekenntnisse unserer den Zeitmächten entgegenstrebenden Gesinnung nicht nur nirgends zu Gehör kommen würden, sondern auch eine Erbitterung erregen könnten, welche unserem einzigen Bemühen der guten Sache zu dienen ernstlich schaden müßte. Ich schloß den „Kranz“ in einen tiefen Kasten ein; und da hat er 25 Jahre lang unberührt geruht. —

Als ich im Frühjahr 1915 schwer krank lag, tauchte mir plötzlich, ganz unvermittelt, der „Kranz“ wieder auf. Ohne mich des Inhalts, des Ganges der Handlung, der Personen selbst genau zu entsinnen, ward ich geradezu überfallen von dem Andrang neuer Verse, die sich in wenigen Tagen zu einer selbständigen Fassung des 2. Bildes zusammengefügt hatten. Erst als ich genesen war, konnte ich die vergessenen Papiere aus dem Kastenverließ hervorholen und nachschauen, ob das Neue denn überhaupt in das Alte sich einschalten lasse. Es zeigte sich, daß dies möglich sei, wenn auch in der Folge am 3. Bilde und zum

Schlusse größere Umdichtungen mir erwünscht schienen. Daß der Stil des 2. Bides von den anderen verschieden geraten war, machte mir weniger Sorge; ich gab sogar die stärkere Belebtheit der früheren Fassung leicht preis, indem ich den Charakter des mehr geistigen Gespräches für diesen Teil der Handlung eben passend fand. Inmitten des ganzen etwas aufgeregten Spieles war damit eine wohlthuende Stätte zum sinnenden Ausruhen geschaffen. —

Doch auch jetzt noch bestand das frühere Bedenken, welches eine Veröffentlichung zurzeit als aussichtslos und von ungünstiger Wirkung befürchten ließ. Der „Kranz“ kehrte also damals in seine alte Ruhestatt zurück. Endlich aber, am Rande des Lebens, mahnt das Gewissen allzustark, daß Befürchtungen und Rücksichten nicht endgültig siegen dürfen, wo doch überall die gesteigerte Not des Kampfes um unser Volkstum zu Wort und Tat auffordert. Ich werfe also den „Kranz“ nun unverändert, wie einen Scheidegruß in die Reihen der jüngeren Mitstreiter, denen die Aufgabe überlassen bleibt, deutsche Art und deutschen Geist in der Welt zu wahren. Sie werden auch verstehen, wie der Doppelsinn des Kranzes gemeint ist. Der Siegeskranz des Idealismus, der den Tod noch krönt, ist gleichsam aus jenen Wunderblumen geflochten, welche in den opferbereiten Helferinnen persönlich wurden und schon in ihren Namen, ähnlich dem des Helden, gleichfalls zur Kranzform sich schlossen (Stephanie, Corona, Frieda). Die geheime Gesellschaft „Der Kranz“ aber ist ebenfalls nur symbolisch zu verstehen; sie hat es gar nicht nötig, als solche wirklich vorhanden und tätig zu sein, da die Undeutschart in jeder Form und Person ganz von selber schon innerlich verbunden jenes Gefährliche wirkt, dem der deutsche Idealismus so leicht erliegt, wenn er eben nicht den lebendigen Kranz der siegreichen Idee seines Volkstumes fest im Auge und in der Hand behält. —

So möge der „Kranz“ aufgenommen und verstanden werden: als die irdische Tragödie des deutschen Idealisten, die zur religiösen Erklärung des deutschen Idealismus führt.

1935.

Und wiederum mußte das Gedicht in den stummen Warteraum zurückkehren, weil es keine Aussicht hatte auf dem Markte der Zeit einen Verleger zu finden. Es war ihm bestimmt die Wende zu erleben, welche der deutsche Geist der völkischen Bewegung verdankt. Als Vierziger hatte ich es begonnen, als Sechszundachtziger gebe ich es an die Öffentlichkeit, in die Bewegung mit hinein. Wir wissen, was alles wir erlebt haben, seit es in der deutschen Geschichte — nach Wilhelm Raabe's Wort — „hell 1870 geschlagen“ hatte, dann wieder 1914 und leider auch 1918, bis es endlich „hell 1933“ schlug! Die Zeit ist da. Nun darf ich wohl auch meinen bescheidenen Kranz auf der Schwelle des dritten Reiches niederlegen; mag die Geschichte über ihn wegtreten, ihn zertreten — er hat seinen Platz gefunden, noch ehe man mich selber über die letzte Schwelle trug. Das ist mir genug.

„Heil Hitler“!

Hans von Wolzogen.

„Das Evangelium des Paulus“

Ein deutsch-christlicher Versuch.



Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger
(Inhaber: Albert Ellwanger), Bayreuth.

Beilage zu dem Osterstück der „Bayreuther Blätter“,
58. Jahrgang 1935.

Zur Erläuterung.

Ein „Evangelium des Paulus“.

Der brennende — evangelische — Kirchenstreit unserer Tage hat allerlei Funken gesprüht, unter anderen auch diesen „Versuch“ mit dem wunderlichen Titel. Ein Verfasser ist nicht genannt. Nur „Paulus“ heißt es! Wer näher zusieht, der findet auch nur Verse aus den Paulinischen Episteln. Wer sich aber gar die Mühe gibt, nachzuzählen, der wird bemerken, daß von den etwa 1000 Versen, welche diese enthalten, noch nicht 100 übrig geblieben sind! Wie erklärt sich das? Offenbar fehlt alles, worauf im biblischen Urtext auch nur noch ein leiser Schatten der Rabbinerschule von Tarsos gefallen war. Roh ausgedrückt: es ist ein „entjudeter“ Paulus. In der That ist dies der Sinn und Wert des sog. „Evangeliums“, welches wieder zur „Epistel“ zusammengeschrumpft erscheint. Gerade in unserem Bayreuther Kreise wird das wohl recht verstanden werden.

Wir sind überzeugt: es wird kein Friede werden in der christlichen Kirche, bevor nicht ihr einiges „Bekenntnis“ sich gründet auf dem reinen Evangelium Jesu. Dieses werden wir niemals haben, wenn wir nicht aus dem „Buchstaben“ seiner überlieferten Verkündigung alles ausscheiden, was jüdischen Geistes ist. Damit ist nicht nur die Abtrennung des Alten Testaments von dem „Worte Gottes“ gemeint, wie es uns Jesus im Neuen Testamente durch den Mund seiner ersten Anhänger nahe gebracht hat. Dessen reine Fassung und Wirkung ist schon vor der Niederschrift der eigentlichen „Evangelien“ einigermaßen verstört worden durch die jüdischen Vorstellungen und Gedanken in den Episteln des Paulus, dessen Schüler die zwei ältesten jener Evangelisten waren. Das Grundunheil für die christliche Kirche, die ja nicht von Jesus gegründet, sondern Menschenwerk war, ist zu erkennen in der vollständigen Uebernahme der Paulinischen Lehre als dogmatisierte Glaubensform. Sie bekam damit einen Jesus mit jüdischem Einschlag, und sein göttlicher Vater erhielt Züge der uralten Sippe aus Ur in Chaldäa! —

Zugleich aber enthalten doch dieselben Episteln die schönsten und tiefsten Gedanken und Aussprüche eines starken Christenglaubens, erlebten Glaubens. Paulus ist nicht totzuschweigen! —

Lag da nicht die Frage nahe: wäre es möglich, diese herauszuziehen aus der verwirrenden Mischung der Paulinischen Theologie? Wir gewönnen dann ein „Evangelium“, welches den vier anerkannten als ältestes sogar voranginge: das „Evangelium des Paulus“, oder Paulus als Evangelisten, als Christen. Der gefährlichste Anlaß zum Streit um das Bekenntnis unseres Christenglaubens wäre beseitigt. Die verschiedenen „Richtungen“ von der alten biblischen Orthodogrie bis zum

nordrassigen Neuheidenschristentum könnten leicht ihre Vereinigung finden in jener reinen Religion Jesu, um welche gerade auf deutschem Boden die Jahrhunderte gerungen haben, oder vor welcher ihnen noch der Moses'schleier hing — seit dem Auftreten des Paulus. . . —

Ein „Evangelium“ als ein „Versuch“ ist nun freilich ein seltsam widerspruchsvoller Begriff. Harmloser hätte etwa „Auswahl“ geklungen; „Versuch“ aber deutet über sich hinaus auf die ganze, große Glaubensnot der Zeit. Diese geistige Not treibt solche Blüten, die ja nichts anderes bedeuten können, als bescheidene Schneeglöckchen zur Vorahnung eines kommenden Frühlings. Der einen solchen Versuch wagte, will nicht genannt sein, um jeden Argwohn zu vermeiden, als ob er sich einer reformatorischen „Tat“ erdreiste! Nein, dafür muß erst ein ganz anderer kommen — und er wird kommen. (Als persönlich mutigster Vorläufer darf in unseren Tagen wohl Artur Dinter gelten! ¹⁾) Der Kommende mag dann darüber sich freuen, daß einmal schon Dieser und Jener auf den Weg hingedeutet hat, den er selber als siegreicher Kämpfer zu schreiten berufen sein sollte. —

Solcher Hindeutung zu folgen und das „wunderliche“ Untersfangen eines „Evangelium des Paulus“ ernstlich zu beachten, das möge mithin unseren Lesern heute empfohlen werden, mit der fast unnötigen Bemerkung, daß es jedem unbenommen bleibe, dem ersten „Versuche“ nach eigenem Gefühle noch weitere schöne und liebgewordene Paulusworte hinzuzufügen. Nur müssen es Worte sein aus dem Geiste des Gottes Jesu, nicht des Jahwe! Denn das allein ist für uns Christen das „Wort Gottes“. —

H. v. W.

¹⁾ Die chrliche, ruhige Tätigkeit der „Deutskirche“ im Geiste Niedlichs und Andersens nicht zu vergessen!

An Paulus.

Du warst ein großer Jude, du warst ein starker Christ.
Daß du nicht Eines Gottes Verkünder worden bist!
Daß mit dem Vater Jesu du Jahwe's harte Last
als Erster zu den Griechen — nach Rom getragen hast!
Du wolltest Christo dienen: des wahren Glaubens Heil
werd' aus Judäa's Winkel der ganzen Welt zuteil! —
Durch bald zweitausend Jahre nun dringt und ringt der Streit
der beiden Paulusgötter in aller Christenheit.
Willst du dein Werk vollenden, so grolle nicht darum,
entringt sich den Episteln das Evangelium!

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Gegründet 1882.

Unter Aufsicht der Regierung von Oberfranken und Mittelfranken.

Abrechnung für das Jahr 1933/34.

A. Einnahmen:

Kap. I.

Aktivbestand.

Guthaben bei der Bayer. Staatsbank am 30. September 1933 RM 10 425.—

Kap. II.

Zinsen aus Aktivkapitalien.

a) Erträge aus Gold- und Liquidations-		
pfsandbriefen und Staatsanleihen	RM 17 937.70	
•/• Stückzinsen a / gekaufte Wertpapiere	„ 64.15	
	RM 17 873.55	
b) Bankzinsen	„ 79.17	„ 17 952.72

Kap. III.

Einnahmen aus Stiftungen und Vermächtnissen „ —.—

Kap. IV.

Beiträge von Ortsgruppen des Richard Wagner-Verbandes
Deutscher Frauen.

Baden-Baden	RM 50.—	
Bayreuth	„ 500.—	
Berlin	„ 248.40	
Braunschweig	„ 200.—	
Darmstadt	„ 345.—	
Dresden	„ 2300.—	
Eisenach	„ 150.—	
Eisenberg	„ 82.—	
Frankfurt a. M.	„ 140.—	
Gera	„ 250.—	
Halle	„ 200.—	
Hannover	„ 430.—	
Heidelberg	„ 150.—	
Karlsruhe	„ 41.70	
Kassel	„ 300.—	
Köln	„ 100.—	
Leipzig	„ 800.—	
Magdeburg	„ 500.—	
Minden	„ 137.—	
Nürnberg	„ 1500.—	
Schwerin	„ 159.50	
Stettin	„ 100.—	
Wuppertal-Barmen	„ 500.—	„ 9183.60

Uebertrag: RM 37 561.32

Uebertrag: RM 37 561.32

Kap. V.

Außerordentliche oder zufällige Einnahmen.

Allgem. Richard Wagner-Verein Bayreuth	RM 724.75	
Frau Geheimrat Lange, Hannover für Ueber-		
schuß aus Teekonzert Berlin	" 230.—	
Pastor Paul Stübe, Gresse	" 20.—	
Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen		
Ortsgruppe Bayreuth für 20 Gralshefte	" 20.—	
Ortsgruppe Magdeburg für 33 Gralshefte	" 33.—	
Verw. d. Bühnenfestspiele Bayreuth		
für Zuweisung	" 21.—	
für Stiftung eines Schweizers	" 2.—	
für Zahlung Frau Graf-Keller, St. Gallen	" 30.—	1 080.75

Kap. VI.

Heimgezahlte Aktivkapitalien.

RM 1000.— 6% Bayerische Staats-Serien-		
Anleihe verlost per 1. 3. 34	" 1000.—	
RM 1000.— dergl. verlost per 1. 9. 34	" 1000.—	2 000.—
Summe der Einnahmen:	RM 40 642.07	

B. Ausgaben:

Kap. I.

Verwaltungs- und Regiekosten.

Drucksachen, Porti etc.	RM 620.47	
Depotgebühren und Bankspesen	" 181.75	
Frauen-Verband zu Händen Frau Marg.		
Paschmann, Berlin-Charlottenburg, Druck-		
kosten f. Jahresberichte, Porto etc.	" 400.—	RM 1 202.22

Kap. II.

Stipendien.

Angekaufte Festspielkarten für 1934	RM 18 420.—	
Barunterstützungen etc.	" 7 558.80	25 978.80

Kap. III.

Anlagen in Wertpapieren.

RM 1000.— 6% Bayer. Staats-Serien-		
Anleihe à 98 875	" 988.75	
GM 12 000.— 6% (8) Bayer. Handelsbank		
Goldpfandbriefe à 95.25	" 11 430.—	12 418.75

Kap. IV.

Sonstige Ausgaben.

Börsenumsatzsteuer	" 7.30	
Summe der Ausgaben:	RM 39 607.07	

Abschluß.

Summe der Einnahmen	RM 40 642.07
Summe der Ausgaben	" 39 607.07
	<u>RM 1 035.—</u>

welche Summe bei der Bayerischen Staatsbank angelegt ist.

Summarischer Ausweis des Vermögensbestandes.

I. Kapitalien:

Bei der Bayerischen Staatsbank Bayreuth zu offenem Depot hinterlegt:

Nom. RM	4 450.—	Deutsche Reichsanleihe-Ablösungsschuld mit Auslosungsrechten
"	357.50	diverse Obligationen
"	24 000.—	6% Bayer. Staatsanleihen
GM	163 050.—	6 % (8) Gold-Pfandbriefe
"	49 400.—	6 % (7) Gold-Pfandbriefe
"	13 000.—	6 % Gold-Pfandbriefe
"	1 500.—	4 ³ / ₄ % Komm. Schuldversch.
"	64 410.—	5 ¹ / ₂ % Liquidations-Pfandbriefe
"	12 500.—	Anteilscheine
PM	14 000.—	Anteilscheine
RM	1 035.—	Bankguthaben.

II. Schulden:

Bayreuth, den 30. September 1934.

Der Schatzmeister:

Konrad Uhl.

Mit freudigem Stolz können wir in diesem Jahre auf die Leistung unserer Stipendien-Stiftung sehen; es ist uns gelungen, 275 Stipendiaten zu freiem Besuche der Festspiele zu entsenden. Einen großen Teil von ihnen konnten wir mit Reisebeihilfen und Frei-quartieren beglücken. Wir gaben aus RM 18 420.— für Karten und RM 7 558.80 bar als Zuschüsse. Ermöglicht wurde es uns durch die opferfreudige Ueberweisung des Erlöses vom Siegfried Wagner-Gedächtnis-Konzert am 4. August 1933, das RM 9400.— ein-brachte und uns restlos überwiesen wurde. Dieses Geld wurde für Schüllinge des Orchesters verwendet. Außerdem hatte Frau Winifred Wagner in großzügigster Weise 240 Karten für den zweiten Ring unseren Ortsgruppen des Frauen-Verbandes zu freier Verwendung geschenkt, gleichsam als Anerkennung für die jahrelange treue Arbeit der Gruppen für die Stipendien-Stiftung. Immer mehr gehen Richard Wagners Worte in Erfüllung, die er vorausschauend am 28. September 1882 von Venedig aus schrieb: „Die Stipendien-Stiftung wird die wahre Wohltäterin werden.“ Unseren Grundsätzen treu haben wir auch wieder einigen Auslandsdeutschen — diesmal Saarländern — Stipendien verliehen.

Das warme Interesse, das unser Führer an unserer hehren Kulturstätte Bayreuth und an Richard Wagners Werken immer aufs neue bezeugt, ist ein Ansporn für alle unsere Ortsgruppen gewesen, in seinem Sinne zum Segen unseres deutschen Vaterlandes zu arbeiten, was allen unseren treuen und tapferen Helferinnen zum Herzensbedürfnis geworden ist. Der unermülichen Tätigkeit unserer Reichsleiterin, Frau Geheimrat Lange, ist es gelungen, verschiedene neue Ortsgruppen zu bilden, so daß wir mit berechtigter Hoffnung an eine zunehmende Entwicklung unserer Stipendien-Stiftung glauben dürfen.

Dank, inniger Dank sei unserem Führer für den Schutz, den er dem Bayreuther Werk großmütig zuteil werden läßt und Dank all unseren treuen Mitarbeitern für ihre nie versagende Hilfe gesagt.

Magdeburg, den 12. November 1934.

Der Vorstand:

Margarete Strauß.

1. Vom Gesetz.

Christus ist des Gesetzes Ende, wer an ihn glaubt, der ist gerecht. (Röm. 10,4.)

Weil wir wissen, daß der Mensch durch des Gesetzes Werke nicht gerecht wird, sondern durch den Glauben an Christum Jesum, so glauben wir auch an ihn. Durch des Gesetzes Werke wird kein Mensch gerecht. (Gal. 2,16.)

Denn in Christo gilt nur der Glaube, der durch die Liebe tätig ist. (Gal. 5,6.)

Denn Gott hat uns nicht gegeben den Geist der Furcht, sondern den Geist der Kraft und der Liebe. (2. Tim. 1,7.)

Welche durch das Gesetz gelehrt haben, werden durch das Gesetz verurteilt werden, weil vor Gott nicht gerecht sind, die das Gesetz haben, sondern die das Gesetz tun. Denn die Heiden, die das Gesetz nicht haben und doch von Natur tun des Gesetzes Werke, sind ihnen selbst ein Gesetz als die beweisen, des Gesetzes Werk sei geschrieben in ihren Herzen, dieweil ihr Gewissen für sie zeugt, wie auch die Gedanken, die sich unter einander verklagen oder entschuldigen. (Röm. 2,14/15.) Dem Reinen ist alles rein; dem Unreinen ist nichts rein, sondern unrein ist ihr Sinn und Gewissen. (Tit. 1,15.) So ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind, die nicht nach dem Fleisch wandeln sondern nach dem Geist. Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig macht in Christo Jesu, hat mich frei gemacht von dem Gesetz des Todes und der Sünde. (Röm. 8,1/2.) Er hat euch lebendig gemacht und ausgelöscht die Handschrift, so wider uns war, welche aus Satzungen entstand, und hat sie ausgeschieden und ans Kreuz geheftet! (Kol. 2,13/14.)

2. Vom Geist.

Wisset ihr nicht, daß ihr Gottes Tempel seid und der Geist Gottes in euch wohnt? (1. Kor. 3,16.) Der Geist erforscht alle Dinge, auch die Tiefen der Gottheit; denn welcher Mensch weiß,

was im Menschen ist, ohne den Geist des Menschen? Also weiß auch Niemand, was in Gott ist, ohne den Geist Gottes. Wir haben empfangen nicht den Geist der Worte, sondern den Geist aus Gott, daß wir wissen können, was uns von Gott gegeben ist, welches wir auch reden nicht mit Worten, welche menschliches Wissen lehren kann, sondern die der heilige Geist lehrt. (1. Kor. 2,10—13.)

Niemand kann Jesum einen Herrn heißen ohne durch den heiligen Geist. Es sind mancherlei Gaben, aber es ist ein Geist, und es sind mancherlei Kräfte, aber es ist ein Gott, der da wirkt Alles in Allen. In einem Jeglichen erzeigen sich die Gaben des Geistes zum gemeinen Nutzen. (1. Kor. 12,3—7.)

Gott hat uns tüchtig gemacht das Amt zu führen des neuen Testaments, nicht des Buchstabens, sondern des Geistes; denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig. (2. Kor. 8,5/6.) Denn der Herr ist Geist, wo aber der Geist des Herrn ist, da ist Freiheit. (2. Kor. 3,17.)

Die Frucht des Geistes ist Liebe, Freude, Friede, Geduld, Freundlichkeit, Güte, Glaube, Mildigkeit, Keuschheit. Wider solche ist das Gesetz nicht. (Gal. 5,22.)

3. Von Gotteskämpfern und Gotteskindern.

Das Reich Gottes steht nicht in den Worten, sondern in Kraft. (1. Kor. 4,20.)

Seid stark in dem Herrn und in der Macht seiner Stärke! Ziehet an den Harnisch Gottes, daß ihr in der argen Zeit möget Widerstand leisten, alles wohl ausrichten und das Feld behalten. So steht nun umgürtet mit der Wahrheit und gepanzert mit dem Rechte, fertig zu treiben die frohe Botschaft des Friedens. Vor allen Dingen aber ergreift den Schild des Glaubens und den Helm des Heiles und das Schwert des Geistes, welches ist das Wort Gottes. (Eph. 6,10, 12—17.)

Haben wir Kummer, wir jammern nicht, ist uns bange, wir verzagen nicht, leiden wir Verfolgung, wir sind nicht verlassen, werden wir unterdrückt, wir kommen nicht um. (2. Kor. 4, 8, 9.)

Wenn sie sagen werden: es ist Friede, es hat keine Gefahr, wird das Unheil sie überfallen. Ihr aber seid Kinder des Lichtes und Kinder des Tages, so lasset uns nicht schlafen, sondern laßt uns wach und nüchtern sein. (1. Thss. 4,3/6.)

Seid fleißig zu halten die Einigkeit im Geist durch das Band des Friedens: Ein Leib und Ein Geist, Ein Herr, Ein Glaube, Ein Gott und Vater, der da ist über euch Allen und durch euch Alle und in euch Allen. (Eph. 4,3—6/9.)

Denn es ist Ein Gott und Ein Vermittler zwischen Gott und den Menschen, nämlich der Mensch Jesus Christus. (1. Tim. 2,5.)

Wer will uns scheiden von der Liebe Gottes? In Allem überwinden wir leicht um des willen, der uns geliebt hat, und ich bin gewiß, daß weder Tod noch Leben, weder Gegenwärtiges noch Zukünftiges, weder Hohes noch Tiefes, noch keine andre Kreatur uns scheiden mag von der Liebe Gottes, die in Christo Jesu ist, unserm Herrn.

4. Vom Frieden und von der Liebe.

Der Friede Gottes, der höher ist denn alle Vernunft, bewahre eure Herzen und Sinne in Christo Jesu! Was wahrhaftig, was ehrbar, was rechtschaffen, was keusch, was lieblich und wohllaute, dem denkt nach. Welches ihr gelernt, empfangen und gehört habt, das tut, so wird der Gott des Friedens mit euch sein. (Phil. 4,7—5.)

Legt ab von euch Gehässigkeit, Bosheit, Lästerung, schandbare Worte! Lügt nicht untereinander! Zieht den alten Menschen aus mit seinen Werken! Ueber alles aber ziehet an die Liebe, die da ist das Band der Vollkommenheit. Und der Friede Gottes regiere eure Herzen, zu welchem ihr auch berufen seid in Einem Leibe. (Kol. 3,8/9, 14.)

Gleichwie wir in Einem Leibe viele Glieder haben, aber alle Glieder haben nicht gleiche Geschäfte also sind wir Viele Ein Leib in Christo, aber unter einander ist Einer des Andern Glied. Die brüderliche Liebe unter einander sei herzlich, Einer komme dem Andern mit Achtung zuvor. Seid nicht träge, was ihr tun sollt.

Schicket euch in die Zeit! Regieret jemand, so sei er sorgsam. Liebt Jemand Barmherzigkeit, so tue er es mit Lust. Die Liebe sei nicht falsch! Hasset das Ure und hanget dem Guten an. Seid fröhlich in der Hoffnung, geduldig in Trübsal, haltet an am Gebet. Freut euch mit den Fröhlichen und weinet mit den Weinenden! Ist es möglich, so haltet mit allen Menschen Frieden. (Röm. 12, 4/5, 8—12.)

Ermahnet die Ungezognen, tröstet die Kleinmütigen, tragt die Schwachen! Sehet zu, daß Niemand Böses vergelte mit Bösem, sondern allezeit jagt dem Guten nach. Seid fröhlich und dankbar in allen Dingen, denn das ist der Wille Gottes im Geiste Jesu. Den Geist unterdrücket nicht! Prüfet alles und das Gute behaltet. Meidet allen bösen Schein! Er aber, der Gott des Friedens, heilige euch durch und durch! (1. Thess. 5, 14—23.)

Ihr seid zur Freiheit berufen, allein sehet zu, daß die Freiheit der Sucht nicht Raum gebe, sondern durch die Liebe diene Einer dem Andern. Alle Gesetze werden in einem Worte erfüllt: Liebe deinen Nächsten als dich selbst. (Gal. 5, 13/14.)

Denn die Hauptsumme des Gebotes ist Liebe von reinem Herzen und von gutem Gewissen und von ungefärbtem Glauben. (1. Tim. 1, 5.)

Wenn ich mit Menschen- und Engelzungen redete, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönend Erz oder eine klingende Schelle. Und wenn ich weissagen könnte, und wüßte alle Geheimnisse und alle Erkenntnis, und hätte allen Glauben, also daß ich Berge versetzte, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich nichts. Und wenn ich alle meine Habe den Armen gäbe und ließe meinen Leib brennen, und hätte der Liebe nicht, so wäre mirs nichts nütze. Die Liebe ist langmütig und freundlich, die Liebe eifert nicht, die Liebe treibt nicht Mutwillen, sie blähet sich nicht, sie stellet sich nicht ungebärdig, sie suchet nicht das Ihre, sie lässet sich nicht erbittern, sie rechnet das Böse nicht zu, sie freuet sich nicht der Ungerechtigkeit, sie freuet sich aber der Wahrheit; sie verträget alles, sie glaubet alles, sie hoffet alles, sie duldet alles. Die Liebe höret nimmer auf, so doch die Weissagungen aufhören werden, und die Sprachen aufhören werden, und die Erkenntnis aufhören wird. Denn unser Wissen ist Stückwerk. Wenn aber

kommen wird das Vollkommne, so wird das Stückwerk aufhören. Da ich ein Kind war, da redete ich wie ein Kind, und hatte kindische Anschläge; da ich aber ein Mann ward, tat ich ab, was kindisch war. Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunklen Wort; dann aber von Angesicht zu Angesichte. Jetzt erkenne ichs stückweise; dann aber werde ich erkennen, gleichwie ich erkannt bin. Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen. (1. Kor. 13,1—13.)



