

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.

Neunundfünfzigster Jahrgang 1936.

Schriftleitung: Bayreuth, Lisztfstraße 2.

Geschäftsstelle: Lorenz Ellwanger, Bayreuth, Maxstraße 60.

Jahresbezugspreis M 6.—.



Inhalt des neunundfünfzigsten Jahrganges.

Erstes (Winter-) Stück: S. 1—60.

Richard Wagner. *Aussprüche aus Tagebüchern* I. 1. — Hans v. Wolzogen. Erinnerung an Adolf Stöcker. 7. — Curt v. Westernhagen. Nietzsche und die deutsche Musik. 8. — Hermann Seeliger. Deutsch oder Nordisch? — Musik oder Rasse. V. 18. — Franz Ring. Die Auswirkungen der Deklamations syllabik Richard Wagners auf die deutsche Stimmpädagogik und ihre Hilfsgebiete. I. 25. — Johann Czerny. Nochmals Euripides, Racine und Richard Wagner. 35. — Besprechungen: Richard v. Schaukal. 1. Platons Gastmahl. 2. Thomas von Kempen. 3. Wustmann. 4. Duden. 39. — Gustav Röll. Franz Schulz. 44. — Karl Grunsky. Pfade und Wege. 47. — Zusendung. Johann Hahn. Tannenbergl — Bayreuth. 59. — Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 273. — Stipendienstiftung. —

Zweites (Frühlings-) Stück: S. 61—108.

Richard Wagner. *Aussprüche aus Tagebüchern* II. 61. — August Piringer. Luther und die Bibel. 66. — Ella Schubert. Aus der Religionsstunde einer Berliner Volksschule. 80. — Hermann Seeliger. Der germanische Mensch und unsere lieben Tiere. I. 84. — Franz Ring. Die Auswirkungen der Deklamations syllabik Richard Wagners. II. 94. — Besprechungen: Karl Bösch. „Welcher Rasse hat Jesus angehört?“ 103. — Hermann Seeliger über Tirala Rasse, Geist und Seele. 106. — Beilagen: Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 274. —

Drittes (Festspiel-) Stück: S. 109—168.

Richard Wagner. Briefe an seinen Bruder Julius. 109. — Houston Stewart Chamberlain. Lohengrin in Bayreuth 1894. 112. — Wolfgang Golther. Der Schwanenritter und der Graßritter. 123. — Karl Grunsky. Ludwig II. 129. — Franz Liszt. 132. — Hermann Seeliger. Der germanische Mensch und die lieben Tiere. II. 139. — Richard v. Schaukal. Vom menschlichen Tier und vom tierischen Menschen. 149. — Ernst Barthele. Nietzsches Lehre vom Ring der Zeit und ihre gegenwärtige Fortbildung. 150. — Franz Ring. Die Auswirkungen der Deklamations syllabik. III. 155. — Fritz Erckmann. Jean de Reszke. 161. — Besprechungen: Karl Grunsky. Für unsern Buchgaden. 163. — Beilagen: Bayreuth und Draußen. Litterarische Anzeigen Nr. 275. — Beigabe: Robert Voßhark. Ewiges Bayreuth. —

Viertes (Herbst-) Stück: 169—212.

Richard Wagner. *Aussprüche aus Tagebüchern* III. 169. — Gustav Röll. Volk und Genius in der Auffassung R. Wagners. 172. — Johann Czerny. Die Versform in R. Wagners „Tristan und Isolde“. 183. — R. v. Schaukal. Gedanken zum Nachdenken. 202. — Walther Taube. Wagnerfestspiele 1936 im Zoppoter Wald. 204. — Besprechungen: Karl Grunsky. Nach den Festspielen. 208. — Beilagen: Litterarische Anzeigen Nr. 276. — Inhalt des Jahrganges. —

Erstes (Winter-) Stück 1936.

Diejenigen, die aus dem Dunkeln ins Helle streben, (sind) ein Geschlecht, zu dem wir uns auch bekennen.

Goethe. (Ueber Schillers „Universalhistorische Uebersicht“.)

Richard Wagner.

Aussprüche des Meisters aus den Tagebüchern der Meisterin.

1874—1883.

I.

1874.

Bayreuth. 15. April. „Richard spielt mir aus der Vestalin die Bitte Julien's an die Oberpriesterin, die Krönung Lycinus, vor Allem ihr Monolog. entzücken uns: Ein Mensch der so etwas geschrieben ist einem heilig sagt Richard.

30. Mai. „Richard arbeitete, (Instrumentation der Götterdämmerung) sagt mir aber, er gebrauchte völlig ein zweites Orchester, um seine Gedanken ganz wie er es möchte auszudrücken. Er spricht von dem Thema welches Brünnhilden's Seelenstimmung darstellt während Siegfried in ungestümem Jubel davon eilt „Es ist bei mir nicht die Sucht Effekte hervorzubringen, sondern immer andere Instrumente hinzutreten zu lassen um mit den anderen abzuwechseln; keine Virtuosen Spiele treiben. Dazu kommt, daß ich Pedant bin, eine gute Partitur für den Druck machen will.“

„Heimkehrend singen wir das Hauptthema von der Coriolan-Ouvertüre: „das ist das Schöne daran, das ungeheuer Neue, daß es keinen Schluß hat, daß diese Themen wie fragende Gestalten auftauchen und untergehen.“

15. Juni. R. arbeitet, befragt sich häufig, da er kein Orchester hört, ob er nicht zu viele Instrumente nimmt.

16. Juni. Wir sprechen von Mozart's schöner Instrumentierung, und Richard erwähnt von Gluck in der Armide einen Eintritt der Clarinette, von welcher man sich frage, woher er denselben nur habe, so schön und ergreifend.

3. Juli. Gestern sprach Richard von Nicolai, welcher allerdings ohne Bach und ohne Mozart nicht wäre, jedoch aber auch ohne Auber und die Italiener nicht; seine Oper „Die lustigen Weiber“ seien die Combination, welche ein gebildeter Musiker von allen diesen Elementen macht, um zu

zeigen, daß der Deutsche dies Alles auch kann; „auf diesem Weg aber bringen wir Deutsche es zu nichts“ — es geht bis zu einzelnen Sachen von Weber, in der Euryanthe, dieses Trachten der Deutschen sich ebenbürtig in einem fremden Styl zu zeigen. Richard zieht „Fra Diavolo“ den „Lustigen Weibern“ vor, weil ersterer naiv sei. „Merkwürdiges Wesen dieser Auber“ sagt er, „so begabt, so witzig, und dabei so leicht und flach“. Die Lustigen Weiber für Richard äußerst langweilig, während Fra Diavolo mit seinen Circusgestalten unterhaltend. Jedoch die Straußischen Walzer (vom alten Strauß) über Auber, weil da Feuer; auch sei er ein echtes Produkt, das habe Wien wirklich aus sich produziert.

7. August. Gespräch über Berlioz; nach Richard wären seine Sachen „in Gartenkonzerten aufzuführen, wohin die ganze gebildete Welt hinströmen würde — nicht gut in den Konzerten unterzubringen, wo Mozart und Beethoven gespielt würden; die Deutschen sträubten sich mit Recht dagegen“. Am Schluß des Tages wird gesungen: „Wir müssen scheiden“ aus der Zauberflöte, und Richard läßt uns bemerken, wie zum ersten Mal Mozart in diesem Terzett, wie überhaupt im ganzen Sarastro, den Ton einer männlichen Würde und Gemüthlichkeit angeschlagen habe, den man deutsch nennen könne, und von dem man vor ihm nichts gewußt. — In Richards Jugend habe ihm dieses Scheidetrio als das allerseeligste geklungen, wehmütig und trostreich zugleich.“

8. August. Nachmittags spielen wir das Triumphlied von Brahms; großer Schrecken über die Dürftigkeit dieser uns selbst von Freund Nießsche gerühmten Composition. Händel, Mendelssohn und Schumann in Leder gewickelt; Richard wird sehr böse und spricht von seiner Sehnsucht etwas zu finden in der Musik; auch von der Ueberlegenheit des Christus (Franz Liszts), wo doch ein Gestaltungstrieb, eine Empfindung, welche zur Empfindung spreche, vorhanden sei.

30. Oktober. Abends studiert Richard mit Herrn Rubinstein Beethoven's „Les Adieux, l'Absence et le Retour“. Die gewöhnliche Art, diese pathetischsten Werke durch gleichgültigen accentlosen Vortrag beinahe unkenntlich zu machen erscheint hier wieder. Richard erklärt dem Spieler, daß die Schwierigkeit des Vortrages der Werke der mittleren Periode Beethoven's darin bestünde, „daß sie anscheinend die alte Form beibehalten, während Themen und Figuration schon weit darüber hinaus durchaus leidenschaftlich, pathetisch gefühlvoll seien.“ — Er läßt Herrn Rubinstein den zweiten Satz von op. 111 wieder vorspielen; unsägliche Freude daran. Richard sagt von dem Thema: „es ist wie das einfachste Dogma, an welches sich alles, alles anschmiegt und anwächst.“

15. November. Abends wird musiciert, die D-dur Symphonie von Mozart, wobei Richard zeigt, welcher Unterschied zwischen dem Genie Mozart's

und dem Haydn's — wie viel idealer Mozart war. Herr Rubinstein spielt uns die As-dur Sonate von Beethoven; der erste Satz fließend, leicht wandelnd und dabei von höchster Sensivität, ist unmöglich zu lehren.

16. November. Er sagt mir, wie wir von der gestrigen Musik sprechen, er habe immer die mystische Bedeutung der Sachen gesucht, z. B. bei der Introdution der A-dur-Symphonie Beethoven's habe er an die Stelle im Faust gedacht: „Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen und sich die goldenen Eimer reichen“ — am Ende könne es dieses bedeuten.

18. November. Erster Satz op. 106 vorgenommen, R. sagt er wisse keinen Symphoniesatz, mit Ausnahme vielleicht des ersten der Eroica, welcher jedoch viel effektvoller durchgearbeitet sei; hier schiene es, als ob es ein Spiel der ungeheuersten Phantasie sei mit allem, Sehnsucht, Schmerz, Freude, Alles.

14. Dezember. Richard frug mich heute, ob ich wüßte wie er seine neuen Orchesterwerke nennen würde: „Schwankende Gestalten“, er würde die ersten Verse der „Zueignung“ als Motto davor setzen.

1875.

14. Januar. Beim zu Bette gehen singt Richard „Spinne Margarete“ aus der „Dame blanche“ und sagt: „Das ist das Eigentümliche der Franzosen gewesen, eine gracieuse Resignation, mit liebenswürdiger Form über das Elend des Daseins lächelnd wehmütig hinwegzugleiten. Im tragischen Pathos sind sie widerwärtig.“

3. Oktober. Die 8-te Symphonie wird vorgenommen in dem schönen Arrangement des Vaters; beim zweiten Thema im Finale ruft Richard: „Da kommt Galathea! darauf die Delphine und das Meergezücht, spielend, lärmend und zankend.“

4. Oktober. Wir nehmen die „Symphonie Fantastique“ vor, der erste Satz klagend wehmütig gefällt uns am meisten, Richard sagt: „Das war Berlioz' bester Zug; Scene aux champs erinnert zu sehr an die Pastorale, und das Finale ist steif und widerwärtig“; Richard sagt weiter „der $\frac{6}{8}$ habe immer etwas gemessenes, wild könne man nur $\frac{2}{4}$ sein, wie im Finale der A-dur.“

10. Oktober. Richard kommt auf einen Vergleich zwischen dem Jagdchor im Freischütz und dem in der Euryanthe: „im ersten, sagt er, war Weber noch ganz Volkslyriker, schrieb einen Chor wie man ihn singt, in der Euryanthe ist er viel mehr Dramatiker, schreibt den Chor wie man ihn hört, aus der Natur heraus. Auch der Marsch in der Euryanthe, so flüchtig und skizzenhaft er erscheint, ist dramatisch gedacht und wirkt so!“

21. Oktober. Abends Sonaten von Beethoven erste und letzte Periode;

die Zwischenperiode (Waldstein-Sonate) nennt Richard die der erlangten Meisterschaft und des Erfolges, wo ein wenig Kälte aber herrsche.

27. Oktober. Abends Beethoven's A-dur Quartett, ohne übermäßige Freude daran, beim Scherzo, welches Richard immer als niederländischen Bauerntanz hervorgehoben, ergiebt es sich, daß Richard ihn in der Erinnerung gänzlich umcomponiert hat, und er in Wahrheit viel weniger derb, viel sentimentaler, als er dachte. Das E-Moll beglückt uns, namentlich das Menuett erklärt Richard für eines der Schönsten, was je geschrieben wurde. R. empfiehlt den jungen Musikern den Unterschied: „Tempo di Minuetto“ und „Minuetto“ zu beachten; ersteres langsamer, zweites durch Haydn Ländler geworden. R. nimmt Quartette von Haydn vor, findet sie herrlich.

Wien. 18. November. Abends Quartett Soiree von Helmesberger, ich lerne Herrn Brahms kennen, welcher darin ein Klavier-Quartett eigener Faktur spielt, — sein Opus ist sehr trocken und gespreizt.

Wien. 4. Dezember. Richard hat die Cäcilien-Cantate von Händel gehört und ist sehr entzückt von der Aufführung von Frau Wild, und im höchsten Grade von einzelnen genialsten Zügen in der Composition erfaßt.

17. Dezember. Richard schrieb ein Thema, welches ihm Abends angekommen, auf, und findet, daß das Gegenthema bloß in der Umkehr bestehen könne; im Ohre gebe es Melodienpectra, wie im Auge Lichtspectra.

1876.

8. Februar. Abends Dilettantenconcert, Reformations-Symphonie von Mendelsjohn, den zweiten Satz deutet Richard: „Tschel, wenn das Geld im Kasten klingt, die Seele in den Himmel springt.“

9. Februar. Abends Beethoven'sche Trio's, D-dur und B-dur, großer Eindruck, namentlich des Letzteren, Bedauern, daß Beethoven das Adagio nicht abschließt sondern, wie Richard sagt: „wie mit Peitschenhieb in das Finale übergeht.“

14. Februar. Richard klagt darüber, daß er sich bei der Composition des Amerikanischen Marsches gar nichts vorstellen könne, beim Kaisermarsch sei es anders gewesen, selbst bei Rule Britiannia, wo er sich ein großes Schiff gedacht, hier aber garnichts außer die 5000 Dollars, welche er gefordert und welche er vielleicht nicht bekäme.

14. Februar. Abends theilt Feustel mit, daß Bismarck an Jachmann erklärt habe, da man seinen Rath an den Reichstag zu gehn, wo er mit seiner ganzen Kraft für die Sache eingetreten sein würde, nicht befolgt habe, wolle er garnichts mehr von der Sache wissen . . .

29. Februar. Ueber das Trio des Scherzo's in der A-dur Symphonie bemerkt: daß, wenn Beethoven die jetzigen Trompeten gekannt hätte, er gewiß

sein Thema von ihnen hätte wiederholen lassen, und nicht seinen Rhythmus verändert.

3. Mai. Richard probiert die letzte Scene vom 3. Akt Siegfried mit Zufriedenheit; er erzählt, das Thema „Sangst du mir nicht dein Wissen“ 2c. sei ihm eingefallen als er mit mir einmal auf dem Weg von Heggeshwyl nach Hause gefahren sei. Zusammenhang der Lokalitäten mit den Motiven, der Amerikanische Marsch 3. B. mit dem alten Thor hier.

30. Mai. Nach Tisch überlegt sich Richard, ob er nicht dem Wotan im Rheingold, wie er Walhall begrüßt („so nenne ich die Burg“) ein Schwert aufpassen läßt, welches Fasner, weil es nicht von Gold, verächtlich vom Hort weggeschoben. Es wird das Schwert welches Wotan in die Esche einstößt; Alberich hat es schmieden lassen zum Kampf gegen Riesen und Götter.

17. Juni. Richard entschließt sich das Pferd von der Scene zwischen Brünnhilde und Siegmund auszulassen, weil es zerstreue.

28. Juli. Nachmittags Costümprobe; . . . die Costüme erinnern durchweg an Indianerhäuptlinge und haben neben dem ethnographischen Unsinn noch den Stempel der kleinen Theater Geschmacklosigkeit! Ich bin darüber trostlos!

18. August. Richard brachte beim Banquet Abends wundervoll meinem Vater ein Hoch: „ohne ihn, wüßte Keiner etwas von ihm, Richard“.

9. September. Ich spreche von der Scene zwischen Waltraute und Brünnhilde, und finde, daß — so wundervoll sie sei — sie doch ermüdend wirke, weil vorher zu viel Musik schon gehört worden; Richard giebt mir Recht und entschließt sich den ersten Akt zu theilen, eine lange Pause nach dem Vorspiel zu machen, und den Akt mit der orchestralen Fahrt Siegfrieds zu beginnen. Somit wäre die Götterdämmerung eine Wiederholung des Ganzen, ein Vorspiel und drei Stücke.

23. August. Schöner Brief des Königs, er hat wirklich den Gedanken von Bayreuth erfaßt!

26. Oktober. Richard dachte neulich wieder an die Trauersymphonie für die im Krieg Gefallenen, er würde sein Thema zu Romeo und Julia dazu gebrauchen. Er sah in einer Halle die Särge gebracht, immer mehr und mehr, so daß der Schmerz des Einzelnen im allgemeinen Leiden sich immer mehr verlöre. Darauf erst der Triumphgesang. Wer aber empfindet so mit ihm?

Rom. 12. November. Von St. Peter sagt Richard: „Ein verfehlter Cäsarenpalast.“

19. November. Herr Sgambati spielt ein Quintett seiner Composition, welches Richard wahrhaft interessiert und sehr merkwürdig ist; ganz verloren und unvermutet ist hier der tüchtige Musiker.

21. November. Beim Eintritt in die Sixtina sagt Richard: „das ist wie in meinem Theater, hier merkt man nicht, daß nicht gescherzt wird.“

1877.

5. Januar. Richard spricht von Fidi's Erziehung und Fidi's Zukunft, — er würde schon genug zu thun haben, wenn er das geistige Erbe des Vaters antreten würde, wirklich den Gedanken Boden gewinnen und Schaffen. R. sagt noch, er würde für ihn den Parzival schreiben, mit der Bedingung, daß er dreißig Jahre nach unserem Tode aufgeführt würde. (R.'s und mein Tod.)

6. Januar. Wir erfahren, daß die Noth der Weber bei Hof so groß ist, daß man den Hungertypus dort erwartet; die Gleichgültigkeit mit welcher die Regierungen da zusehen! Und die Industrie des Landes wie diese brachliegt; R. sagt er würde alle Fürstinnen Spießruthen laufen lassen dafür, daß sie ihre Toiletten aus dem Auslande beschaffen, anstatt die Industrien des Landes zu heben und beleben . . .

26. Januar. Die Kinder geben ihre Ersparnisse (140 Mark) für die armen Weber bei Hof, deren Elend alle Beschreibung übersteigt, „und dazu haben wir einen Staat“ sagt Richard . . .

25. Januar. R. ruft mir: „Ich will dir etwas nicht sagen“; oh, sag' es, „Ich beginne den Parzival und laß nicht eher von ihm, als er fertig ist.“

3. Februar. R. sehr deprimirt dadurch, daß auf seine erste Mittheilung an die Patrone über das Defizit keine Meldung gekommen ist, außer von dem alten Fräulein Plüddemann in Colberg, welches 100 *M* schickt. Doch arbeitet er an der Skizze des Parzival und meldete, er sei über den Dialog des ersten Aktes hinweg.

10. Februar. R. kommt zu mir und zeigt mir, daß er drei Mal beim Ankleiden sich unterbrochen habe um hinaufzulaufen und Zusätze zu seiner Skizze zu machen; auch bei Tische läuft er hinauf, Klingsohr zu Kundry: „Was fragst du mich, verworfenes Weib,“ zu schreiben.

16. Februar. Ich bitte um die Götterdämmerung, Nornenscene, Abschied von Siegfried und Brünnhilde, während gespielt wird, geht R. eiligst fort, und wie er zurückkehrt, flüstert er mir zu: „ich habe notirt: Kundry kennt nur lachen und schreien . . .“

Richard giebt als Hauptregel des Vortrages seiner Werke an, daß das Thema, welches zuerst auftritt, sehr bedeutend im Accent gegeben werden muß, wenn es aber als Reminiscenz kommt, um den Sinn von etwas Anderem bloß zu erhöhen, so muß es einfach fließend gegeben werden.

28. Februar. Gestern Abend schrieb Richard emsig, und heute Früh auch, um, wie er mir sagte mich zu überraschen. Zu Tisch giebt er mir wirklich auch den in Prosa dialogirten vollendeten Parzival. Wir trinken auf dessen Gesundheit bei Tisch, und Nachmittags lese ich ihn für mich. Dieß ist Segen, dieß ist Trost, dieß ist Erhabenheit und Andacht! — — Der entfesselte Erlöser! . . .

16. März. Richard spricht von seinen Versen, er habe noch keinen Reim gemacht; je natürlicher die Musik sei, umso unangebrachter sei der Endreim.

14. März: R. dichtet am Bühnenweihfestspiel; bei Tisch sagt er mir: „sie wird Gundriga, Strickerin des Krieges heißen dann aber, meint er, wird er bei K u n d r i bleiben. Und Parsifal wird er heißen.

23. März. „Ohnmächtig die Sünde in sich zu vernichten, legte er an sich die frevelnde Hand, welche verächtlich zurückwies der Hüter des Grals“ — dieß der Vers von heute, welchen R. mir sagt.

25. März. „Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit“ — sagt mir heute R.

29. März. Der gute Heckel kommt, er geht von hier zu einer Wagner-Verein-Versammlung; R. sagt ihm, daß er wünsche, daß die Vereine immer bestünden, wenn er auch nicht bestimmt sagen könne, wohin ihre Thätigkeit jetzt zu lenken sei.

Richard beschließt heute den ersten Akt von Parsifal.

Erinnerung an Adolf Stöcker.

Am 11. Dezember vorigen Jahres ist der 100. Geburtstag Stöckers gefeiert worden. Von wem? Vor allem von seiner segensreichen Schöpfung, der Berliner Stadtmission; hoffentlich aber auch von noch manchen guten deutschen Christenseelen. Ob auch von den Gläubigen und Tätigen des neuen Tages? Als bewußt verehrter, frühester und kühnster Vorkämpfer gegen den Fremdgeist des Marxismus und des Judentums? Sein Wirken auf dieser Walfstätt ist ihm vereißelt worden, die „Berliner Bewegung“, welche schon eine deutschgesinnte Arbeiterschaft heranbildete, von oben herab zerschlagen! Da mußte erst noch ein Hitler kommen und ein Goebbels wirken. Die Stadtmission lebt noch in ihres Schöpfers Geist ihr Christentum der Tat. Jetzt beunruhigt die Zeit und das Volk der Streit um das Christentum als Lehre, und man hört aus der Kirche, der einst Stöcker so innerlich angehörte, das starre Wort: „Wir stehen auf dem Bekenntnis“. Man hört das Wort, aber man merkt nichts von einer Tat, nur Zersplitterung, Wank und Zank. Stöcker st a n d wirklich und b e k a n n t e wirklich, stand im Glauben und bekannte durch die Tat, war in beiden Eines, E i n e r, und darin bestand seine Größe. Ist dies ganz vergeblich gewesen, nur schließlich Stadtmission? Nein, Volksmission, christdeutsche Gottesmission. Darin lebt Ewiges; die Zeit müht sich noch auf ihren wunderbar erschwerten Wegen. Vergessen wir darüber nicht, was uns gegeben ward, und aus welchem Boden es erwachsen konnte! Wir haben nun, Gott sei Dank, unseren Führer, der führt uns voran, einer neuen Zeit entgegen. Wir dürfen wieder hoffen — recht wohl auch auf einen Stöcker der Zukunft!

H. v. W.

Nietzsche und die deutsche Musik.¹⁾

Von Curt von Westernhagen, Preeß (Holfstein).

Man sagt heute: Wagner und Nietzsche. Aber es wäre räthlicher, Augen und Ohren für Unterschiede zu schärfen: vielleicht wird man alsbald Gegensätze entdecken, die mit Händen zu greifen sind.

Wie hat Wagner, wie hat Nietzsche die deutsche Musik erlebt? — Seine Berufung zur Musik, — das war nicht der kleinste Ehrgeiz Nietzsches; zum mindesten seine Berufung zum Richter „in rebus musicis et musicantibus“. Aus dieser Ueberzeugung leitete er den Anspruch her, über mehr als Musik das Urtheil zu sprechen: Der „Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem . . . Zuletzt bin ich in diesem Falle Kenner in rebus et personis — und, glücklicherweise, bis zu dem Grade Musiker von Instinkt, daß mir über die hier vorliegende letzte Wertfrage von der Musik aus das Problem zugänglich, löslich erscheint.“²⁾

„Musiker von Instinkt“? — Uns soll hier nur diese Frage nach der Voraussetzung beschäftigen. Wir wollen dabei alle umstrittenen Namen beiseite lassen und nur einige der größten deutschen Meister vor Wagner heranziehen!

*

*

*

Bach. — In der Karwoche 1870 schreibt Nietzsche an Rohde: „In dieser Woche habe ich dreimal die Matthäuspassion des göttlichen Bach gehört, jedesmal mit dem Gefühl der unermesslichen Verwunderung. Wer das Christentum völlig verlernt hat, der hört es hier wirklich wie ein Evangelium; es ist dies die Musik der Verneinung des Willens, ohne die Erinnerung an die Askese.“³⁾ — Das ist empfunden aus der Zeit seiner Verehrung für Schopenhauer und Wagner. Nach seinem Abstieg ins „Menschliche Allzumenschliche“ wird ihm der Geist des Christentums zum Einwand gegen Bach: „Der Geist der Gegenreformation ist der Geist der modernen Musik (denn jener Pietismus in Bachs Musik ist auch eine Art Gegenreformation).“⁴⁾ — Im „Wanderer und sein Schatten“ heißt es noch deutlicher: „In Bach ist

¹⁾ Unsere Blätter haben sich bisher enthalten einen Angriffs- oder Abwehrkampf gegen N. zu führen: es mußte uns in Bayreuth gerade widerstreben an ein Verhältniß zu rühren, welches für den Meister eine so tiefschmerzliche Erfahrung bedeutet hatte. Wird nun aber heute N. als ein Vertreter und Vorkämpfer deutscher Weltanschauung, arischen Heldentums, besonders gefeiert, so ist dies eine Gefahr, die ernstlich ans Licht der Öffentlichkeit zu rücken ist. Da mag sich unser „Winkel“ darauf beschränken, nur für die Rechte der deutschen Musik einmal das Wort zu führen, indem einfach beglaubigte Tatsachen nicht verschwiegen werden, die gewußt werden müssen, um der Wahrheit und Gerechtigkeit, der wir immer und einzig zu dienen haben.

H. v. W.

²⁾ Nietzsche an Georg Brandes, 13. 9. 88.

³⁾ Nietzsche an Rohde, Ostern 1870.

⁴⁾ „Menschliches, Allzumenschliches“, I, 3. 219.

noch zuviel krude Christlichkeit, krudes Deutschtum, krude Scholastik.“⁵⁾ — Und damit schwindet Bach aus seinem Gesichtskreis. Nur ein einziges Mal noch erwähnt Nietzsche den Namen: mitten zwischen seinen Schwärmereien für Bizets „Carmen“ und Offenbachs „La Péricholle“, „La Grande-Duchesse de Gérolstein“, „La Fille du Tambour-Major“, — fällt seine erstaunte Mitteilung an Gast: „Die Pariser sind eben toll vor Begeisterung für — die Matthäuspasion!! Der Figaro, wirklich der Figaro! hatte eine ganze Seite einer Notenbeilage gewidmet: der schwermütigen Arie ‚Erbarme dich, mein Gott‘ . . .“⁶⁾ — Aber diese Tatsache liegt ihm mehr der Pariser wegen am Herzen: ich glaube, sie macht ihn beinahe an den Pariser irre. Was liegt ihm noch an Bach? Jener frühe Eindruck, „wie ein Evangelium“, ist für Nietzsche ohne innere Folge geblieben, hat seinen Abfall von der Musik zur „musiquette“ nicht aufhalten können. — Zu merken ist der „Geist der Gegenreformation“, da dieses Wort zum Schlagwort Nietzsches wider den „Parsifal“ wird.

Dagegen halte man, was Wagner in seiner Antwort auf die Frage „Was ist deutsch?“ schreibt: „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 während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erlöschenheit des deutschen Volkes.“ Wagner schildert, wie Bach im Gegensatz zu seiner elenden Zeit, im Gegensatz zu seinem engen und dürftigen Dasein seine Werke schuf: „Auf diese Schöpfung weise ich nur hin; denn es ist unmöglich, ihren Reichtum, ihre Erhabenheit und alles in sich fassende Bedeutung durch irgend einen Vergleich zu bezeichnen!“ — Von hier aus, von Bachs Geist aus, gelangt er endlich zu seiner Deutung des deutschen Geistes: „daß das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt: und alles was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist ‚deutsch‘, und deshalb ist der Deutsche groß; und nur, was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Größe Deutschlands führen.“⁷⁾ — Das ist das Zeugnis eigener Größe: im Großen das Sinnbild des Größeren zu sehen, in der deutschen Kunst das Gleichnis des deutschen Geistes.⁸⁾ Aber wovon zeugt dann Nietzsches Wort vom „Geist der Gegenreformation“, vom „kruden Deutschtum“?

⁵⁾ „Wanderer und sein Schatten“, 3. 149.

⁶⁾ Nietzsche an Gast, 25. 5. 88.

⁷⁾ Wagner, „Sämtliche Schriften“, X, S. 36 ff.

⁸⁾ Vgl. im Einzelnen: Wagners Aussprüche über Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ in Glasenapp „Das Leben Richard Wagners“, Bd. VI; namentlich das Bekenntnis des Meisters: „Das hat mir meinen Duktus gegeben!“

Händel. — Wenn Nießsche es gebrauchen kann, beruft er sich gelegentlich auf Händel; aber ihr erratet es nicht, wofür er ihn lobt! „... In Händels Musik erklang das Beste aus Luthers und seiner Verwandten Seele, der jüdisch-heroische Zug, welcher der Reformation einen Zug der Größe gab — das Alte Testament Musik geworden, nicht das Neue.“⁹⁾ — Ich muß hier anmerken, daß dieses das höchste Lob ist, welches Nießsche zu vergeben hat: „Der Geschmack am Alten Testament ist der Prüfstein in Hinsicht auf ‚groß‘ und ‚klein‘.“¹⁰⁾ — Hingegen: „daß man gut tut, Handschuhe anzuziehen, wenn man das Neue Testament liest. Die Nähe von soviel Unreinlichkeit zwingt beinahe dazu . . .“¹¹⁾ —

Mozart. — Aber Nießsches Schwärmerei ist Mozart! Und wir hoffen, hier mit ihm schwärmen zu können; wir sind begierig, lichte und tiefe Worte zu vernehmen. Hier wird uns doch Nießsche nicht enttäuschen?

„Er träumte immer von Italien,“¹²⁾ sagt Nießsche. Aber wenn er sich doch die Mühe gemacht hätte, einen Blick in die Briefe Mozarts zu werfen! Der deutsche Meister beklagt es z. B. in einem Schreiben an Anton Klein, den Förderer einer deutschen National-Oper, daß deutsche Künstler gezwungen seien, beim welschen Theater zu bleiben und gegen ihre eigenen Landsleute zu kämpfen. „Wäre nur ein einziger Patriot (unter den Theaterdirektoren) mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! — Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende National-Theater zur Blüte gedeihen, und“ — ruft er in bitterer Ironie aus! — „das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfangen, deutsch zu denken — deutsch zu handeln — deutsch zu reden und gar deutsch — zu singen!!! — Nehmen Sie nur nicht übel, mein bester Hr. Geh.Rat, wenn ich in meinem Eifer vielleicht zu weit gegangen bin. Gänzlich überzeugt, mit einem deutschen Manne zu reden, ließ ich meiner Zunge freien Lauf, welches dermalen leider so selten geschehen darf . . .“¹³⁾ —

Vielleicht hätte Nießsche in diesem Brief soviel „Vaterländerei“, soviel „krudes Deutschtum“ gefunden, daß ihm sein „italienischer“ Mozart verleidet worden wäre! So konnte er wenigstens sein „gut europäisches“ Herz damit trösten, daß Mozart „zum Glück kein Deutscher“ war!¹⁴⁾

Oder wenn ihm gar jener Brief unter die Augen gekommen wäre, den Mozart, vier Jahre vor seinem Tode, an seinen Vater geschrieben hat! „Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des

⁹⁾ „Nießsche contra Wagner“ („Eine Musik ohne Zukunft“).

¹⁰⁾ „Jenseits“, 3. 52.

¹¹⁾ „Antichrist“, 3. 46.

¹²⁾ „Wanderer“, 3. 152.

¹³⁾ Mozart an Anton Klein, Wien, 21. 3. 1785.

¹⁴⁾ „Nießsche contra Wagner“ („Wagner als Gefahr“).

Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit . . . zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer Glückseligkeit kennen zu lernen. — Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr sein werde, und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgang mürrisch oder traurig wäre, — und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen.“¹⁵⁾ — „Beifolgende Stelle über den Tod,“ schreibt Cosima, „ist so schön, wie wenn sie aus den „Gesammelten Schriften“ (Wagners) wäre.“¹⁶⁾ —

Aber — was hätte Nietzsche dazu gesagt? Ich befürchte, er hätte Mozart — neben Wagner — zu den Predigern des Todes und Verleumdern des Lebens gerechnet. Konnte er es doch nicht fassen, daß das heiter-tätige Lebensgefühl der großen Deutschen aus einer sehr ernststen Weltanschauung erwächst!

Taub für die tieferen Töne der vielstimmigen deutschen Seele preist Nietzsche Mozarts „Kinderlust am Chinesischen und Geschnörkelten, seine Höflichkeit des Herzens, sein Verlangen nach dem Zierlichen, Verliebten, Tanzenden, Tränenfeligen, seinen Glauben an den Süden.“¹⁷⁾ — Er freut sich an dieser „zärtlichen und verliebten Seele, . . . ganz achtzehntes Jahrhundert“, ganz „Rokoko-Zeitalter“.¹⁸⁾ — Mozarts Ernst sei „nicht der Ernst des deutschen Biedermannes . . . Geschweige denn der Ernst des ‚steinernen Gastes‘. . . . Aber ihr meint, alle Musik sei Musik des ‚steinernen Gastes‘, — alle Musik müsse aus der Wand hervorspringen und den Hörer bis in seine Gedärme hinein schütteln? . . .“²⁰⁾ — Zu diesem chinesisch-italienischen Mozart Nietzsches paßt allerdings der Vortrag Wagners nicht. „Aus meinem ‚Pamphlet‘ (‚Fall Wagner‘)“, schreibt Nietzsche an Fuchs, „werden Sie von meinem Musik-Pessimismus einen gehörigen Begriff bekommen; und auch in diesem besondern Falle bin ich noch durch gewisse sehr deutliche und unangenehme Erinnerungen aus meiner Intimitäts-Zeit mit Wagner bestimmt. Eine Aufführung der Zaubersflöten-Ouvertüre in Mannheim war durch die ‚Ueberlebendigkeit‘ um jeden Preis, durch wahre Erzeffe von Kontrasten eine Art Typus von ‚Berninismus‘ im Vortrag.“²¹⁾ —

¹⁵⁾ Mozart an seinen Vater, Wien, 4. 4. 1787.

¹⁶⁾ „Briefwechsel E. Wagner — H. St. Chamberlain“, S. 504 f.

¹⁷⁾ „Jenseits“, 3. 245.

¹⁸⁾ „Wille zur Macht“, 3. 842.

¹⁹⁾ „Unschuld des Werdens“ (Nietzsches Nachlaß), I, 3. 528.

²⁰⁾ „Nietzsche contra Wagner“ („Wagner als Gefahr“).

²¹⁾ Nietzsche an Carl Fuchs, 9. 9. 88. — „Berninismus“ — der Vorwurf des Barocken, den N. gegen Wagner erhebt, in Anlehnung an J. Burckhardts Kennzeichnung des Stiles Lorenzo Berninis (Jakob Burckhardt, „Der Cicerone“).

Heil uns, daß noch ein „Künstler der Zukunft“ lebt, — Peter Gast, „der die Sprache Rossinis und Mozarts wie seine Muttersprache redet, jene zärtliche, tolle, bald zu weiche, bald zu lärmende Volkssprache der Musik mit ihrer schelmischen Indulgenz gegen alles, auch gegen das ‚Gemeine‘.“²²⁾ — Wagner dagegen, der sich durch „eine Dosis Muckertum Würde gibt,“ — „Wagner hat es uns zum Trost gesagt“: „selbst Mozarts Verhältnis zur Musik . . . war im Grunde frivol . . .“²³⁾ —

Wagners angebliche Fremdheit gegen Mozart, — das ist einer der vielen vergifteten Pfeile, die Nießsche gegen den Meister abschießt. Doch hören wir Wagner über Mozart!

Die Gestalt des „zarten Licht- und Liebesgenius“²⁴⁾ begleitete ihn während seines ganzen Lebens. Schon der sechsjährige Knabe hatte von der Vorlesung einer Biographie Mozarts einen großen Eindruck empfangen. Das Requiem riß ihn zu schwärmerischer Versenkung hin. Während seiner Studien bei dem Thomas-Kantor Weinlig erfaßte er Mozarts fließende und leichte Behandlung der schwierigsten technischen Vorwürfe. Namentlich der letzte Satz der großen C-Dur-Symphonie schwebte ihm als nachahmungswürdigstes Beispiel vor und veranlaßte den 18jährigen, seine zweite große Konzert-Ouvertüre (in C-Dur) ebenfalls mit einem Fugato zu beschließen, „wie ich es meinem neuen Vorbilde zu Ehren um jene Zeit nicht glaubte besser zustande bringen zu können.“

Als der junge Musiker sich in seinem Pariser Elend selbst wiederfand, da erstand ihm auch Mozart wiederum aufs Neue: „Dieser Deutsche,“ rief er aus, „dieses größte und göttlichste Genie.“²⁵⁾ — Und seinen „deutschen Musiker in Paris“ ließ er in der mit dem Blute seines eigenen Herzens geschriebenen Novelle sterben mit dem Bekenntnis: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven!“

Während seiner Dresdener Kapellmeister-Tätigkeit war es sein Bestreben, die Verderbnis des Stiles, insbesondere die Verfälschung der Zeitmaße, die bei der Vorführung der Opern Mozarts eingerissen war, zu beheben. Diese Versuche wurden von seinen Gegnern benutzt, um den „Geist Mozarts“ gegen Wagners Auffassung anzurufen. Der „Geist Mozarts“, wie diese Kritiker ihn verstanden: das war die „Rokokopuppe“, zu welcher, wie Chamberlain sagt, sich „Mozarts großer, zu den freiesten Taten hinausstrebender Geist zusammenschüren lassen mußte, um . . . auf den Thron der Philistermusik erhoben zu werden!“²⁶⁾ Das war vermutlich auch Nießsches chinesisches-italienisches Rokoko-Mozart! Die Auffassung Wagners

²²⁾ „Unschuld des Werdens“, I, 3. 545.

²³⁾ „Fall Wagner“, 3. 6.

²⁴⁾ Wagner, „Sämtliche Schriften“, IX, S. 90.

²⁵⁾ Ebenda, I, S. 160.

²⁶⁾ Glafenapp, II, S. 92 ff.

aber lernen wir aus der Schrift „Ueber das Dirigieren“ kennen, wo er aus den Urphänomenen der Musik, aus Gesang und Bewegung, den lebendig bewegten Atem des Vortrages herleitet.

Das endlich, was hier in Frage steht, — Mozarts Verhältnis zur Musik, wie es sich Wagner darstellte, — ist in „Oper und Drama“ eindeutig und unmißverständlich ausgesprochen: die große, edle und sinnige Einfalt seines rein musikalischen Instinktes habe es Mozart unmöglich gemacht, da als Komponist entzückende und berauschende Wirkungen hervorzubringen, wo die Dichtung matt und unbedeutend war. „Wie wenig verstand dieser reichstbegabte aller Musiker das Kunststück unserer modernen Musikmacher, auf eine schale und unwürdige Grundlage goldflimmernde Musiktürme aufzuführen, und den Hingerissenen, Begeisterten zu spielen, wo alles Dichtwerk hohl und leer ist . . . O wie ist mir Mozart innig lieb und hochverehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum ‚Titus‘ eine Musik wie die des ‚Don Juan‘, zu ‚Così fan tutte‘ eine wie die des ‚Figaro‘ zu erfinden: wie schmachlich hätte dies die Musik entehren müssen!“ — Und nun folgt der Satz, der genau die Antwort auf unsere Frage enthält: Mozart konnte *schöne* Musik nur schreiben, wenn er begeistert war; diese Flamme der Begeisterung entzündete sich ihm aber nur, „wenn dem Genius göttlichster Liebe in ihm der lebenswerte Gegenstand sich zeigte, den er, brünstig selbstvergessen, umarmen konnte.“²⁷⁾ — Man überhöre kein Wort! „Göttlichste Liebe“ — ist das nicht der vollendete Gegensatz von „Fivolität“?

Nietzsche kannte „Oper und Drama“ seit 1868; vielleicht hat, Schopenhauers Hauptwerk ausgenommen, überhaupt kein Buch so richtungsgebend auf ihn gewirkt, wie dieser revolutionäre Feuerstrom. Nietzsche kannte „Oper und Drama“, — aber er schrieb: „Selbst Mozarts Verhältnis zur Musik — Wagner hat es uns zum Trost gesagt! — war im Grunde frivol . . .“ — Ich will noch daran erinnern, daß Wagner in Triebischen Mozart gegen Nietzsches Urteil von der „Intrigenmusik“ in Schutz nehmen mußte!²⁸⁾ — Aber Nietzsche hatte das inzwischen vergessen: so vergeßlich kann man in Hauptsachen sein, — und doch ein großer Kulturkritiker.

Und man kann ein so stumpfes Ohr haben, daß man Mozart und Rossini neben einander stellt, — Nietzsche sagte sogar: „Rossini und Mozart“, — und dennoch als schärfster Richter in allen musikalischen Fragen gelten! Als Wagner in Wahnfried das Finale des 2. Figaro-Aktes durchnahm, sagte er, in dieser Szene werde der Dialog ganz Musik, die Musik ganz Dialog. Alles stimme hier zusammen, und selbst das Unedle werde zur Anmut erhoben. „Es konnte aber nicht bestehen neben den Grotesken

²⁷⁾ Wagner, „Sämtliche Schriften“, III, S. 247.

²⁸⁾ Du Moulin-Eckart, „Cosima Wagner“, I, S. 481.

Rossini's: an lauter große Arien gewöhnt, hörten die Leute die zarten, leichten Themen gar nicht mehr als Melodie heraus!" ²⁹⁾

Daß der junge Wagner sich bemühte, in seiner C-Dur-Ouvertüre die leichte und fließende Art Mozarts nachzubilden, ist ein Vorzeichen der Entwicklung seiner Kompositionsweise. Man kann in einem gewissen Sinne sagen, daß er mehr von Mozart als von Beethoven gelernt habe. Er war immer mehr bestrebt, alles Schrofne und Harte, was er ausdrücken mußte, durch die Harmonisierung und Instrumentierung zu mildern, zu verklären. „Gern nannte er sich selbst den ‚letzten Mozartianer‘ und klagte darüber, wie wenig gerade das Schönheitsgefühl, vermöge dessen er sich den ‚Nachfolger Mozarts‘ nenne, bisher noch beachtet worden sei!“ — Dabei verwies er auf die E-Dur-Stelle im 3. Akt der „Walküre“: „Der diese Liebe mir ins Herz gelegt . . .“ ³⁰⁾

Nietzsche aber läßt das Beispiel Wagners zu den jungen Musikern also reden: „Verleunden wir, meine Freunde, verleunden wir . . . die Melodie! Nichts verdirbt sicherer den Geschmack! Wir sind verloren, meine Freunde, wenn man wieder Melodien liebt! . . . Grundsaß: die Melodie ist unmoralisch. Beweis: Palestrina. N u z a n w e n d u n g: Parsifal. Der Mangel an Melodie heiligt selbst . . . Wagen wir es, meine Freunde, häßlich zu sein! Wagner hat es gewagt! Wälzen wir unverzagt den Schlamm der widrigsten Harmonien vor uns her! Schonen wir unsere Hände nicht!“ ³¹⁾ — Und Nietzsche war ein Kenner aller „Musikanten-Probleme“ . . . Oder beginnen wir an seiner Befähigung zu zweifeln?

Beethoven. — Beethovens Musik, so belehrt uns Nietzsche, ist „Musik über Musik. Im Liede der Bettler und Kinder auf der Gasse, bei den eintönigen Weisen wandernder Italiener, beim Tanze in der Dorfschenke oder in den Nächten des Karnevals, — da entdeckte er seine ‚Melodien‘: er trägt sie wie eine Biene zusammen, indem er bald hier bald dort einen Laut, eine kurze Folge erhascht.“ ³²⁾ — „Wie häufig ist in Beethovens Musik ein grober, rechthaberischer, ungeduldiger Ton . . .“ ³³⁾ — eine „schwärmerische, gelehrte, oft bärbeißige ‚Erhabenheit‘, die Beethovensche Erhabenheit. Will man sich den Menschen d i e s e r Musik denken, nun, so denke man sich eben Beethoven, wie er neben Goethe, etwa bei jener Begegnung in Teplitz, erscheint: als die Halbbarbarei neben der Kultur, als Volk“ (im Munde Nietzsches kein Lob!) „neben Adel, als der gutartige Mensch neben dem guten und mehr noch als ‚guten‘ Menschen, als der Phantast neben dem Künstler, als der Trostbedürftige neben dem Getrösteten, als der Uebertreiber

²⁹⁾ Glasenapp, VI, S. 179.

³⁰⁾ Ebenda, S. 156.

³¹⁾ „Fall Wagner“, 3. 6.

³²⁾ „Wanderer“, 3. 152.

³³⁾ „Morgenröte“, 3. 218.

und Verdächtiger neben dem Billigen, als der Grillenfänger und Selbstquäler, als der Nürrisch-Verzückte, als der Selig-Unglückliche, der Treuherzig-Maßlose, als der Anmaßliche und Plumpe — und, alles in allem, als der ungebändigte Mensch.“³⁴⁾ — Beethoven ist das Zwischenbegebnis einer alten mürrischen Seele, die beständig zerbricht, und einer zukünftigen überjungen Seele, welche beständig kommt.“³⁵⁾ — „Erst in Beethovens und Rossinis“ (und!) „Musik sang sich das achtzehnte Jahrhundert aus, das Jahrhundert der Schwärmerei, der zerbrochenen Ideale und des flüchtigen Glücks.“³⁶⁾ — „Wieviel Schiller,“ (wiederum das Gegenteil eines Lobes im Munde Nießsches!) „genauer wieviel ‚Thekla‘ ist . . . in Beethoven!“³⁷⁾ — „Es erweckt mein Mißtrauen, wenn ganz unschuldig Beethoven allerwärts als ‚Klassiker‘ bezeichnet wird: ich würde streng aufrecht erhalten, daß man in anderen Künsten unter einem Klassiker einen umgekehrten Typus, als der Beethovens ist, begreift.“³⁸⁾ — „Beethoven der erste große Romantiker, im Sinne des französischen Begriffs Romantik,“ der „instinktive Widersacher des klassischen Geschmacks, des strengen Stils, — um vom ‚großen‘ hier nicht zu reden.“³⁹⁾ — Zur Erläuterung: was versteht Nießsche unter einem „Romantiker“? — „Ein Romantiker ist ein Künstler, den das große Mißvergnügen an sich schöpferisch macht.“⁴⁰⁾ — „Verzeihung, wenn ich noch hinzufüge: wovon ein Dekadenz-Geschmack am entferntesten ist, das ist der große Stil: zu dem zum Beispiel der Palazzo Pitti gehört, aber nicht die Neunte Symphonie.“⁴¹⁾ — „Il motivo“ (d. h. die bewegende Kraft der Melodie) „ist auch beim ‚letzten Beethoven‘ abhanden gekommen, sein Mangel charakterisiert allen deutschen ‚Idealismus‘.“⁴²⁾ — Obwohl es in den letzten Quartetten Beethovens Augenblicke gebe, wo der Himmel offen stehe, seien sie „als Ganzes eine undeutliche und launenhafte Musik.“⁴³⁾ — „Wagner liebte die letzten Quartette sehr, er wollte mit ihnen demonstrieren, daß Beethoven sich aus der Form nichts mehr gemacht habe.“⁴⁴⁾ —

Mitunter werden kleine Dinge zu Verrätern: sie plaudern mehr aus, als alle großen Worte. Kennt man das Programm Nießsches zur Neunten Symphonie? Es wurde uns sogar, — statt des sicherlich veralteten Wagnerischen, — als Einführung vorgelegt. Und nun halte man die beiden Versuche,

³⁴⁾ „Fröhliche Wissenschaft“, 3. 103.

³⁵⁾ „Jenseits“, 3. 245.

³⁶⁾ „Nießsche contra Wagner“ („Eine Musik ohne Zukunft“).

³⁷⁾ „Wille zur Macht“, 3. 106.

³⁸⁾ Ebenda, 3. 838.

³⁹⁾ Ebenda, 3. 842.

⁴⁰⁾ Ebenda, 3. 844.

⁴¹⁾ Nießsche an Fuchs, Winter 84/85.

⁴²⁾ Nießsche an Gast, 24. 3. 83.

⁴³⁾ An denselben, 2. 4. 83.

⁴⁴⁾ Ebenda.

das geheimnisvolle Werk zu erläutern, nebeneinander! (Wagner, „Sämtliche Schriften“, II, S. 55 ff., und Nietzsche „Unschuld des Werdens“, I, S. 125 ff.) Bei Wagner Bilder, Gestalten aus Goethes „Faust“; bei Nietzsche lyrische Gedanken und gedankliche Lyrik. Aber jener kleine verräterische Umstand liegt in Folgendem: Nietzsche schwärmt vom ersten Satz: „Das braust immerfort . . .“ — „Ruhe auf der Reise“ ist der zweite Satz. — „Der dritte Satz ist ein Moment aus der höchsten Flugbahn der Leidenschaft . . .“ — Und nun der vierte Satz: herzzerschmetternder Aufschrei . . .“ — Hat man nicht bemerkt, wie Nietzsche die Reihenfolge der Sätze durcheinanderwirft? Die Herausgeber haben es offenbar nicht bemerkt. Die schwesterliche Biographin fügt sogar hinzu: sie bezweifle es, daß irgend ein anderer Teilnehmer an der Bayreuther Grundsteinlegung das Beethoven'sche Werk mit der gleichen Innigkeit und Leidenschaft empfunden habe, wie ihr Bruder. Wir möchten hoffen, daß immerhin einige Zuhörer den Zusammenhang besser erfaßt haben! Daß in ihrer Erinnerung der Aufschrei nicht in den Schluß des Scherzos hineintönt, — wie sinnlos!, — sondern in das letzte Wetterleuchten, in das zerteilte Gewitter, das sich vor dem Strahl der Himmelsliebe schon aufzuhellen scheint. Die Reihenfolge der Sätze in der Neunten Symphonie zu verwechseln, das heißt soviel wie die Teile der „Oresteia“ untereinander vertauschen, die Säulen des Poseidon-Tempels zu Pästum auf den Kopf stellen. Das ist keine Schwäche des Gedächtnisses, sondern Mangel des Sinnes für große Architektonik. Alles in Allem: das ist ein unwillkürliches anschauliches Beispiel dafür, was von den Urteilen Nietzsches über die Form dieser Symphonie und der letzten Quartette zu halten ist, — was überhaupt von seinem anmaßlichen Gerede vom „großen Stil“ in der Musik zu halten ist.

Wer noch im Zweifel ist, der möge einen Blick in den Klavier-Auszug zu Nietzsches „Hymnus an das Leben“ werfen, in jenes Stück Musik, von dessen „reinem Satz“ er keine kleine Meinung hatte, von dem er behauptete, daß es „Größe“ habe, das, wie er hoffte, die Deutschen zu seiner Philosophie „verführen“ und dereinst noch „zu seinem Gedächtnis“ gesungen werden solle. Da lernte sich wohl, was „Größe“ sei . . .⁴⁵⁾

Ganz ehrlich ist eigentlich nur seine Jugend-Schwärmerei für Schumann gewesen, den Meister der kleinen Form, — wenn er ihn auch später glaubte als die „sächsische Schweiz“⁴⁶⁾ in der Musik verhöhnen zu müssen.

* * *

Ich glaube, die Grundzüge der musikalischen Aufnahmefähigkeit Nietzsches sind bereits deutlich zu erkennen. Wenn man, nach Goethe, um den Ge-

⁴⁵⁾ „Hymnus an das Leben“ für gemischten Chor und Orchester. Text von Lou Salomé, Musik von Fr. Nietzsche, Orchesterfaß von Peter Gast (Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung).

⁴⁶⁾ „Jenseits“, 3.245.

halt zu erfassen, selbst etwas dazutun muß, so tut Nietzsche nicht, wie Wagner, das Höhere, den Geist der ganzen Nation, nicht die Tiefe einer metaphysischen Weltanschauung hinzu: er trägt in die Musik der großen Meister seine eigene Problematik hinein, — wieviel Nietzsche liegt nicht in seiner Deutung Beethovens! — er steckt sie damit an, er macht sie damit krank. Und zweitens: wo sich die Form über ein sinnliches Schema erhebt, wo sie zum Organismus wächst, da sieht er nur noch barocke Willkür.

Worin seine „Größe“ liegt? In einem zärtlichen Blick für das Kleine und Kleinste, für das „Filigran der Dinge“. „In der Skala meiner Erlebnisse und Zustände ist das Uebergewicht auf Seiten der seltneren, fernerer, dünneren Tonlagen gegen die normalen mittleren. Auch habe ich (als alter Musiker zu reden, der ich eigentlich bin) ein Ohr für Viertelstöne.“⁴⁷⁾ —

Ich will hier noch eines dritten Umstandes gedenken, für den man heute ein empfindliches Gehör haben wird. Während für Wagner Bach zum Sinnbild des deutschen Geistes wird, während ihm die Festschrift zum 100. Geburtstag Beethovens den Anlaß gibt, das Verhältnis des Musikers zu seiner Nation in einem noch tieferen Sinne zu ergründen, ist Nietzsche der „gute Europäer“, der den Unterschied einer italienischen, französischen oder, — wenn man den „hybriden“ Ausdruck gebrauchen wolle, — einer deutschen Musik nur in einem „Stilgegensatz“ erblickt: „Die Herkunft des Komponisten ist dafür ganz gleichgültig. So ist Händel ein Italiener, Gluck ein Franzose.“⁴⁸⁾ — Was hätte ihm da noch Weber zu sagen? „Was ist uns heute Freischütz und Oberon! . . . Das ist verklungene, wenn auch noch nicht vergessene Musik. Diese ganze Musik der Romantik war überdies nicht vornehm genug, nicht Musik genug, um auch anderswo recht zu behalten, als im Theater und vor der Menge; sie war von vornherein Musik zweiten Ranges, die unter wirklichen Musikern wenig in Betracht kam. Anders stand es mit Felix Mendelssohn, jenem harkyonischen Meister . . .“⁴⁹⁾ —

Was ihm bleibt? — „Wenn wir Genesenen eine Kunst noch brauchen, so ist es eine andere Kunst — eine spöttische, leichte, flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst . . . Vor Allem: eine Kunst für Künstler, nur für Künstler!“⁵⁰⁾ — „Wenn man unter Genie eines Künstlers die höchste Freiheit unter dem Gesetz, die göttliche Leichtigkeit, Leichfertigkeit im Schwersten versteht, so hat Offenbach noch mehr Anrecht auf den Namen ‚Genie‘ als Wagner.“⁵¹⁾ — „Vier, fünf mal in jedem Werke erreicht er einen Zustand übermütigster Bouffonnerie, aber in der Form des klassischen Geschmacks . . .“⁵²⁾ —

⁴⁷⁾ Nietzsche an Georg Brandes, 2. 12. 87.

⁴⁸⁾ Nietzsche an Gast, Oktober 87.

⁴⁹⁾ „Jenseits“, 3. 245.

⁵⁰⁾ „Nietzsche contra Wagner“, Epilog 2.

⁵¹⁾ „Wille zur Macht“, 3. 834.

⁵²⁾ Nietzsche an Gast, 21. 3. 88.

Genug, und übergenug! Wir begannen mit einem Wort Nießsches, der sich rühmte, er sei bis zu dem Grade Musiker von Instinkt, daß er von der Musik Wagners aus die letzte Wertfrage nach der ganzen Persönlichkeit Wagners stellen und lösen könne. Wir schließen mit unserer Frage: welcher Wert wäre danach, wenn man sein Verhältniß zur heiligen deutschen Musik betrachtet, der Persönlichkeit Nießsches beizumessen?

Deutsch oder Nordisch? Musik oder Rasse?

Betrachtungen zur angewandten Rassenkunde

Von Dr. Hermann Seeliger.

V.

Richard Wagner der Deutsche.

Mögen noch alle die andern Gelegenheiten, die Eichenauer benützt, einen Scheelblick auf Wagner zu werfen oder ihm einen Stich zu versetzen, übergangen werden, nur Eins sei hier noch hervorgehoben: es sind durchaus keine besonders scharfsichtigen Augen oder eine in Bayreuth geschliffene Brille nötig, um zu erkennen, daß es Eichenauer in der Seele leid ist, nicht mit unbedingter Sicherheit Wagner als „vorwiegend vorderasiatisch“ (lies: „jüdisch“) hinstellen zu können. Wie gern ers möchte, zeigen besonders die letzten zwei Seiten seines Abschnittes über Wagner, auch die Anmerkung auf Seite 227 liegt in diesem „Neigungswinkel“. Wo es geht, schickt er natürlich die Autorität Günthers vor, so auch bei der „einseitigen Ich-Ueberzeugtheit“ Wagners, d. h. seiner „Neigung zum — natürlich asiatischen — Verkündertum“, um aber dann doch selbständig das Verdikt zu fällen: „Vieles von diesen Einseitigkeiten ist auf Rechnung derer um Wagner herum zu setzen; aber selbst dann bleibt es für ihn selbst bezeichnend, daß er durch sein Wesen zu solcher ganz ungermanischen Personenverhimmelung, zu solchem Sektenwesen geradezu reizte und es mindestens duldete.“ Sehr wohl, wir verstehen. Beide Züge sind orientalischer Herkunft; und was die „Umgebung“ anlangt — nun wir brauchen an sie ja nur den „Rassenmaßstab“ anzulegen . . .

Fatal ist aber nun zweifelsohne, daß eine immer radikaler sich auf die Bevorzugung der Nordrasse einstellende Lehre, die grundsätzlich „deutsch“ gleich „vorwiegend nordisch“ setzt, durchaus nicht mehr im Einklang steht zu dem Geiste, aus dem die Deutsche Revolution geboren ward.

Fatal ist's aber noch besonders, daß der Führer dieser Deutschen Revolution — mit Stolz und Liebe sagen wir: Unser Führer — in echtester, wahlverwandter Erkenntnis, daß „deutscher Geist“ gleich „Wagnergeist“ sei, sich nun gerade auch die Pflege des deutschen Gedankens in der Form des

Wagnergeistes in jedem Betracht angelegen sein läßt. Es ist kein Zufall, daß gerade die „Meistersinger“ zum Fest- und Weihespiel des Dritten Reiches geworden sind, — oder will die Rassenkunde auch hier ihre Folgerungen ziehen? Deß' kann jedenfalls Eichenauer versichert sein, daß an seiner Kompilation — mehr ist es in der Tat nicht — zwar der Führer des neuen Deutschland nicht die geringste Freude haben dürfte, um so größere dagegen die Judenheit, die in ihm einen wertvollen Bundesgenossen wird erblicken können, der nur leider etwas zu spät aufgetreten sein dürfte! Nun wie dem auch sei — einen guten Eindruck in liberalistischem Sinne macht es immer, wenn jemand in irgendwelchem Zusammenhange schreiben kann: „Wer sich nicht absichtlich in antisemitische Blindheit verirrt . . .“

Damit aber ist ein Stichwort gefallen, das uns auf eine andere Seite der Rassenfrage, und zwar eine ganz besonders wichtige hinweist. Mit eindringlicher Gewalt hat Ludwig Schemann dargelegt, wie die Seele der Antike
„in des Orients Umklammerung“

erstickt ist, weil die Griechen ihr Volkstum an die Semiten verloren hatten. Unabwendbar drohte uns das gleiche Schicksal zunächst durch den Verlust unseres Eigenwesens an die jüdische Mentalität; wenn nicht der Nationalsozialismus fünf Minuten vor zwölf mit eisernem Griff die erstickenden Polypenarme zerrissen hätte, würde es auch von uns gegolten haben, daß selbst das Höchste, was Germanengeist geschaffen hat, unsere Kunst, an dem asiatischen Gifthauch gestorben wäre.

Indeß mit einem Unterschied. Die Antike starb den Rassentod ohne daß sie es merkte ganz langsam und von Anfang an schon durch orientalische Einflüsse vergiftet. Wir aber wußten darum. Was das deutsche Volk des ausgehenden Mittelalters instinktiv gefühlt hat, was Luther — in Ansehung seines Reformationswerks leider zu spät — deutlich erkannt hat, was immer wieder in hellstes Licht zu setzen der Bayreuther Meister nicht müde ward: die Gefahr vom Orient in Gestalt des unter uns lebenden Judentums —: die politische Führung unseres Volkes hat sie wie geflissentlich ignoriert, wie die kirchliche sie überhaupt nicht zu sehen imstande war. Das Alte Testament, — „der Fremdkörper im Christentum“ — auch das war längst erkannt. Harnack's Appell an die protestantische Kirche, „mit einer längst nicht mehr haltbaren, allgemach verhängnisvoll gewordenen Tradition zu brechen“, und Delišch's „die große Täuschung“ sind längst bekannt.

Also an Erkenntnis hat es uns nicht gefehlt, auf keinem Gebiete, und auf kulturellem schon gar nicht, sintemal uns zum Ueberfluß die Juden selbst darüber belehrten, falls wir's noch nicht wissen sollten, daß sie den deutschen Kulturbesitz verwalten. An Erkenntnis hat es nicht gefehlt, und dennoch . . .!

Aus den Tausenden von Beispielen, die man zum Beleg dafür beibringen könnte, sei nur eins für unser Rassenthema herausgegriffen, aber das eine spricht Bände.

Seit Richard Wagner als erster und einziger das Judentum als ein Fremdkörper im abendländischen Musikleben empfunden und angegriffen hatte, war es über diese Frage still geworden. Erst 1913 schnitt Walter N i e m a n n, der vielleicht ähnlich empfand, das „heikle Thema“ — so nennt er es selbst — wieder an, allerdings sehr merkwürdig eingeschränkt! „Gibt es eine Judenfrage in der heiteren und volkstümlichen Oper?“ Die Antwort lautet: „Quantitativ gewiß, denn $\frac{9}{10}$ der auf den großen Bühnen zu Worte kommenden Komponisten sind Juden.“ — Warum das so ist, sagt er aber nicht — „qualitativ gesehen in dem Maße, wie das Blut des Betrachters gegen oder für das Jüdische in der Musik empfänglich ist“. Er steht also mitten in der Rassenfrage, und wenn er auch eine wissenschaftliche Begriffsbestimmung dieses Jüdischen vorerst noch nicht für möglich hält, meint er doch: „Empfinden und fühlen dagegen bis zur offenen Antipathie läßt es sich von feinorganisierten Naturen durchaus.“ In diesem Sinne sei die Frage zu bejahen. Er bezieht auch die sich daraus in seelisch-nationalem Sinne ergehende Gefahr — immer bloß mit Bezug auf die komische Oper — und bekennt sich sofort, gleichsam erschrocken vor seiner eigenen Kourage mit einer gewissen Emphase als einer „der alle antisemitische Empfindung und Gehässigkeit weit von sich weist“. Bei der Besprechung von Mahler blendet er sich dann selber vollends ab gegen jede Erkenntnis des Jüdischen: „Sicher, daß Mahlers Musik nicht immer deutsch, daß sie oft unendlich sentimental, süßlich, unecht, krampfhaft gewollt, kalt berechnend und äußerlich theatralisch ist: j ü d i s c h braucht sie deshalb noch lange nicht zu sein.“ Ja, was ist sie denn da? Was er aufzählt sind ja alles die charakteristischen Merkmale des jüdischen Musikschaffens. Oder gehört er doch nicht zu den „feinorganisierten Naturen“, der als geborener Holste zweifellos nordrassische Mann? Oder wie wars doch — prägte nicht einmal der Meister das Wort von der „Feigheit des Herzens“?

Wie ist es denn anders zu der wahnwitzigen Begriffsverwirrung in unserem Kunstleben gekommen, als daß auch oder vielmehr gerade die maßgebenden und urteilsfähigen Kreise Kunst gleich Kunst setzten, ob sie von Deutschen oder von Juden geübt wurde. Durch die jüdische Anpassungsfähigkeit wurde vollends auf dem Gebiet der nicht an den Begriff gebundenen Musik jede Grenzlinie verwischt: was in Deutschland eben komponiert wurde, galt als deutsche Musik vor dem Forum der offiziellen, die „öffentliche Meinung“ fabrizierenden Kritik wie der Geschichtsschreibung; kurz die Wertung eines Kunstwerks erfolgte so gut wie nie vom russischen sondern nur vom ästhetischen oder moralischen Standpunkt aus — eigentlich müßte es heißen „amoralischen“, denn der Standpunkt war ja bei der Vorherrschaft des Judentums fast immer der jüdische — und wer Mendelssohn oder Mahler nicht als „deutsche“ Komponisten angesehen hätte, würde als ein musikalischer Idiot gegolten haben, und dies nicht bloß bei den Juden. Dann aber kam

Arnold Schönberg und mit ihm der Atonalismus. Diese „Musik“ ging nun aber beim besten Willen nicht mehr als „deutsch“ oder auch nur „abendländisch“ anzusehen. Was war das nun? Aus der Entwicklung einer auf dem germanisch-abendländischen Tonssystem beruhenden Musik ließ sich diese durchweg kakophone Klangwelt, die „Hölle des Grauens“, wie Niemann sie nennt, schlecht hin nicht erklären. Es blieb da noch die andere Erklärungsmöglichkeit im Sinne Julius Bahrs, „das Gestaltlose wird Herr in Israel; denn jenes Judentum, das wir als das beherrschende, offizielle kennen, das ist in Wahrheit das Reich der verwesenden Gestalt“ — oder in des Meisters Fassung: „der plastische Dämon des Verfalls“. Diese Erklärung hat Niemann nicht gewagt, noch viel weniger den nahe liegenden Schritt den dann Reinhold Zimmermann¹⁾ getan hat, nämlich im Atonalismus den symbolischen Ausdruck des Selbstgefühls der zur Weltherrschaft gekommenen Juden zu erblicken, die der Vertarnung durch ihnen wesensfremde Ausdrucksweise entraten können: „Sie sind sie selbst geworden.“ — Indem Zimmermann aus seiner kompromißlos völkischen Einstellung heraus die Erscheinung des Atonalismus in den Zusammenhang der politischen Entwicklung setzt, rührt er zugleich an das Rassenproblem: „Denn Schönberg und sein Kreis zeigt einmal deutlich wie der Jude als Eigenschöpfer aussieht, wenn er die Krücken der gotischen Formenwelt von sich geworfen hat.“

Im großen und ganzen ist die „moderne Musikbewegung“ ein einziger, sorgfältig organisierter Ansturm Asiens gegen die abendländisch-germanische Seele — gewesen (Gott sei Dank, und Kulturbolschewisten wie Jöde und Scherchen mögen heute wahrscheinlich bereuen, sich im Dienste Judas so exponiert zu haben). Es ist ein geradezu erschütterndes Bild, das Karl Grunsky von dieser Umklammerung durch den Orient in seinem „Kampf um die deutsche Musik“ entwirft, man bedauert nur, daß er in Anbetracht des riesigen Materials sie nicht hat ausführlicher gestalten können — als Aufklärungsschrift ist sie in ihrer anschaulichen und eindringlichen Knappheit unübertrefflich.

So ungeheuer die jüdische Propaganda für diese „neue Musik“ war, so wenig war sie etwa bloß Geschäftsmache. Die jüdische Begeisterung für die Atonalen Erzeugnisse, die uns schlankweg als greulichste Unmusik erschienen, war echt: waren sie doch der Ausdruck der vom abendländischen Formenzwang endlich befreiten jüdischen Seele, die sich nun ihrer eigenen Sprache bedienen konnte. Einer Sprache, die auf's Deutlichste die unüberbrückbare Kluft zwischen dieser Seele und der germanischen offenbarte, zugleich aber auch den Rückschluß gestattete, daß alle bisherige von Juden komponierte Musik eine pseudomorphe Erscheinung sei, d. h. daß die Juden der musika-

¹⁾ In „Deutschlands Erneuerung“ 24. Näheres „Musik und Judentum“, Weltkampf 1925, Heft 7 und 11.

lischen Ausdrucksweise in die Formen der germanisch-abendländischen Seele schlüpften, weil sie noch nicht zur Bildung eigener solcher gelangt waren.

Man kann das als *Pseudomorphose* bezeichnen. Diesen aus der Mineralogie stammenden Begriff hat zuerst *Oswald Spengler* auf den Verlauf der magisch-arabischen Kultur angewendet, sehr geschickt und überzeugend. Von ihm hat ihn *Heinrich Berl* für seine Untersuchung über „Das Judentum in der Musik“ übernommen — allerdings nicht ganz so glücklich in Bezug auf die Folgerungen, die er daraus zieht. Die Feststellung, daß das jüdische Musikempfinden von Natur aus *aharmonisch* ist, daß die jüdische Seele nicht im *Dreiklang* lebt, daß sie sozusagen zwangsweise zunächst — bei Mendelssohn, Meyerbeer usw. — in Form und Ausdruck ihrer Wirtsvölker eingegangen sei, dürfte eine befriedigende Erklärung für die zwei Tatsachen abgeben, daß erstens die jüdische Musik auch in ihren bedeutendsten Vertretern mehr oder minder flach, rasch und gründlich verbläsend, stilllos oder abstoßend aufdringlich erscheint. Zweitens, daß, wo sie sich, befreit von dem Druck der auf ihr lastenden fremden Kultur, in eigener Gestaltungskraft aufrecht, für unser Empfinden und Hören nichts als eine einzige groteske Monstrosität ist.

Durch die Aufdeckung des hier sichtbar werdenden tiefen Rassenunterschieds wäre somit eine recht befriedigende Klärung der Judenfrage in der Musik möglich, aber Berl zieht ganz andere Konsequenzen. Wenn er wirklich kein Jude ist, und „er sagt es ja selbst“, aber es fällt schwer es zu glauben, dann ist er eine einzigartig groteske Erscheinung, verständlich aber nur für total verjudetes Denken. Daß er auf den Pfaden Nießches nach seinem Abfall von Wagner und des jüdisch-demokratisch orientierten *Paul Bekker* wandelt, um „Wagner gerecht zu werden, d. h. ihn vom Standpunkt der Gegenwart aus abzulehnen“, daß er bekennet, der Haß gegen den Verfasser des „Judentum in der Musik“ habe ihm sein Buch diktiert, darüber kommen wir schon hinweg. Auch Pfitzner wird es zu ertragen wissen, daß er seine tapfere Schrift „Futuristengefahr“ eine „unflätige Hellschrift“ nennt. Auch seine Mitarbeiterschaft bei prominent jüdischen Zeitschriften ist noch nichts besonders Auffallendes: man blättere bloß einmal in einem Jahrgang der C-V-Zeitung — was für Namen trifft man da nicht an, sogar der des seinen „Weg zu Hitler“ gefunden haben wollenden *Severing* ist darunter. Aber soweit in der Apotheose des Judentums ist doch wohl keiner aller der Psalmisten gegangen, die den Ruhm Mahlers und Schönbergs mit Cymbeln und Harfen verkündet haben, daß sie kategorisch dekretiert hätten, beide, seien „Erneuerer der abendländischen Musik“. Von Schönberg heißt es „ohne ihn gibt es schlichthin keine Musik“. Kurz er berauscht sich förmlich in der hohen Mission Schönbergs und der jüdischen Musik, die, weil, harmonielos, die eigentlich wahre ist. Daß „die Krise der europäischen Musik“ eine „asiatische“ war, das haben auch wir gemerkt, schon lange vor Herrn

Berl, — aber wie ein „Alters-Volk“, das „schon zu Moses Zeiten“ ein solches war, trotzdem ein Kulturvolk und nicht ein Zivilisationsvolk sein, und obendrein sich wieder verjüngen kann, das ist allerdings ein Phänomen, vor dem „der Greis Europa hilflos da steht und nicht weiß, was er sagen soll.“ Den Beweis für diesen Verjüngungsprozeß erbringen die Volkslieder der Ostjuden,²⁾ die allein noch solche produzieren, „Liebeslieder von der Echtheit und Keuschheit (!) des Hohen Liedes“. Nein, wir auch wissen in der Tat nicht, was wir dazu sagen sollen.

Gelegentlich drapiert er sich auch mit dem Faltenwurf des Spenglerschen Pathos; das steht ihm aber herzlich schlecht zu Gesicht. Spengler redet einmal von den *U h r e n*, die die Deutschen erfanden, „schauerliche Symbole der rinnenden Zeit, deren Tag und Nacht von zahlreichen Türmen über Westeuropa hin hallende Schläge vielleicht der ungeheuerste Ausdruck sind, dessen ein *h i s t o r i s c h e s* Weltgefühl überhaupt fähig ist“, das ist tiefernst, bedeutungsschwer und schön. Wie Berl das auf die Instrumente anwendet in die die germanische Seele durch ihre großen Meister all ihre Jenseitsgefühle, ihre Tiefenempfindungen gelegt hat, das ist einfach scheußlich: „Die absolute Musik braucht auch absolute Instrumente, dann hat sie einen absoluten Klang. Die spezifisch europäischen Instrumente — vorzugsweise das Klavier und die Geige — sind das gleiche Abbild, Widerbild, Un-Sinnbild des Materialisierungsprozesses der europäischen Musik. Sie alle müssen verschwinden, bevor wir wieder einen absoluten Klang, einen absoluten Rhythmus, eine absolute Musik haben werden. Sie alle sind jetzt *s c h a u e r l i c h e S y m b o l e* einer in Mechanik, Kausalität (!), Materialität versunkenen Menschheit u.s.w.“ Schön: wenn die Juden das Kunststück fertig bringen, „absolute“ Instrumente, „alttestamentarische“, zu konstruieren, so mögen sie es tun — im Namen des Herrn Zebaoth und des Herrn Berl, und darauf musizieren, was ihre absoluten — alttestamentarischen — Ohren immer aushalten können — *f ü r s i c h*. Wir aber mögen uns solche abendländische „Musik der Zukunft“ keinesfalls aufschwagen lassen.

Soweit es für uns in Frage kommt, wäre das Rassenthema hiermit erschöpft. Um noch irgend bestehende Unklarheiten zu berichtigen, sei zum Schluß noch einmal zusammengefaßt, um was es sich für uns handelt, daß uns nichts ferner liegt als die Rassenkunde anzugreifen, war gleich zu Anfang gesagt worden. Was wir bekämpfen, ist die Selbstherrlichkeit, mit der biologischer Materialismus hinübergreift auf Gebiete, in denen er nichts-weniger als zu Hause ist, und dort mit einer naiven Selbstverständlichkeit zu schalten sich anmaßt, die nur Eins beweist: seine Disqualifikation zur Lösung aller der Probleme, an die er sich wagt. Wogegen wir uns wehren ist die Willkür, mit der unter Zurechtbiegung aller in Frage kommenden Erschei-

²⁾ Wer sich einen Begriff von diesen Ostjuden und ihrer „Kultur“ machen will, der greife einmal zu *P a s s a r g e* „Das Judentum als ethnologisch-erdkundliches Problem“.

nungen, diese Lösungen vorgenommen werden, die doch im Grunde alle nicht mehr sind als Hypothesen, Konstruktionen, Fantasien.

„Auch die Rasse ist eine Idee wie nur irgend etwas in der geistigen Welt“ und so wichtig der Gedanke ist, daß die Germanen Rasse in der Urzeit lebten, in ihrem Altertum und Mittelalter fühlten und in der Neuzeit denken: so sicher besteht nun bereits die Gefahr, daß das Rasse-Denken beginnt das Deutsch-Denken zu überwuchern; daß einer in Ansehung der Ganzheit des Kunstwerks wie seines Schöpfers völlig gleichgültigen Theorie zu Liebe — einer Theorie, die vorerst noch jeder wirklich wissenschaftlichen Stützung entbehrt — Werk und Persönlichkeit einer Betrachtungsweise unterzogen werden, die einer chemischen Analyse doch nicht ähnlich sieht und durch die eine Minderung des bisherigen Geltungswertes des Kunstwerks sowohl wie des Künstlers bewirkt wird; daß schließlich im Namen der Wissenschaft Voreingenommenheit für oder wider ein Kunstwerk Urteile fällt und Maßstäbe schafft, die Quelle neuen, inneren Unfriedens werden können. Deutsch = vorwiegend nordisch — sehr wohl, das ist auch durchaus unsere Meinung, namentlich in ethischem Sinne; aber wenn wir dauernd an die verschiedenen Rassenelemente im deutschen Blut erinnert werden, wenn an diesem oder jenem deutschen Meister solche unnordische Beimischung mit allem Nachdruck betont wird, dann ergibt sich für diesen gewissermaßen die Einordnung in ein „deutsch zweiten Ranges“, um so mehr, wenn in unserer Vorstellung das Bild des von Günther als sehr unsympathisch gezeichneten „Mischlings“ berufen wird. Nicht deutsch „großgeschrieben“ oder „kleingeschrieben“ sondern deutsch schlecht hin, ohne jede Anmerkung, das ist heute mehr denn je die Lösung; deutsch im Sinne jenes ethischen Idealismus, der sich in dem Schaffen unserer großen Meister verkörpert, jenes Idealismus, von dem einzig der Kulturwille des Dritten Reiches getragen wird — nein, mehr: der einzig ihm Lebensdauer und Zukunft verbürgt; deutsch allein nur noch in dem Vollklang Germanisch, in dem sich auch der Meister als deutsch fühlte:

„Ich bin eben germanisch auf die Welt gekommen“
äußerte er einmal zu Franz Liszt.

Und in dem festen Glauben an die deutsch-germanische Sendung kann ich somit, wie ich mit einem Worte Ludwig Schemanns begonnen habe, mit einem solchen schließen:

„Halten wir uns immer gegenwärtig, daß Rasse als Wissenschaft nur in dem Maße Anerkennung und Erfolge hat, als ihre Vorkämpfer sich innerhalb der gebotenen Schranken halten, denn

die Germanen oder die Nacht

ist heute noch die Lösung wie einst. Der Beruf der Germanen kann nun und nimmer erlöschen, er wird — wenigstens in der Idee — fortleben

bis an das Ende der Tage.”

Fachwissenschaftliche Beiträge zur Wagnerforschung.

Die Auswirkungen der Deklamations-syllabik¹⁾ Richard Wagners auf die deutsche Stimmpädagogik und ihre Hilfsgebiete.

(Sprachgesangsmethodische Grundfragen.)

Von Dr. Franz Ring (Berlin).

I.

Sprechen und Singen haben in jeder Sprache ihre eigenen Schönheitsgesetze, unter denen eine besondere Bedeutung diejenigen haben, welche die Klanggestaltung der Sprachlaute bestimmen. Längst wissen wir, daß es eine für jede Sprache gleich zweckmäßige Durchbildungsweise der Sprach- bzw. Gesangslaute noch nicht gegeben hat — und vermutlich auch niemals geben wird. Der Gesang des Italieners, Franzosen, Deutschen u. a. untersteht naturgemäß den gleichen allgemeinsten physiologischen Gesetzen. Es ist aber schwerlich zu widerlegen, daß die Hervorbringung bestimmter Laute und Lautgruppen in der einen Sprache mehr, in der anderen weniger Schwierigkeiten verursacht, die eigene Lautdurchbildungsregeln notwendig erscheinen lassen. Im Deutschen — in der Rede wie im Gesang — offenbart sich erst innerhalb der richtigen Sprechsilben durch die Bewältigung zahlreicher Komplikationen, die sich ebenso aus der artikulatorischen Besonderheit der deutschen Silbenlaute an sich wie aus der Zusammengehörigkeit der Laute nach ihrem Silben-Sinnwert ergeben, das Beste und Eigenste dieser Sprache als lebendiges Gebilde. Diese Zusammenhänge sind uns erst seit Richard Wagner recht klar geworden, dessen Sprachgesang auf die deutsche Gesangswissenschaft und -kunst in doppelter Hinsicht wahrhaft umwälzerischen Einfluß ausgeübt hat. Einerseits als reines Formprinzip an sich, insofern er den durch seine Musik in beispielloser Vollendung nachgebildeten Tonfall der Sprechsilben auch im Gesang genauestens zu beachten forderte. Andererseits im besonderen als sinndeklamatorisches und zugleich silbenklangbildnerisches Vortragsprinzip, insofern er, durch den musikalischen Rhythmus dem Silbenlaut-Sinnwert, wie er bei einer guten Rezitation in Erscheinung tritt, auf den Grund gehend, die silbenklangbildnerische Berücksichtigung jedes Lauts — d. h. nicht bloß, wie früher üblich, vorwiegend der Vokale, sondern auch aller Konsonanten — gewissermaßen schon im Silbennotenwert mitvorschied und damit der ganzen bisher fast nur auf den Vokal gerichteten Sprech- und Gesangsausbildung neue Aufgaben stellte. Die Auswirkungen der Deklamations-syllabik R. Wagners mußten sich auch innerhalb der wichtigsten Hilfswissenschaften der Stimmpädagogik bemerkbar machen: der Lautphysiologie, der Lautakustik und der Phonetik. Daß sich diese Forschungsgebiete seit den 70er Jahren des v. Jahrh. auch mit der Ergründung des Wesens zusammenfassender Silbenlaute immer mehr befaßten, was bis dahin nur mehr gelegentlich und auch methodisch unzureichend

¹⁾ Vgl. meine Abhandlungen „Die entstehungsgeschichtlichen Grundlagen der Deklamations-syllabik Richard Wagners“, Bayreuther Blätter 1934, 1. Stück, S. 30—39 und „Die Silbenabgrenzung im deutschen Kunstgesang unter Zugrundelegung des deklamatorischen Gesangsprinzips Richard Wagners“, Bayreuther Blätter 1931, 3. Stück, S. 192—199. In der zweiten Arbeit möchten wir bei dieser Gelegenheit einen Druckfehler berichtigen; S. 195, 4. Absatz, 4. Zeile muß es statt „Tonfaß“ selbstverständlich „Tonansatz“ heißen.

geschah, ist kein Zufall, sondern eine — wenn auch von den Widersachern Rich. Wagners ungern zugegebene — Rückwirkung der damals wie heute unübertroffenen R. Wagnerschen Kunst, wie er den Sinn- und Klangwert der Silben (musikalisch) auszuschöpfen verstand, auf die — ohnedies der Praxis meist nachhinkenden — theoretischen Disziplinen. Diese sträubten sich lange genug, die uns heute wie selbstverständlich anmutenden deklamatorischen Grundsätze Rich. Wagners auch wissenschaftlich verdienftermaßen auszuwerten. Man vergleiche nur z. B. die leidenschaftliche, zum Teil geradezu gehässige Ablehnung des Wagnerschen Sprachgesangs noch bei C. L. Merkel in seiner — übrigens damals wie heute stark umstrittenen — Schrift „Physiologie der menschlichen Sprache, physiologische Laetik“, Leipzig 1866,²⁾ S. 383—397, der Umarbeitung des letzten Hauptabschnitts seines Werkes „Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprachorgans — Anthropophonik —, Leipzig 1857, 2. Aufl., 1863. Daß wir heute, 50 Jahre nach Rich. Wagners Tod, noch immer keine eigene (deutsche) Sprachgesangsmethodik haben, hat denn auch seinen Grund ebenso in unserer bisherigen — häufig ganz verfehlten — Gesangsmethodik, die teils von ausländischen Vorbildern, besonders italienischen, nicht loskam, teils sich zu sehr in unfruchtbare hypothetische Gedankengänge über den Stimmechanismus verlor, wie auch in der lautwissenschaftlichen Forschung selbst, die sich, wie über das physisch-äußere (vgl. schon Bayr. Bl. 1934, 1. St. S. 36) auch über das psychisch-innere Wesen und über den qualitativen Wert vieler Laute und Lautgruppen für den jeweiligen Silbensinn und -klang noch lange nicht einig werden konnte, als Rich. Wagners Musik längst die Welt erobert hatte, — und darum die von der Lautbildung gar nicht zu trennende reine Stimmbildung nicht wesentlich zu fördern imstande war. Bei der gründlichen Betrachtung dieser Zusammenhänge stößt man auf eine Menge wichtiger Fragen, an denen weite Kreise der theoretischen und praktischen Lautforschung bis heute achlos vorübergegangen sind. Ein großes Verdienst, immer wieder für die Begründung und Förderung einer wirklich deutschen Gesangspädagogik eingetreten zu sein, gebührt unstreitig dem seit 1906 erscheinenden Monatsblatt „Die Stimme“ (Verlag Trowitsch u. Sohn, Berlin), dem — in seiner Art einzig dastehenden — Publikationsorgan der seit 1908 bestehenden „Gesellschaft für deutsche Gesangs-Kunst und -Forschung“ (Berlin), innerhalb der sich zum ersten Mal hervorragende Vertreter von Wissenschaft und Kunst zu gemeinsamer Forschungsarbeit zusammenfanden.^{2a)}

Seit Rich. Wagners deklamatorische Vertonungs- und Gesangsgrundsätze die Notwendigkeit aufgedeckt hatten, die Silbenklangbildung dauernd nach dem Sinnwert von Sprechsilbe und zugehörigem Laut zu betrachten, hätte jede Art Gesangslautforschung Stellung nehmen müssen:

1. Zum Problem des Stimmlagenausgleichs auf silbenlautklangtechnischer Grundlage — sie kann, soll sie den natürlichen, ästhetisch-hygienischen, Anforderungen entsprechen, nicht zufälliger Art sein —, wie sie die Struktur der gut rezitierenden Normalaussprache, Weg und Ziel des Stimmlagenausgleichs vermittlels der besten **Vokalmischung** zeigend, von selbst darbietet, und damit zur Frage der

²⁾ Schriften, die im Verlauf der folgenden Ausführungen wiederkehren, werden der Uebersichtlichkeit halber statt des ganzen Titels nur mit ihrem Veröffentlichungsjahr bezeichnet; der ganze Titel wird nur wiederholt, wenn Unklarheiten, wie bei verschiedenen Schriften mit gleichem Veröffentlichungsjahr u. ä., entstehen können.

^{2a)} „Die Stimme“ stellte 1935 ihr Erscheinen ein.

stimmtechnischen Verwertungsmöglichkeiten aller Laute für den Silbenkernlautansatz, genauer ausgedrückt: als Silbenklangsubstanz oder, wenn die Silbenlaute nicht tönender Natur sind, zumindest als stumme Mitgestalter des Silbenkerns, mit dem sie durch die vokalische Färbung Ansatzform und -richtung gemeinsam haben;

2. zur Frage der grundsätzlichen Behandlung der silbenverbindenden bzw. trennenden Konsonanten, die am längsten in der deutschen Gesangsausbildung vernachlässigt wurde. — Hierbei ist die selbstverständliche Voraussetzung eine gleichzeitige zielbewußte Anleitung zur zweckmäßigsten Körperhaltung, Atemregulierung, im besonderen zur Unterleibsmuskelgruppierung usw. Richtiger Lautansatz und richtige Respiration umschließen im weiteren Sinn all das, was man Beherrschung des Atems nennt (vgl. Bayr. Bl. 1931, 3. Stück, S. 195, 4. Absatz).

Statt vom lebendig gesprochenen, den gleichen Laut immer wieder in anderer Sprachklangform darbietenden, Wort ging — und geht vielfach heute noch — unsere Sprech- und Gesangsdidaktik, indem sie immer wieder für das gleiche Schriftzeichen den gleichen Laut setzte, nur vom Zeichen des Lauts, d. h. seiner in unserer Rechtschreibung (phonetisch) unzulänglichen Schreibung, aus, die, selbst nicht lautfreu, von vornherein jeden lautfreuen Gesang ausschloß. Was allerdings wieder durch das für den Gesang schon von Th. E. Hauptner, Friedrich Schmitt, Jul. Stockhausen, Martin Plüddemann, Traugott Heinrich u. a. lebhaft bedauerte Fehlen einer einheitlichen Aussprache im Deutschen³⁾ — d. h. genauer der verschiedenen Gausausprachen der neuhochdeutschen Schriftsprache — mitbedingt ist, die zu erreichen — soll sie den wirklichen Durchschnitt unserer Gebildetenausprache repräsentieren — wohl zu den schwierigsten, aber idealsten Aufgaben der Gleichschaltungsbestrebungen des neuen Deutschland gehört, wofür aber sicher noch nie in der Geschichte unserer Sprache günstigere Vorbedingungen bestanden haben als im Zeichen der gegenwärtig sich vollziehenden Wiedergeburt der deutschen Volksseele. Nicht einmal die Aussprache an unseren größten deutschen Bühnen ist eine einheitliche zu nennen. Wer sich über diesen Gegenstand etwa zuverlässigen Rat bei dem Buch „Deutsche Bühnenaussprache“ (Berlin 1898, 2. Aufl. 1901, weitere Auflagen 1904, 1905, 1910, 1922) von Th. Siebs holen will, das viele übereifrige Anhänger als das „mustergültige“ Nachschlagewerk der deutschen Aussprache schlecht hin preisen, den werden in dieser Schrift, auch in ihrer jüngsten ungekürzten 13. Auflage vom Jahre 1922 — man vergleiche etwa S. 33, 36, 84 —, besonders die Hinweise auf die Gesangsaussprache unbefriedigt lassen. Weniger noch als der Sprecher wird sich der strebsame Sänger mit der Siebschen Regel abfinden können, unsere sogenannten Stoßlaute p t k anlautend und auslautend, ja sogar auch b d g auslautend, immer mit Lösung des Verschlusses und „stark und gehaucht“ auszusprechen, was einem stetigen Einsetzen des Sprenglauts mit Nachhauch für den Buchstaben p t k gleichkommt. Umgekehrt wird sich die wissenschaftliche Betrachtung kaum der Verwunderung erwehren können, z. B. noch bei einem

³⁾ Vgl. über diesen Zusammenhang Traugott Heinrichs erschöpfende Abhandlung „Was ist ein Laut“ („Stimme“, Oktober, November, Dezember 1908, Januar und Februar 1909) und sein von grunddeutschem Empfinden getragenes, leider etwas zu theoretisch gehaltenes und wohl deswegen zu wenig beachtetes Buch „Studien über deutsche Gesangsaussprache“, Berlin 1905/6. Er führt das Fehlen einer nationalen Sangesweise in der Hauptsache auf den Mangel einer einheitlichen Aussprache der Schriftdeutschen zurück; er hält übrigens an der etymologischen Unterscheidung der ai- und ei-Laute fest.

E. v. Possart, dem von der prominenten Schauspielkunst herkommenden Lehrmeister der Rede (vgl. „Die Ausbildung der Sprache“, Spemanns goldenes Buch des Theaters, Nr. 873, Berlin 1902 und „Die Kunst des Sprechens“, I. Teil S. 1, Berlin 1907), buchstäblich die Begriffe „Laut“ und „Lautzeichen“ (Buchstabe) verwechselt zu finden. Denn dies trifft ohne Zweifel zu, wenn E. v. Possart, für den übrigens ä, ö, ü noch Doppellaute sind, die Diphthonge ei und ai, an deren gleichen Klang wir uns notgedrungen längst gewöhnt haben, dadurch unterscheiden zu müssen glaubt, daß er bei ei (mein) das Schriftzeichen e und bei ai (Main) das a leicht angeschlagen haben will, damit „das „ei“ und „ai“ dem Zuhörer in einer der Schrift entsprechenden Klangfarbe an das Ohr dringt“ (?); wenn er nur eine Rednerausprache für ideal gelten läßt, bei der „eine Verwechslung der 25 Buchstaben unseres Alphabets ausgeschlossen bleibt“ (!). Eine solche Aussprache kennzeichnet das vielgestaltige Wesen des deutschen Lautklangs ganz und gar nicht, bewirkt vielmehr gerade das, was Rede- und Sprachlehre seit Jahrhunderten auszuroffen bestrebt sind: Unnatur und Karikatur unserer Aussprache. Ein für allemal sollte sich jede Art Lautforschung einen bedeutsamen Ausspruch Traugott Heinrichs („Stimme“, „Was ist ein Laut“, Februar 1909) zu eigen machen, der da lautet: „Es gibt keine selbständigen von der Sprachform losgelösten Laute; erst der Zusammenhang des Wortes, des Satzes, des Satzgefüges — kurz des Sprachganzen — gestattet die Begriffsbestimmung des einzelnen Lautes. Ein Sprachlaut ist nicht ein ausgesprochenes Schriftzeichen, sondern ein Bestandteil des Klangs unserer konventionellen Wortbilder.“

Der häufige Widerspruch zwischen Schreibung und Aussprache im Deutschen ist vielleicht der Hauptgrund, daß J. Fr. A. Krugs (1808, vgl. Bayr. Bl. 1934, 1. St. S. 35) schon so zu sagen dreistufige Aussprache au = aou, äu = aöü, eu = äöü, ai (ay) = aei, ei (ey) = äei das ganze 19. Jahrhundert in ihrem vokalklangverschmelzenden, lauthildnerischem Wert nicht richtig erkannt wurde. Vom wortlogischen (und -ästhetischen) Standpunkt bedeutet es ohne Zweifel eine bedauerliche Verarmung unserer Sprache, daß wir seit längerer Zeit schon nicht mehr — wie das Schwäbische — ou (mhd. u) und au (mhd. ou), ai (ay) und ei (ey), äu (mhd. öü; auch heute klangrichtiger ai geschrieben) und eu (mhd. iu; auch heute klangrichtiger eü geschrieben) auseinanderhalten; denn Zeitgenossen Krugs, wie die Schwaben Fr. K. Fulda, M. J. Naf u. a., unterschieden sogar noch nach dem Akzent auf a (Räuch) oder u (Gebrauch) die Schreibweise ai (räuchern) und äi (Gebraüche). Vom speziell lauttechnisch-ästhetischen Standpunkt, der zugleich der hygienischeste ist, müssen aber alle Diphthongfärbungen — und damit alle Grundvokale und ihnen benachbarten Konsonanten — einem aus der Sprache herauswachsenden **Vokalmischungsvorbild** untergeordnet werden (vgl. Abschnitt III).

Wir sehen in dem unter den Diphthongzeichen (ai—ei; au; äu—eu) am wenigsten der Schreibung entsprechenden äu (eu)-Laut (wie in Fäulnis, heulen) den für die Resonanzgestaltung des deutschen Sprachtypus vorbildlichsten Lautklang, dessen Bildung äu gleich ööü, wenn sie ideal ist, eine besonders günstige lautmischende, besser vokalanfassverschmelzende und -zugleich berichtigende, „kompensative“ Vokalstellungen fördernde Wirkung zu eigen ist; wie überhaupt die bei den Durchgangsvokalen unserer Diphthonge auftretende Verschmelzung eine der charakteristischsten Eigentümlichkeiten deutschen Lautwesens ist, deren laut-

durchbildnerischen Wert unsere durch italienische Gesangsregeln angekränkelte Kunstgesangsmethodik nur lange verkannt hat. Auf korrekte Bildung des *äu* (*eu*)-Laufs scheint uns in allen Lagen der Stimme im deutschen Gesang- und Sprechunterricht das Hauptaugenmerk zu richten zu sein; denn nach dem Vorbild seiner idealen Bildung kann und muß, wenn nötig, auch die ganze gesprochene Grundvokalbildung von der gesungenen lernen, ein Betrachtungspunkt, der wohl auch Traugott Heinrich (1905) noch völlig entging. Friedrich Schmitt und Jul. Hey haben die Bedeutung dieser Zusammenhänge wohl geahnt. Es findet sich aber in ihren gesangspädagogischen Schriften kaum ein zwingender Anhaltspunkt dafür, daß sie die der deutschen Diphthongbildung, insbesondere die dem deutschen *äu*-*Lauf* **wesenseigene Verschmelzung eines Anfangs-, Durchgangs- und Endvokals** bei ihren systematischen Stimmbildungsübungen gebührend ausgewertet haben. Immerhin machte Fr. Schmitt (vgl. *Neues System zur Erlernung der deutschen Aussprache*, München 1868, S. 74) bereits die wichtige Beobachtung, die Aussprache von *ai*, *oi*, *au* sei „ziemlich leicht, weil der Anfangslaut zur offenen Mundstellung bequem ist und der zweite Vokal für die enge Mundstellung ebenfalls, also das Schließen erleichtert und begünstigt“ . . . Jul. Hey ist merklich widerspruchsvoll dagegen (vgl. die Kapitel über den *eü*-*Lauf* seines vierbändigen Werkes *Deutscher Gesangsunterricht*, Mainz 1882/6); an einer Stelle spricht er dem *eu*-*Lauf* eine selbständige vokale Berechtigung ab, an anderer Stelle hebt er mit Nachdruck hervor, daß *eu* bei „verhältnismäßig natürlichem Ansatze eine concentrirte Klangfülle am meisten begünstigt.“⁴⁾ Daß die alle Vokalfarben unserer Diphthonge gut verschmelzende Aussprache in Rede und Gesang im Deutschen von fundamentaler Bedeutung für die ganze Vokal- und Konsonantentechnik ist, wissen leider heute noch keineswegs sämtliche Zweige der theoretischen und praktischen Lautforschung — und zu einem großen Teil gründet sich diese bedauerliche Unkenntnis darauf, daß wir heute noch nicht von dem Einfluß italienisch-französischer Aussprache- und Gesangsübungsregeln frei sind. Immer noch gibt es deutsche Sänger und Gesangslehrer, die z. B. zwischen unseren *monophthongisch* zu behandelnden Diphthongen *ai* und *au* — sie fehlen bekanntlich ebenso wie unser *ich*- und *ach*-*Lauf* im Italienischen — und italienischem *ai* (= *a+i*) und *au* (= *a+u*) keinen Unterschied anerkennen, wie es italienische Gesangsmeister gibt, die, deutschen Gesangsunterricht auf italienische Manier betreibend, unsere wichtigen Mischlaute *ö* und *ü*, die ebenfalls im Italienischen fehlen, überhaupt nicht üben lassen, weil sie deren Wesen niemals begriffen haben. Für diese Lehrmeister heißt „vokalisieren“ eben immer noch in der Hauptsache „die Stimme auf den Vokal *a* trainieren“, eine für italienische Stimmbildung heute noch charakteristische Gepflogenheit. Leider finden derartige Scheinmethoden auch in zahlreichen stimmpädagogischen und gesangsästhetischen Werken, die für die Rich. Wagnerschen Gesangsgrundsätze zu werben vermeinten und Jahrzehnte lang als führend galten, Nahrung — und Stützung. Für den Ponchard- und Garcia-Schüler Jul. Stockhausen (vgl. „Das Sängeralphabet oder die Sprachelemente als Stimmbildungsmittel“, *Signale f. d. Mus. Welt*, Leipzig Nr. 33—34, 1872, Neu-

⁴⁾ Deutscher wird J. Hey im 3. Band, S. 121: „Durch die Verwendung der Diphthonge *Eu* und *Ei* gelangt das . . . Gesetz des Vokalansatzes zu sicherer Durchführung. Die Neutralisierung der Klangfarben und damit der Registerausgleich vollzieht sich am raschesten durch unmerkliche Uebergänge aus dem einen Vokalgebiet ins andere, ohne daß der gemeinsame Anschlagspunkt alteriert wird.“ Unzweideutig zielt hier der Vokal- auf den Registerausgleich und es ist eigentlich unverständlich, warum sich Hey in so langen (!) Ausführungen über 3 und noch mehr Register — und dazu für jede Stimmgattung für sich — ergeht.

ausgabe 1901/5, S. 17 und „Gesangsmethode“, Leipzig 1884, S. 10) ist das „Italienische noch immer der wichtigste Maßstab für deutsche Gesangsverhältnisse“, wenn er erst über die Skala *ut re mi fa sol la* zur deutschen Vokalbildung fortschreitet. W. Kienzl macht keinen Unterschied zwischen italienischer und deutscher Silbenbehandlung, wenn er (vgl. „Die musikal. Declamation“, Leipzig, 1880, S. 88, 157 ff.) in „harte“, „dünte“ usw. nur eine Silbentrennung *ha-rte*, *dü-nkte* für richtig erklärt und von dieser sinnwidrigen Regel unlogisch nur zusammengesetzte Wörter (wie *Jung-frau*) ausnimmt, — und vielleicht verdankt ihm die heute indiskutable Gesangsweise *I-nde-mW-a-lde sü-ße Tö-ne* noch bei einem H. Goldschmidt (1896, S. 54) die Anregung. Sogar J. Hey (vgl. 1882, I, S. 30, III, S. 4), der im 2. Band (Ueberleitung) seines großen Werks im Sinne Rich. Wagners zum Teil vortrefflich die tieferen Gründe darlegt, warum italienische Gesangsgrundsätze für deutschen Gesang ungeeignet sind, glaubt daran festhalten zu müssen, daß wir, „wenn es den Wohlklang der Sprache gilt, immer bei den Italienern werden anfragen müssen“. (!) Im Volksschulgesang suchen J. Bernards („Singfibel“, Aachen 1885) und Th. Krause („Die Wandernote“, Berlin 1888/99) immer noch — nach dem Vorbild Webers (1849, „Theor.-prakt. Gesanglehre, Zürich) und J. Stockhausens (1884) — die Solmisationsmethoden zu halten. Recht verwunderlich, daß auch L. Lehmann (vgl. „Meine Gesangkunst“, Berlin 1909) von der italienischen Solmisationsüberei nicht loskommt!

Die Mundstellungen (Resonanzräume) verschiedener Rezitations- und Singtonhöhen stehen häufig mit denjenigen der Eigentöne der Vokale im Widerstreit, ein Betrachtungspunkt, der die Frage des musikalischen Bestandes teils unserer Sprachlaute aufwirft, die heute noch ein Problem der Wissenschaft ist. Die Beschäftigung mit den den Stimmklang wesentlich beeinflussenden Eigentönen der Vokale führte aber gerade von der theoretischen Seite auf die für jeden Sprachgesang so wichtige Frage der **Mischungsseignung der Vokale**. Ueber die **Eigentöne**, d. h. also hier über eine Vokallehre von der akustischen Seite, wurde — theoretisch mehr als praktisch — schon seit dem 17. Jahrhundert auf den verschiedensten Geistesgebieten viel nachgedacht.^{*)} Während der vielseitige Mathematiker S. Keyher, der wahrscheinlich zuerst über die Eigentöne geschrieben hat, in der Eigentonhöhe nur allgemein relative Werte der Reihe *u o a ä ö e ü i* sah — er fand z. B. innerhalb einer Quint

*) Vgl. S. Keyher „Mathesis Mosaica“, 1679, S. 432, § 41—45; M. Fr. C. Fulda, „Sammlung und Abstammung germanischer Wurzelwörter“, Halle 1776, Einleitung, S. 51; M. J. Raft, „Grundsätze zur endlichen Berichtigung der teutschen Rechtschreibung“, Teütscher Sprachforscher II, S. 42, Stuttgart 1778; J. C. Wögel, „Grundriß einer pragmatischen Geschichte der Declamation und der Musik nach Schöchers Ideen“, Wien 1815, S. 155 ff., 163 (gearbeitet nach dem nicht mehr zugänglichen Manuscript „Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben, und können ihre Arten, Gänge und Beugungen nicht anschaulich gemacht und nach Art der Tonkunst gezeichnet werden“, Leipzig 1791 von Chr. G. Schöcher); H. G. Flörcke, „Die Tonleiter der Vokale“, Neue Berlinische Monatschrift Sept. 1803, S. 165 ff. und Juni 1804; R. Heyse, „System der Sprachlaute“, A. Hoefers Zeitschr. f. d. Wissensch. d. Spr., 4. Bd., 1—74, 1853; J. Chr. Markwort, „Gesang-, Ton- und Rede-Vortragslehre“, Darmstadt 1827; F. C. Donders, „Ueber d. Natur der Vokale“, Arch. f. d. holl. Beiträge zur Natur- und Heilkunde I, 157 ff., „eine briefl. Mitteilung an Herrn Prof. Brücke“ v. 2. 4. 1857; Hermann von Helmholtz, „Lehre von den Tonempfindungen als physiol. Grundlage f. d. Theorie der Musik“, 1862 (4. veränd. Aufl. 1877, 6. Aufl. 1913) S. 162 ff.; G. Engel, „Studien z. Theorie d. Gesangs“, in Reichert und Du Bois-Reymonds Arch. f. Anat., Physiol. u. Medizin, 1869, S. 317; E. v. Quanten, „Einige Bemerkungen zur Helmholtzschen Vokallehre“, Poggendorfs Annalen d. Physik u. Chemie, Bd. 154, S. 272 bis 294 u. 522 bis 552, 1875; Ed. Sievers, „Grundzüge d. Lautphysiologie“, Leipzig 1876; M. Trautmann, „Die Sprachlaute im Allgemeinen u. die Laute des Englischen, Französischen u. Deutschen im Besonderen“, Leipzig 1884 (und „Lautliches“, Anglia I, 587 ff., 1878).

5 a-Laute, an stellte sich ihm als Quarte dar —, war für den Wortwurzelforscher M. Fr. C. Fuld a die Anordnung a ä e ö o u ü bereits eine musikalische Oktave — o war für ihn die Quint zum Hauptton a — und M. J. Natt nannte die Reihe a ä e i o ö u ü eine physikalische Natur-Leiter, nach der die Vokale „von der tiefsten Kehle bis zu den äußersten Lippentönen auf einander folgen“. Ch. G. Schocher, hervorragender Theoretiker und Praktiker zugleich, soll nach dem Zeugnis von J. C. Wöfel, der in Schocher den Reformator der Deklamation und insbesondere der „vollkommen musikalisch melodischen oder natürlichen deklamatorischen“ Tonstufenleiter sieht, in der Ordnung u o a e i mit den einfachen Zwischentönen ü ö ae bereits eine vollständige Tonleiter von so positivem Wert erkannt haben, daß er sie, in den entsprechenden Pfeiftonen verwandelt, zum Angeben und Festhalten bestimmter Tonhöhen benützt wissen wollte. Hingegen wieder suchte der geistvolle H. G. Flörcke nicht in der absoluten Höhe das Wesen der Vokale, sondern in dem „Verhältnis der Höhe oder Tiefe des Hauches der Vokale zu einander“. Der Ton des Hauches eines Vokals sei bei allen Personen nach dem Verhältnis der Größe der inneren Höhlungen ihres Mundes verschieden . . . Flörcke stellte die Reihe u o a oe ae ue e i auf, die in genauer Folge — nach der „physischen Natur“ der Vokale und zwar nach der Weite des Gaumenkanals — später bei dem Sprachforscher K. Hense wiederkehrt. Nachdem auch J. Ch. Markwort, gleich bedeutend als Gesangstheoretiker wie -praktiker, die Pfeistöne as, c, es, g, h, es, g, h₂ (h₂) in die Vokalfarben u o a e e oe ue i aufgelöst und der berühmte Arzt F. C. Donders, der vom Flüstervokal ausging, die ständige Wechselbeziehung von Eigentönen der Mundhöhle und Pfeifen entdeckt hatte, war der Weg für die Untersuchungen Helmholtzs vorbereitet, die Dondersche Formulierung des Wesens der Eigentöne seiner eigenen berühmt gewordenen Vokaltheorie zugrunde zu legen. Mit Helmholtz stehen wir mitten in der modernen Akustik.⁶⁾

Nach Helmholtz verstärken die in der geflüsterten Vokalreihe u o a ö ü ä e i gegebenen, von Alter und Geschlecht unabhängigen, Eigentöne des Mundraums diejenigen Teiltöne des Stimmklanges, die mit einem Eigentone zusammenfallen (oder ihm doch nahe liegen), während die übrigen Teil(Ober)töne überdeckt, gedämpft werden; auch M. Trautmann (1878, 1884) schließt sich im wesentlichen Helmholtz an. Auf die Pole u und i bezogen heißt das, daß bei u die tiefen Teiltöne des Stimmtons verstärkt und die höheren gedämpft werden, bei i umgekehrt, wodurch der spezifische u- oder i-Charakter des Vokals entsteht und worin die Erklärung für die allbekannte Erscheinung zu suchen ist, daß nicht alle Vokale und Vokalfärbungen gleich leicht auf einem beliebigen Ton hervorzubringen sind. Es liegt auf der Hand, daß die Kenntnis dieser Zusammenhänge ebenso wichtig ist für den Komponisten wie für Sprecher und Sänger, Sprach- und Gesanglehrer, die bestrebt sein müssen, den verschiedenen Stimmlagen nach Möglichkeit jene Vokale bzw. Vokalfärbungen zuzuteilen, die jeder Stimmlage nach den Tonhöhenverhältnissen unserer Sprache schon in geflüstertem Zustand zukommen: d. h. nach der Eigentongestaltung unserer Sprache. Ihr ist auch Rich. Wagner bei zahl-

⁶⁾ Helmholtz bestimmte die Vokaltöne mittels Stimmgabeln, Resonatoren usw.; Carl Stumpf baute in seinem Werk „Die Sprachlaute“ (1926), der bisher bedeutendsten experimentalphonetischen Schrift, die Helmholtzsche Vokaltheorie eigentlich nur noch weiter aus.

losen musikalischen Motiven und Sätzen — man glaube nur ja nicht etwa unbewußt — gefolgt; beispielsweise sind Gesänge wie „Nun sei bedankt mein lieber Schwan . . .“ (Lohengrin, 1. Akt) und „Inbrunst im Herzen . . .“ (Tannhäuser, 3. Akt) fast in deutlicher Flüstertonhöhenlinie wiederzugeben. Allgemein glaubt man seit Helmholtz, daß sich mit der Veränderung der Größenverhältnisse (Länge, Weite) der Mundhöhle, auch die Höhe des Eigentons ändert, sodaß die Mundhöhle gleichsam auf verschiedene Tonhöhe gestimmt und dabei immer wieder ein anderer Oberton begünstigt, verstärkt würde. Vermutlich würde ein Vokal am leichtesten zunächst auf der Höhe seines Eigentons verstärkt, dann auf dem ersten Oberton (Oktave des Grundtons), dann auf dem zweiten Oberton (Quint über dem ersten Oberton), dann auf der Doppeloktave des Grundtons usw. Diese heute noch, wenigstens in ihren Grundzügen, allgemein anerkannte physikalische Begründung des Vokalwesens, welche die Sprech- und Gesangswissenschaft freilich heute noch nicht widerspruchsfrei praktisch zu nutzen Wege gefunden hat, bediente sich, wohl zum ersten Mal, der Bezeichnung „Resonanz“ für die Verstärkung der Teiltöne des Stimmtons, im weiteren Sinne: für das Erklängen der Tonlaut gewordenen Akkordsäule in der Mundhöhle. In diesem Sinn ist jedenfalls der Ausdruck auch der gesamten jüngeren Sprech- und Gesangspädagogik geläufig. Die Höhenbestimmungen der Eigentöne für die einzelnen Vokale — schon bei C. F. Hellwag („Entstehung der Buchstaben“ 1780) —, H. G. Flörke (1803), F. C. Donders (1857), C. L. Merkel (1857 und 1866), H. v. Helmholtz (1862), G. Engel (1869), M. Trautmann (1878) u. a. weichen aber wesentlich voneinander ab. Nach G. Engel sind z. B. die von Merkel bestimmten Eigentönehöhen der Vokale und Konsonanten⁷⁾ gar um eine Oktave höher zu denken — und es kann als gemeinsam allen Untersuchungsergebnissen allenfalls nur eine relative Höhe und Harmonie der Eigentöne bezeichnet werden. Einzelne Forscher, wie Merkel (vgl. 1866, S. 59, 61, 80), G. Engel (vgl. 1869, S. 317), Ed. Sievers (vgl. 1876, S. 35), auch E. v. Quanten (1875, S. 283) und Traug. Heinrich (1905) u. a., haben darum die Helmholtzsche Auffassung, welche die Höhe der geflüsterten Vokaltöne im ganzen unveränderlich sieht, nicht ohne gute Gründe bezweifelt. G. Engel machte die für die Lautdurchbildung wichtige Entdeckung, daß sich die gehauchten Vokale in bestimmten Grenzen direkt ineinander schieben lassen, welches Ergebnis auch unsere Untersuchungen voll und ganz bestätigen. Damit kam in der Gesangswissenschaft seit G. Engel (1869) eine Frage ins Rollen, deren grundlegende Bedeutung für die gesamte Stimmbildung im Deutschen als **Vokalfarbenmischungsproblem** wir erst heute richtig zu nutzen den Anfang machen. Es zeigt sich immer mehr, daß es zweckmäßig ist, nicht die Obertöne, sondern die Eigentöne des Stimmklangs in den Mittelpunkt des ersten Sprachgesangunterrichts zu rücken.

Immer stellt schon die durch ideale Deutlichkeit sich auszeichnende Flüstersprache das stimmtonlose Gerippe für die tönende Lautsprache, also die Rede- und Gesangsaussprache, und sie ist daher als das unverbildetste Vorübungsmaterial für gutes Sprechen und Singen zu betrachten. Abgesehen davon, daß das Ansatzrohr in den Eigentönen bereits für das Laut- und Silbenstudium verwertbare Vokalgrundfärbungen erkennen läßt, ohne daß

⁷⁾ Seit C. L. Merkel („Anthropophonik“, 1857) haben auch die Konsonanten ihre Eigentöne, von denen er (vgl. 1866, S. 168 ff., 214) eine Anzahl bestimmte, was übrigens auch G. Engel (vgl. „Die Konsonanten der deutschen Sprache“, Berlin 1874, S. 47) und G. Michaelis (vgl. „Zur Lehre von den Klängen der Konsonanten“, 3. Aufl. f. Sten. u. Orth., XXVI. Berlin 1878) versuchten.

der die Lautbildung nur zu leicht verkomplizierende Stimmtön mit klingt, ist das Gefühl unbeschwerten Flüsteransatzes vielleicht als die idealste Form des vielgerühmten sogen. weichen Ansatzes anzusprechen, welche Ansicht z. B. auch schon Traug. Heinrich (Stimme, Juli/August 1927) anzudeuten wagte. Ausdrücke wie „gähnen“ (Gähnton), „stöhnen“ (Stöhnnton), „Wellen der Stimme“ (Glockenton, nach Fr. Eyrel), „den Ton einsaugen (Saugnton), „auf dem Atem singen“ (fälschlich Hauchnton), im ganzen recht wenig klare Lehrregeln, vermag die Stimmpraxis jedenfalls noch am einfachsten im Flüsteransatz zu veranschaulichen; ja Schwierigkeiten der Aussprache, die in der Vollstimme unüberwindlich scheinen, lassen sich nicht selten überraschend rasch über die Flüsterstimme beheben (vgl. darüber auch Tr. Heinrich 1905, S. 224).

Auch die **Phonetik**, die in ihrer jüngsten Entwicklung bei der Betrachtung des Wesens der Sprachlaute deren Eigentöne ausgeschaltet hat, wird über kurz oder lang unter ihren Lehrgrundsätzen der Eigentongestaltung der Vokale die ihrer ganzen Natur nach ihr zukommende Bedeutung wieder einräumen müssen; umsomehr, als es künftig Aufgabe der Phonetik sein muß, neben dem sorgfältigen vergleichenden Ergründen der Lautbildung von der höheren Warte eines Sprachidiomideals (Aussprache der neuhochdeutschen Schriftsprache) auch die beste, ästhetisch-hygienische, Bildung des Laufs, insbesondere auch in höheren Sprechlagen, nicht mehr wie bisher außeracht zu lassen. — Es versteht sich heute von selbst, daß jedes aus der Flüstersprache herausgewachsene Sprechen und Singen die natürlichste Rede und den natürlichsten Sprachgesang abgibt. Zeigen sich (gesprochener oder gesungener) Lautton und Eigenton im Widerstreit — etwa wenn ein u in einer Lage gesprochen oder gesungen werden soll, die ausgesprochen dem i-Vokalgebiet angehört —, dann quäle man sich nicht mit dem Suchen nach dem besten Stimmklang ab, sondern hole sich erst Rat bei der Eigentonstruktur der betreffenden Lage (Mund-, Zungenstellung usw.). Wir kommen noch genauer auf diesen Sachverhalt zu sprechen; handelte es sich in diesem Abschnitt (I) doch vorerst darum, die literarischen Vorarbeiten über den Gegenstand zu sichten und die Hauptbetrachtungspunkte abzustecken.

Mit der steigenden musikalischen Anerkennung der Rich. Wagnerschen Deklamations syllabik war auch die Frage immer brennender geworden, **wie grundsätzlich Konsonantenverdopplungen und zusammenreißende Konsonanten verschiedener Art in der Textaussprache sinndeklamatorisch zu behandeln seien und ob und wie weit diese in die Gesangsaussprache übernommen werden könne** — und müsse. Vielfach glaubte man sogar noch Ende des vorigen Jahrhunderts, daß die Doppelkonsonanten nur für die Schrift Bedeutung hätten und nur wie ein Konsonant auszusprechen — und erst recht zu singen seien: wie wir heute wissen, eine völlige Verkennung des wahren Wesens der deutschen Doppellaute, vor deren Verallgemeinerung schon J. F. Kräuter (vgl. „Das physiol. Syst. der Sprachlaute“, Du Bois-Reymonds Arch. f. Anat., Physiol. u. Medizin, 449—477, 1873, S. 471) eindringlich warnte. Diese veraltete Ansicht vertritt unbegreiflicherweise noch Th. Siebs (vgl. etwa „Grundzüge der deutschen Bühnenaussprache“ 1904 S. 30, auch noch in der ungekürzten Fassung vom Jahre 1922, S. 59) und vor ihm in der Gesangsdidaktik beispielsweise August Jffert (vgl. „Allgemeine Gesangsschule“, Theoretischer Teil 1895, S. 51) und Hugo Goldschmidt (vgl. „Handbuch der deutschen Gesangspädagogik“, Leipzig 1896, S. 54), der sich im Zusammenhang damit übrigens oft genug widerspricht, was die Silbenbehandlung anbelangt, und in der Phonetik mit Einschränkungen sogar Ed. Sievers (vgl. „Grundzüge der Phonetik“, Leipzig 1881, S. 174 ff., erschienen als 2. Auflage seiner „Grundzüge der Lautphysiologie“ vom Jahre 1876) und zwar dieser offenbar

nur, weil seine phonetischen Beobachtungen noch zu wenig die gefragene Deklamation berücksichtigten, sonst hätte er ohne Zweifel die verdoppelnde Aussprache für Am-me, al-le, Was-ser, hof-fe, Hak-ke usw. genau so notwendig gefordert wie er sie für italienisches an-no, bal-la, bas-so, at-to, poz-zo, für das baltische Deutsche und mehrere Schweizer Mundarten in der Ordnung findet. Schiefe Resultate mußte die bedenkenlose, freilich recht bequeme, Anwendung der Regeln für einfache (inlautende) Konsonantenverdopplungen auch auf Fälle ergeben, in denen zufällig das nächste Wort mit dem gleichen Konsonanten beginnt, mit dem das vorhergehende endigte. Aug. Iffert z. B. erklärt rundweg, man spreche, „wenn eine Verdopplung durch Zusammentreffen oder durch Verbindung von zwei Wörtern zu einem entsteht, den Konsonanten einfach, gebe der Verdopplung aber dadurch Ausdruck, daß man den Konsonanten m, n, f, sch, l, r etwas längere Dauer und p t k ein etwas schärferes Geräusch verleiht: am Meere . . . kurz zielen . . . mit Tinte . . .

Trunkkosten; nur da, wo Zweideutigkeit entstehen kann, spreche man den Konsonanten doppelt“ (!). Im Interesse der Deutlichkeit setzt man lieber zwischen beiden Wörtern immer ab. Im Sinne der R. Wagnerschen Deklamationsyllabik ist im übrigen bei der Iffertschen Regel besonders die Behandlung der Konsonanten p t k unzulänglich, sie ist auch nach dem damaligen wissenschaftlichen Stand der Forschungen über diese Verschlusskonsonanten — d. h. also genau über die den Buchstaben p t k entsprechenden Laute — nicht mehr gerechtfertigt.

Die stimmlosen Konsonanten p t k stehen seit langer Zeit im Vordergrund der wissenschaftlichen Erörterungen über das Wesen der deutschen Konsonanten. Sowohl die phonetische Wissenschaft, insbesondere mit J. Fr. Krüger (vgl. „Die neuhochdeutschen Aspiraten und Tenues“, Zschr. f. vergl. Sprachforschung XXI, 30—66, 1873 und die bereits erwähnte Schrift „Das physiol. System der Sprachlaute“ 1873) wie die lautphysiologische Wissenschaft, insbesondere seit C. L. Merkel (vgl. 1866 S. 260 ff.) beschäftigte die Frage aufs intensivste, ob bei diesen Lauten eigentlich ein Verschlusslaut oder Sprenglaut oder ein Verschließen und Sprengen zu einer Einheit umschließender Stoßlaut vorliege. Diese Frage war für eine ideale deklamatorische Gesangsaussprache von allergrößter Bedeutung, weil sie von der Wissenschaft her Aufschluß bringen sollte, wie weit auch die geräuschlosen Bestandteile unserer Sprachlaute, die bei der Artikulation von p t k entstehenden Pausen, die schon in einer guten Rezitation — etwa in Beispielen wie Wasse, hacken, die nicht mit Wa-de, Ha-ken verwechselt werden dürfen — die ihnen jeweilig sinnqualitativ zukommende Beachtung erheischen und für die eigentlich in der Notenschrift eigene Zeichen nötig sind, auch in den Gesang übernommen werden müssen. Noch eine andere Frage betraf die Verbindung zweier stimmloser Verschlusslaute in Wörtern wie Akte, Aekte usw. Ak-te, Ae-kte (statt Ak-te, Ae-te), d. h. also den Verschluss für den zweiten Laut schon während der Verschlusszeit des ersten auszusprechen, wie es heute immer noch häufig in der schlaffen Alltagsprache zu beobachten ist, war bis in die 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts eine von der Lautwissenschaft, der Rede- und Gesangkunst ziemlich allgemein anerkannte Ausspracheregeln. (Man braucht darüber nur die entsprechenden Kapitel bei C. L. Merkel (vgl. 1866 S. 156) nachzulesen, für den k und p in Akt und Aht einfach tenues explosives sind.) Daß sie für eine gute Deklamation unzureichend — weil silbenverunstaltend — ist, hat Rich. Wagner, indem er von der Musik her das Sinnwertverhältnis der Silbenlaute zu einander abschätzte, schon

lange erkannt, ehe die jüngere Sprachforschung, voran die Phonetik unter Führung von Ed. Sievers, von der gehobenen Rede aus zu gleichen Resultaten kam und in der Gesangswissenschaft (G. Engel, Th. Hauptner, Traugott Heinrich) sich immer mehr die Erkenntnis durchrang, daß fast alle zusammenstreichenden Konsonanten nach ihrer speziellen Bildung und ihrer von benachbarten Vokalen empfangenen Färbung verschieden und möglichst dauernd als selbständige Laute zu werten sind.

Wir wollen nunmehr daran gehen, für die einzelnen Fragen ihre — vielfach sehr verworrenen — kausalen Zusammenhänge aufzufinden und zu ordnen. Wir gewinnen dabei einerseits endlich einmal **Abstand zu dem Gesamtmethodenchaos**, das seit vielen Jahrzehnten das Aufblühen einer vernünftigen deutschen Kunstgesangslehre verhindert (Abschnitt II). Andererseits erhalten wir Antwort darauf, ob die von zahlreichen Vertretern der theoretischen und praktischen Stimmforschung gemeinhin für Rede und Gesang vorgeschriebenen Vokal **zungenartikulationen**, wie sie die jüngere Phonetik lehrt, wirklich auf den Kunstgesang **zu verallgemeinern** sind. Insbesondere soll sich auch ergeben, ob und wie weit sich die Vokaltypik der jüngeren Phonetik mit der Notwendigkeit eines **Vokalmischungsvorbilds** für guten Sprachgesang (und Rezitation) verträgt, das einerseits die Struktur des jeweiligen Silben-**Kernvokals** (Abschnitt III), andernteils über die vokalischen Färbungen der Silben-**Konsonanten** auch deren Klangqualität vereinheitlicht (Abschnitt III) und das Dehnungsverhältnis beeinflusst (Abschnitt IV.).

Nochmals: Euripides, Racine und Richard Wagner.

Von Dr. Johann Czerny (Wien).

In meinem Aufsatz über „Richard Wagners ‚Tristan‘ und die Phädra — Dramen von Euripides, Seneca und Racine“ (in dieser Zeitschrift, 1935, S. 112 f.) glaube ich bewiesen zu haben, daß der „Hippolytos“ des Euripides die Tragödie Wagners in mancher Hinsicht nicht unwesentlich beeinflusst hat. Es bleibt aber noch zu erklären, warum Wagner trotzdem da, wo er in seinen theoretischen Schriften auf Euripides zu sprechen kommt, über diesen letzten großen Tragiker der Griechen ungünstig urteilt. Das fällt um so mehr auf, als unser Meister, wie noch gezeigt werden soll, mit den überlieferten germanischen und keltischen Sagen ganz ähnlich verfährt wie Euripides mit den griechischen, dem τραγικώτατος der griechischen Dramatiker, wie ihn Aristoteles nennt, auch sonst, nicht nur im „Tristan“ viel näher steht als einem Aischylos und einem Sophokles und sich dem Euripides schon als dem σκληρὸς φιλόσοφος — diesen Ehrennamen geben ihm andere — hätte verwandter fühlen müssen als seinen beiden unpersönlicheren Vorgängern.

Heute sehen wir in dem Drama des Euripides eine Stufe notwendiger Entwicklung, die weiterhin über Seneca, die holländischen und die französischen Tragiker zu Goethe und den modernen Bearbeitern alter Sagenstoffe führt. Wie Euripides in der Behandlung griechischer Sagen nicht nur dem Abwechslungsbedürfnis der Menge, sondern auch der Weltanschauung und dem veränderten Geschmack der Gebildeten seiner Zeit Rechnung trug, so haben Corneille und Racine und später Goethe (in der „Iphigenie“) in die antiken Sagen die Empfindungsweise und die Ideale ihrer Zeit hineingetragen, so hat z. B. Hofmannsthal den Stoff der „Elektra“ unserer Zeit anzupassen versucht. Aber allerdings ist, wie Goethe

feststellt, in der Kunst die Persönlichkeit alles und nur in diesem Sinne stellen wir Goethe über Racine; so steht uns auch Euripides, obwohl seine Art eine andere war, ebenbürtig neben Aischylos und Sophokles.

In demselben Gespräche mit Eckermann, in dem Goethe die entscheidende Bedeutung der Persönlichkeit betont (13. Februar 1831), klagt er darüber, daß falsche Maximen der Kunsttrichter oft gleich einem Schlingkraut lange fortwirken. „Mein Trost ist nur, daß ein wirklich großes Talent nicht irrezuweisen und nicht zu verderben ist.“ Daß Goethe dabei vor allem an A. W. Schlegels Kampf gegen Euripides dachte, geht aus dem Schlußabschnitt hervor, worin es heißt: „Alle, die dem Euripides das Erhabene abgesprochen, waren arme Heringe und einer solchen Erhebung nicht fähig; oder sie waren unverschämte Charlatane, die durch Anmaßlichkeit in den Augen einer schwachen Welt mehr aus sich machen wollten und auch wirklich machten, als sie waren.“ Schon früher hatte sich Goethe, mit ausführlicher Begründung, gegen die „vielverbreitete“ Meinung gewendet, daß das griechische Theater durch Euripides in Verfall geraten sei (Schluß des großen Gesprächs vom 1. Mai 1825), und hatte das Gespräch vom 28. März 1827 mit einer strengen Verurteilung geschlossen; sie mündet in den Satz: „Wenn ein anderer Mensch wie Schlegel an einem so großen Alten Fehler zu rügen hätte, so sollte es billig nicht anders geschehen als auf den Knien.“

Wie kam es, daß wir Wagner, den Theoretiker, mit der Geringschätzung des Euripides im Gefolge A. W. Schlegels sehen? Seine sucht in seiner Schrift „Die romantische Schule“ (2. Buch) nach dem tieferen Grunde, der den berühmten Kritiker den Euripides so schmähtlich verkennen ließ, und glaubt, ihn in der reaktionären Tendenz der Romantik zu finden: „ich glaube, ein unbewußtes Gefühl leitete ihn: in dem alten Tragiker noch er das modern demokratische und protestantische Element, welches schon dem ritterschaftlichen und olympisch-katholischen Christophanes so sehr verhaßt war.“ Diese Vermutung ist jedoch ganz abwegig, vielmehr ist die Geschichte der klassischen und der romantischen Literatur in Schlegels Berliner und Wiener Vorlesungen „gleichsam der historische Nachweis der unvergleichlichen Bedeutung einer Mythologie für die Dichtkunst. Diese Idee der Mythologie ist der rote Faden, der sich durch Schlegels Vorlesungen zieht und ihnen ihre Einheit gibt.“¹⁾ Die Auffassung der Mythologie aber, die Schlegel von Schelling übernahm und die die ganze Romantik mit den beiden teilte, gab auch Wagner den Standpunkt, von dem er zu seiner Unterschätzung des Euripides gelangte. Mit der romantischen Schule betrachtet Wagner die Mythen als unbewußte, allmählich entstandene Dichtungen eines ganzen Volkes und eines Zeitalters. Die Naturanschauung verdichtete sich zuerst in Göttern, später auch in Sagenhelden zur menschlich-sittlichen. Nicht das Ueberirdische, sondern der typische Charakter der Sagenfiguren und Handlungen, der sich aus der Gemeinsamkeit der Lebensanschauung ergibt, macht das entscheidende Merkmal des Mythos aus. Er entsprang unwillkürlich, d. h. ohne Leitung der Phantasie durch den Verstand, dem sehnächtigen Wunsche der Menschen, sich in dem dargestellten Gegenstande wiederzuerkennen, ja überhaupt erst zu erkennen (Oper und Drama, Ges. Schr. u. Dicht., Bd. IV, S. 32). Als unmittelbarer Ausdruck der Menschennatur konnten die Mythen Anspruch auf Realität machen, für wahr gehalten werden; auch wir müssen ihnen in gewissem Sinne Wahrheit zugestehen. Dem tragischen Dichter der Griechen war die einheitliche Form seines Kunstwerks in dem Gerüste des Mythos vorgezeichnet, das er zum lebensvollen Baue nur auszuführen, keineswegs aber um eines willkürlich

¹⁾ Frick Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. Halle 1910. 2. Bd., S. 102.

erdachten künstlerischen Baues willen zu zerbröckeln und neu zusammenzufügen hatte (IV, 34). Seine Aufgabe bestand darin, „die Notwendigkeit der Handlung aus der dargelegten Wahrheit der Gesinnung zum Verständnisse zu bringen“ (ebenda). Der Mythos der neueren europäischen Völker wuchs, wie der der hellenischen, aus der Naturanschauung zur Bildung von Göttern und Helden. „Der Mythos reichte so, maßgebend und gestaltend, Ansprüche rechtfertigend und zu Taten beseuernd, in das wirkliche Leben hinein, wo er als religiöser Glaube nicht nur gepflegt wurde, sondern als betätigte Religion sich selbst kundgab“ (IV, 38).

Das ist ganz die Meinung Schellings, der beiden Schlegel und der anderen Romantiker. Als unbewußte Dichtung eines ganzen Volkes und Zeitalters sei der Mythos der Poesie der neueren Dichter, in der der Kunstverstand und individuelle Ansichten der Phantasie die Zügel führen, von vornherein hoch überlegen. So mußten dem mythologisierenden Dichter Wagner wie dem Mythologen A. W. Schlegel und später, vielleicht erst unter Wagners Einfluß, Nietzsche das Drama des Euripides, das die Götter ganz rationalisiert, alte Mythen mehr oder weniger umdichtet und aus ganz unbedeutenden Teilmotiven ganz neue romanhafte Handlungen zusammenfließt, als Versfallsprodukte erscheinen.

Ausdrücklich erhebt Wagner gegen Euripides noch einen andern Einwand: daß er, didaktisch absichtlicher als seine Vorgänger, die Lyrik, die sich in den Chorgesängen kundgibt, noch mehr verfälscht und zurückgedrängt habe. Während in der ältesten Lyrik die Worte und der Vers aus dem Ton und der Melodie hervorgingen, büßten später die reflektierenden Dichter die Fähigkeit ein, aus sich neue Melodien zu erzeugen, und legten nur den alten Melodien neue Texte unter, woraus sich die Unnatur der Metrik in den Chorliedern erklärt. In den Dialogpartien waren schon Aischylos und Sophokles ehrlicher, indem sie zum gesprochenen Wort übergingen. Immerhin versah der Chor bei diesen beiden die Funktion, die Handlungen der Helden selbst durch sein Urteil zu verdeutlichen, indem er der Meinung aller Zuhörer Ausdruck gab (III, 268; vgl. Schillers Vorrede zur „Braut von Messina“). Aber Euripides lockerte nicht nur das Band zwischen den Dialogpartien und den Chorliedern, die bei ihm größtenteils eingelegten Musikstücken gleichen, sondern ersetzte sie auch vielfach durch Monodien und Wechselgesänge, entsprechend der musikalischen Entwicklung, die vom Chorgesang weg zu den Kunststücken der Solofänger drängte. In dieser Scheinlyrik fielen Wortinhalt, Metrum und Musik noch mehr auseinander und damit war die echte griechische Tragödie dem Untergang geweiht. Das meint wohl Wagner mit dem Satz: „Euripides hatte unter der Geißel des Aristophanischen Spottes (in den „Vögeln“) blutig für diese plump von ihm aufgedeckte Lüge zu büßen.“ (IV, 145).

Es hätte keinen Zweck, hier an der Mythentheorie der Romantiker und Wagners sowie an der (bis auf Hamann und Herder zurückgehenden) Abteilung der gesprochenen Poesie von der gesungenen vom Standpunkt der heutigen Wissenschaft Kritik zu üben. Es genügt, zu zeigen, daß sich Wagners dichterische Praxis keineswegs mit dem von ihm vermuteten Verhalten des Aischylos und Sophokles zu ihren Stoffen deckt, sondern in der Modernisierung alter Sagen über Euripides noch beträchtlich hinausgeht. Auch darin kann ich wohl ganz kurz sein; denn wie sehr moderne Philosophie (romantischer Idealismus mit optimistischer und mit pessimistischer Färbung: Fichte — Novalis und Schopenhauer) die Tristan-Sage in Wagners Dichtung innerlich und äußerlich umgestaltet hat, daß der „Ring“ außerdem auch ein Ausdruck politischer Ueberzeugungen des Dichters ist, die wieder in seiner Zeit wurzeln, und daß sich Wagner auch im „Parsifal“ von der überlieferten Sagenform und der Weltanschauung eines Wolfram von Eschenbach weit entfernt — das alles ist bekannt genug.

Das soll aber beileibe kein Vorwurf sein; denn diese Modernisierungen Wagners liegen auf derselben Linie wie die Bearbeitungen antiker Stoffe durch die Vertreter der tragédie classique, Goethe und andere. Auch Hebbel täuschte sich bekanntlich, als er in seinen „Nibelungen“ nur den dramatischen Schatz unseres Nationalepos zu heben glaubte. Alle Dichter der neueren Zeit, die auf diesen Titel Anspruch erheben können, haben, wenn sie zu alten Sagen griffen, diese im Geiste ihrer Gegenwart behandelt und dabei auch ihre Individualität hervortreten lassen; nur so konnten sie ja lebendige Wirkungen üben, sogar über ihre Zeit hinaus, wenn nur deren Anschauungen wenigstens verständlich blieben und die Gestaltungskraft, das wesentlichste Merkmal der künstlerischen Persönlichkeit, stark genug war. Wagner erfüllte Goethes Hoffnung, indem er sich als schaffender Künstler von den falschen Maximen, die er von der Romantik übernommen hatte, nicht irreleiten und nicht verderben ließ, sondern unbewußt dem Beispiel des Euripides folgte, während er von Racine kaum etwas annahm.

Mit Hinblick auf die „Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide“ meint Heine, A. W. Schlegel habe den jüngeren Dichter mit dem älteren nur verglichen, um jenen herabzusetzen, wie er es in seinen Vorlesungen mit Euripides im Vergleiche mit Sophokles oder gar mit Aischylos getan habe. „Ob Euripides ein größerer Dichter ist als Racine, das weiß ich nicht. Aber ich weiß, daß letzterer eine lebendige Quelle von Liebe und Ehrgefühl war und mit seinem Tranke ein ganzes Volk berauscht und entzückt und begeistert hat.“ „Wer weiß, wie viel Zentner Ruhm von der Vendomesäule eigentlich dem Racine gebührt“ (a. a. O.). Gewiß hat auch Racine seinem Volke genug getan und A. W. Schlegel dürfte diese Tatsache kaum übersehen haben. Nur empfinden wir Deutschen als Poesie anderes als die Franzosen, die sich, wie einst die Römer, am schönen Wort berauschen. So konnte R. Wagner nicht umhin, Schlegels Erklärung, daß die Franzosen das prosaischste Volk der Welt seien, durch die Feststellung zu bestätigen, daß der Hauptzug aller französischen Kunst Kälte sei (IX, 56).

Besprechungen.

Von Richard von Schaukal.

1. Platons Gastmahl.

Uebersetzen und eingeleitet von Kurt Hildebrandt, MCMXXXIV bei Felix Meiner in Leipzig. Fünfte Auflage. 16^o 192 S. In Leinen gbd. 3.50 M.

In sehr gefälliger Ausstattung (Hegner-Brandstetter, Leipzig) bietet der geschätzte „philosophische Verlag“ eine Uebersetzung des unsterblichen Werkes, die, schon seit 1912 vorliegend und durch wertvolle Anmerkungen bereichert, der hohen Anforderung mit Verständnis und Schwung in anerkennenswerter Weise zu genügen trachtet. Abgesehen von einigen wenigen gezwungenen Stellen — worunter der geschmacklose Ausdruck „Tucht“, für Tüchtigkeit, Tugend (*ἀρετή*), durch seine Wiederkehr empfindlich auf die Nerven fällt — ist dem aus dem Kreise Stefan Georges stammenden Verdeutscher, unter dessen Vorgängern seit Schleiermacher und Zeller Rudolf Kaffner (bei Diederichs) hervortragt, Beifall und Dank nicht zu versagen. Minder befriedigt die ausschweifende Einleitung, die sich jener selbstgefälligen Uebersteigerung der Gescheitheit nähert, wie sie seit dem Ueberhandnehmen „geisteswissenschaftlicher“ Redseligkeit den Laien verblüfft, aber den Kenner langweilt. Wie anders stellt sich die in ihrer sachlichen Ergiebigkeit niemals ermüdende „Notice“ (CXXI p.) dar, die Léon Robin (von der Pariser Universität) der griechisch-französischen kritischen Ausgabe des „Banquet“ (Collection des Universités de France: Platon Oeuvres complètes Tome IV, 2^e partie, Paris, Société d'édition „Les Belles Lettres“, 1929) vorangestellt hat!

Die neuerdeutsche Essanistik weckt und nährt die Sehnsucht nach einer für unsere Leser leider verschollenen Blütezeit der Abhandlung, die, noch an Lessings unübertreffliches Beispiel anknüpfend, von Humboldt über Gervinus bis Hahn, Justi und Lagarde in eindeutiger Sprache dem klaren Gedanken gerecht zu werden wußte. einer Zeit der Zucht und des Maßes, die der unsern wie die goldene einer im besten Fall vergoldeten Gegenwart gegenübersteht.

2. Thomas von Kempen / Die Nachfolge Christi.

Uebersetzen von Felix Braun. — Alfred Kröner Verlag, Leipzig (Kröners Taschenausgabe Band 126). XXIV + 302 S. In Leinen M 3.—.

Dieser neueste Band der vielfältigen und sorgsam Sammlung, deren bedächtige Vermehrung und gefällige Ausstattung der Einsicht und dem Geschmack des Verlegers das beste Zeugnis ausstellen, ist eine kühne Unternehmung. Ein Buch, das seit fünfhundert Jahren in unzähligen Ausgaben die Christenheit auf dem mühevollen Wege durch das irdische Leben begleitet, ein Buch der Mahnung, des Trostes und der Erhebung, das, begnadet von der himmlischen Weisheit, die Demut und die Liebe geschaffen haben, ein Buch der Einsicht und der Reinheit nach so manchen löblichen Versuchen mit dem Anspruch auf Geltung ins Deutsche zu übersetzen, fordert schon als Voratz zur Entsagung die Beachtung heraus: diese andächtigen Worte, die aus Schlichtheit zu inniger Fülle schwellen, meiden wie ihre beschwichtigende Lehre allen schriftstellerischen Schein; der gewissenhafte Prüfer des Gebotenen, einer sauberen und erwogenen Leistung, muß, es an dem Grundtext messend, der Anerkennung Nachdruck geben. In einer Zeit der Sprachverlotterung sondergleichen hat ein Sprachempfinden, das sich nicht geringer Zucht befleißigt, die Ausgabe, die nahegelegen hatte und nicht ins Auge fiel, mit Hingebung bewältigt.

Wenn ein paar Fingerzeige, die sich als auf Beispiele auf die ersten Seiten beschränken, das Lob begleiten, wollen sie es nicht dämpfen, sondern die Richtung zur möglichen Vervollkommenung der schönen Arbeit andeuten. Es wäre noch manches genauer, einfacher auszudrücken: das Ziel einer nach ihrem Gegenstande so bedeutenden Bemühung muß unanfechtbare Entsprechung sein, die das Vollendete bezeichnet.

„Wer den Geist hat“ (S. 3) läßt das entscheidende „ejus“ fallen: „seinen“. „disputare“ heißt nicht „reden“, sondern „erörtern“. „Nicht daß ich noch so gut weiß“ für „scire“ ist Uberschwang; „daß ich ihren Stachel im Herzen spüre“ für „sentire“ ist vielleicht „schöner“, aber, als Schwung, unangebracht. „Dazu“ (S. 4) zu „et omnium philosophorum dicta“ hinzugefügt erweist sich als überflüssig. Dagegen fehlt in „die Liebe und Gnade“ vor Gnade das „die“. „Tendere“ heißt nicht verlangen, sondern „trachten“ („streben“), „puniri“, „gestraft werden“ („sich bestrafen“), ist nicht, weil ungenau, durch „sich rächen“ wiederzugeben. „Vorsorge tragen“ (praevidere) ist schwächlich, „Vorsorge treffen“ stärker, „vorsorgen“ als das einfachste das beste. „Und dorthin nicht zu eilen“ klingt nur scheinbar besser als „Und nicht dorthin zu eilen“. „manet“ heißt „dauert“, nicht „währt“ (nämlich „die ewige Freude“, nicht „ewige Freude“). „De humili sentire sui ipsi“ (S. 5) ist durch „Vom demütigen Selbstgefühl“ nicht glücklich wiedergegeben: „Selbstgefühl“ widerstreitet dem „humilis“. „se neglecto“ bedeutet nicht „der sich selbst versäumt“, sondern „der sich selbst vernachlässigt“. In „nec“ steckt nicht „mehr“. „Deceptio“ ist „Täuschung“, nicht Enttäuschung. „Parum“ ist nicht „gar wenig“. „Dem Heil“ (S. 6) ersetzt nicht „zu seinem (suae) Heil“. „Notitia“ ist Kenntnis, nicht Erkenntnis. „Scis“ heißt nur „weiß“, nicht „kennst“. „reputari“ ist „gelten“ nicht „geachtet werden“. „Vera“ ist nicht „wahrhaft“, sondern „wahr“. „Lectio“ heißt nicht „Wissenschaft“. „Voces“ (S. 7) sind nicht „Stimmen“, sondern „Bedeutung“. „Sicuti se habet“ ist durch „wie sie an sich selbst ist“ ungenau wiedergegeben; „müßig“ (modicum) erkennen weicht dem „gering“ aus; „videt“ heißt nicht „erkennt“. „Was nützt es uns groß“ ist geziert, ein „weil“ (quia) ist nicht durch „wenn“ wiederzugeben. „Was kümmern wir uns?“ entspricht nicht dem „quid curae nodis“; das heißt: „was geht . . . uns an?“ „Loquitur“ ist nicht „gesprochen wird“, sondern „spricht“; „in conspectu tuo“ heißt nicht „vor deinem Angesicht“. S. 8 sub 3 Zeile 3 (S. 8) ist „sine labore“ (ohne Mühe) ausgefallen, 3. 2 v. u. vor „der rechten Vernunft“ das „ad arbitrium“ (nach dem Schiedspruch). „Qui nititur vincere se ipsum“ (S. 9) klingt nicht etwa schöner, wenn es übersetzt wird „als der sich selbst zu siegen Bemühte“. — Die Zwischenüberschriften innerhalb der Kapitel sind nicht überflüssig. Die Anführungen aus der Heiligen Schrift — die S. 7 Kapitel III unter 1 letzte Zeile als solche bezeichnete „Wir haben Augen . . .“ ist keine, trotz dem wörtlichen Anklang — erheischen die Angabe der Stelle.

Die gute Einführung zeugt von gründlicher Vorbereitung. (S. XXIV 3. 3 v. u. im vorletzten Abschnitt ist nach „Worten“ das „zu“ weggeblieben.)

3. Wustmann / Sprachdummheiten.

In der zehnten Auflage vollständig erneuert von Werner Schulze. Berlin und Leipzig 1935. Walter de Gruyter u. Co. Kl. 8°. XI + 394 S. Gebd. RM 2.80.

1891 war die erste Auflage der „Kleinen Deutschen Grammatik des Zweifelhaften, des Falschen und des Häßlichen“ erschienen, als „ein Hilfsbuch für alle, die sich öffentlich der deutschen Sprache bedienen“. Der Verfasser des Buches, das als „der Wustmann“ berühmt geworden ist, Gustav Wustmann, — man muß ihn

aus den Dresdener „Alumneums-erinnerungen“ eines „alten Kreuzschülers“ (Leipzig bei F. Wilh. Grunow 1890) lieben gelernt haben — war ein trefflicher Mann, ein Deutscher von dem alten Schlag derer, die geradeaus gingen und sich nichts vormachen ließen, weil sie selbst das Richtige als das Rechte erkannt hatten. Verb und tüchtig verband er wie Schopenhauer, aber ohne dessen stets mit Groll geladene Grobheit, mit erquickender Saftigkeit einen feingebildeten Geist, den Geist, der sein binnen Kurzem in vielen tausenden von Stücken verbreitetes Hauptwerk gegen alle hämische Naseweisheit, insbesondere die hochmütige Ablehnung der „litterarischen“ Gecken zum Siege führte. Im Vorwort zur dritten, „verbesserten und vermehrten Ausgabe“ (1903), die, noch bei Grunow, dem Verlag des „Grenzboten“, erschienen, XX und 473 Seiten zählte, hat er diesen Geist des Buches gekennzeichnet, das „für denkende Leser“ geschrieben war und „im Zusammenhang studiert und gehörig verarbeitet sein will“. Mit begreiflicher Genugtuung stellt er den verdienten großen Erfolg fest, aber er fügt mit freimütigem Bedauern hinzu, daß es „doch eigentlich wenig genügt habe“. „Im ganzen haben sich unsere Sprachstände nicht gebessert, sondern verschlimmert“. Was würde er heute sagen! Die siebente Auflage war dem Sohne des Verstorbenen, Professor Rudolf Wustmann, einem meiner besten Freunde, anvertraut gewesen, selbst ein ausgezeichnete Sprachforscher, dem wir die musterhafte kritische Ausgabe einer Jean Paul-Auswahl (Bibliographisches Institut) danken. Er starb (1916) vor deren Vollendung. An seiner Statt hatte Dr. Rudolf Blümel die auf das Wesentliche beschränkte und kürzende Bearbeitung durchgeführt (Straßburg bei Trübner 1917, XI und 370 S.). Die zehnte Auflage ist eine vollständige Erneuerung des allmählich in seinem Gepräge verwischten Werkes. Sie hat sich erfreulicherweise zur Aufgabe gesetzt, „die ursprünglichen frischen Farben wieder zum Vorschein zu bringen“. „Im Ganzen freilich ist sie,“ wie es heißt, über die „Enge der Forderungen“ hinausgegangen, mit denen „im Geist der damaligen Wissenschaft, Wustmann an die Spracherscheinungen herangetreten war.“ Ob zum Vorteil des Ergebnisses, muß dahingestellt bleiben. Das „natürliche Wachstum“ der Sprache, das der Bearbeiter schonen zu müssen meint, ist nicht nur, „wo Lässigkeit oder Uebermut drohten, wertvollen alten Bestand zu gefährden“, in seiner wuchernden „Eigengesetzlichkeit“ zu hemmen: ohne daß ein „Schnürleib“ vonnöten wäre, ist heute mehr als jemals Zucht mit Strenge, ja mit Unerbittlichkeit zu üben. Die Schriftsprache ist an der Leichtfertigkeit ihrer Pfleger entartet. Dr. Schulze hat, wenn man ihm — gegen den billigen Wunsch, dem ehrwürdigen „Wustmann“ seine erworbene Gestalt gewahrt zu sehen — das Grundsätzliche einräumt, gute gründliche Arbeit geleistet. Er hat achtzehn Abschnitte eingefügt, viele umgepflügt, „im Ganzen über die Hälfte neugeschrieben“. Mit Sprachgefühl- und Verständnis, wie man ihnen nur selten noch in der Wüstenei unseres Schrifttums begegnet. Manchmal allerdings stußt der blätternde Blick bestreudet. „Ich empfinde einen Satz wie den von Hermann Rohmann (?) „Der Offizier war fort, rast „Funker“ den Gang entlang,“ als schön und kühn . . .“. Ich als das Gegenteil. Auch daß er selbst, der sonst so Aufmerksame, mit „durchgedrungener Endungslosigkeit“, „zusammengeströmten Millionen“ aufwartet, „all solchen“, „all das“ oder einen Satz schreibt wie „Unmöglich erscheint dieser Ausweg natürlich bei Namen, die . . . ursprünglich Wasfälle waren“, ist nicht eben musterhaft. „Häufig“, „hinreichend“, „ständig“ wirken als Umstandswörter nachlässig. Ebenso der „bloße“ Titel. In diesem Sinn ist manches, was als nicht mehr „geltend“ von Wustmanns Tadel oder Anspruch hat „fallen müssen“, nicht ohne Verlust zu missen. So sein wackerer Ausfall gegen die Krüppelbildung „Abteil“ wie überhaupt gegen Ersatzfugen und Verkürzungswut. Ein kräftiges Wort wider das schon bei Lessing — sonst einem erlauchten, freilich un-

erreichbaren Vorbild — lästige „mit“, das sich als überflüssiger Zusatz spreizt, wäre nachzutragen. S. 83. 8 muß wohl „Selbstlaut“ statt „Selbstfall“ zu stehen kommen. Der fragliche Zusatz S. 8 über den beliebten „Wechsel zwischen betonten (?) und unbetonten Silben“ entfielen besser. — Im Ganzen darf man sich des unentbehrlichen „Helfers“ auch in der Verfassung von 1935 freuen.

4. Der große Duden.

In 3 Bänden: **Rechtschreibung** der deutschen Sprache und der Fremdwörter. Mit Unterstützung . . . nach dem für das Deutsche Reich, Oesterreich und die Schweiz gültigen amtlichen Regeln bearbeitet von Dr. Otto Basler unter Mitwirkung der Fachschriftenleitungen des Bibliographischen Instituts. Erste, neubearbeitete und erweiterte Auflage. — **Stilwörterbuch** der deutschen Sprache. Eine Sammlung der richtigen und der gebräuchlichen Ausdrücke und Redewendungen bearbeitet in den Fachschriftenleitungen des Bibliographischen Instituts unter Mitwirkung von Dr. Otto Basler mit einer Einleitung von Dr. Ewald Geißler, a.o. Professor für Deutsche Sprachkunst an der Universität Erlangen. — **Grammatik** der deutschen Sprache. Eine Anleitung zum Verständnis des Aufbaus unserer Muttersprache bearbeitet von Dr. Otto Basler unter Mitwirkung der Fachschriftenleitung des Bibliographischen Instituts. Kl. 8°. 61* u. 670; 16* u. 694; XI u. 420 S. S.

Bibliographisches Institut AG. in Leipzig 1934/35. Jeder Band in Leinen 4 Reichsmark.

Der stattliche Band, der die Rechtschreibung behandelt, ist ein bewährter Freund. Man kann das innen und außen musterhaft gestaltete Werk niemals genug rühmen. Es ist ebenso unentbehrlich wie anheimelnd. Das Stilwörterbuch ist eine dankenswerte Leistung, der alle Aufmerksamkeit seiner verständigen Benutzer gebührt: es ist in unausschließlicher Entwicklung stätiger Vervollkommnung fähig. Daran sollte jeder mitwirken, der seine wundervolle Sprache mit offenen Augen liebt. Diesmal nur einige wenige Bemerkungen, die dem meist befriedigt Blätternden sich ergeben haben: „Fünf Uhr d u r c h“ (S. 119) ist ebenso unstatthaft, weil häßlich, wie „a b Oftern“, „ab heute“ usw. (S. 1.); S. 144 fehlt „erachten“; „erfolgen“ (S. 145) ist ein schlechter Ersatz für „geschehen“, es kann richtigerweise nur nach „darauf“ stehen, da es nichts als die Verstärkung von „folgen“ vorstellt; „komm doch mal m i t bei mir vorbei“ (S. 339) mag eine irgendwo übliche Wendung sein, ist und bleibt aber stilllos und wäre zu beseitigen; überhaupt ist die überflüssige Verwendung von „mit“ eine Unform, der Tadel, nicht Duldung zukommt. „Mit (a n d e r Seite) der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens“ ist falsch gedeutet: „mit“ heißt hier „gegen“ (Talbot sagt es in der „Jungfrau von Orleans“ von den feindlichen Franzosen und ihrer Anführerin); „von hier a b (S. 461 vgl. „ab“ S. 1) schreitet die Erzählung“ ist ein Fehler (statt „an“); S. 542 lautet die Anführung (nach Heine) richtig „fragt“ (für „frag“) mich nur nicht wie“; „Violetta“ von Verdi (S. 544, unter „Traum“) ist nicht die empfehlenswerte Quelle von Stilmustern.“ Dem Bande geht eine Einleitung von Dr. Ewald Geißler voran, „Vom deutschen Stil“. „Lockrufe und Warnungen“, die fehl am Platz ist, trotz einer Reihe guter und beherzigenswerter Ausführungen. Der auftrumpfende Ton ist nichts weniger als gefällig, auch sonst quillt die redselige Ansprache von Geschmacklosigkeit über „gefrorene Steifeinigkeiten“; verlangt es die Würde einer Behörde wirklich, ihre Bekanntmachungen wichtigtuerisch und vorgesehenshaft a u f z u h ö h e n und . . . h i n z u r e i b e n?“; „der alarmartigen Wiederkehr eines stätz gleichen A n h u b s“ — soll die „Anapher“ erklären —; „Aber wo die S t u r m f a h n e n des M a n n b a r w e r d e n s auch das Mannbarsein noch überflattern“; „Bepußtes, Gewulstetes“; „Wie auch das Gebet den G o f f z w a n g h a f t h e r a b z o g, a n m a g i s c h e r S c h l i n g e, d a ß e r s i c h n e i g e n m u ß t e u n d e r f ü l l t e usw.). Aber noch ärger als das oder Anpreisungen zweifelhafter Art wie die Hans Grimms

als des „größten unserer lebenden Erzähler“ ist das durchaus nicht vorbildlich gute, sondern oft geradezu vorbildlich schlechte Deutsch des Professors für deutsche Sprachkunst. Dafür noch einige Beispiele: „Bloße Wünsche . . . bleiben ohnmächtig, solange sie nicht bereift sind, Opfer zu bringen“ (die Wünsche!); „Nicht die billige (falsch statt „wohlfeile“; billig heißt in richtigem Deutsch nur *aequus*) „Liebe gefühliger (!) Worte“; „können geradezu geschäftlich gefährlich werden“; das eigene Gut in eigener Lippe (!) und Feder verkommen läßt; „nachdem die Lieder umgearbeitet worden sind, um sie gangbar zu machen“ (dieser nach dem Passivum falsch verwendete verkürzte Zweck-, der Um-Satz, der dasselbe Subjekt voraussetzt, steht sogar als verbessernde Wirkung! Derselbe Fehler kehrt S. 4* 3. 12 v. u. wieder); „Wustmann, dessen . . . 1890 (richtig 1891) erschienenen Büchlein“; „wenn der Staat vielen als . . . Regierungsmaschine erscheint; „in einem Tanz klang . . . aus“ (dies in einem auch sonst fragwürdigen „Mustersatz“ S. 5*); S. 6* wird in allem Ernst „lehtlich“ (für die abgeschmackte Wortanwendung „lehten Endes“) und „anscheinend“ (als Adverb) vorgeschlagen, ferner „völlig“ für das („wortsetzende“) „vollkommen“ („völlig unnötig“ sagt ein „Sprachkünstler“!); „eine gehobene Darstellung . . . fällt mit ihr ins Niedere“; „in stetem Höchstgrad und Fortissimowüten“; „all seine Sprachschätze zusammengezogen in die zwei einzigen Worte“; „nicht bloß (besser ist „nur“) äußerlich seine Wortmenge abzählen“ usw. An die Spitze eines Stilwörterbuchs gehört ein Meister des Stils.

Die von dem verdienstlichen Bearbeiter der zwei ersten Bände, Otto Basler, verfaßte Grammatik ist ein der Anerkennung würdiger Versuch, noch lange nicht die Erfüllung dieses wichtigen Wunsches. Insbesondere ist die Einleitung (in der Modewörter wie „Auslockerung“, „aufspalten“ und leichte Wendungen — „die den Schlüssel . . . zur Erkenntnis darstellt“, „die Fremdwörter . . . bleiben mehr Fremdling“ — befremden) recht dünn geraten. In der Aufzählung der führenden Schriftsteller fehlen Günther, Sturz, Lichtenberg, Heinse, Forster, Stifter, Nestron, Kopisch, die Drost, Adam Müller, Genß, Hebel, Emil Strauß, Peter Hille, Wilhelm Busch. Wogegen Schnitzler wegbleiben kann.

Der Große Duden, Bildwörterbuch der deutschen Sprache,

bearbeitet von der Fachschriftleitung des Bibliographischen Instituts, herausgegeben von Dr. Otto Basler. XI u. 795 Seiten mit 342 Bildtafeln in Strichätzung und 6 Farbentafeln. Bibliographisches Institut AG. in Leipzig 1935. In Ganzleinen gebunden 4.— Reichsmark.

Das bildlich darstellbare Wortgut der deutschen Sprache in 12 Gruppen zusammengefaßt: 1. Mensch, Familie, Heim (45 Tafeln); 2. Arbeit und Beruf: Landwirtschaft, Forstwirtschaft, Fischerei; Gewerbe (82); 3. Freizeit: Körperliche Erfrischung, Erholung, Unterhaltung (28); 4. Glaube (15); 5. Staat (34); 6. Gemeinwesen: Stadt und Dorf (16); 7. Wirtschaft und Verkehr (34); 8. Vergangenes (7); 9. Land und Leute: Völker- und Volkskunde (22); 10. Tier und Pflanze (27); 11. Erde und Weltall (10). Am Schluß ein Wörterverzeichnis (132 S.) mit 21 000 Stichwörtern.

Eine dem Bedürfnis vor allem der großen Menge (vielleicht gar zu herablassend) entgegenkommende Unternehmung, der als Plan wie als Leistung selbst der Fernerstehende Beifall und Anerkennung nicht versagen kann. An Reichlichkeit des auf geschickte und gefällige, ja oft ergötzliche Art Gebotenen ist jede mögliche Anforderung übertroffen. Darin aber liegt auch — im Rahmen des in Volkstümlichkeit wissenschaftlichen Gesamtwerkes — die Gefahr: was sollen Scherze wie etwa (zum „Manöver“), das Bildchen „Im Quartier“ mit der als „Haustochter“ bezifferten Hebe oder das „Tabakskollegium“ (nicht etwa das geschichtliche) „am Bierisch?“ Was Geschmacklosigkeiten wie (auf der Tafel „Unterkleidung“) „Röllchen“ und „Schleife (Fliege) zum Einhängen“! Ein „Bildwörterbuch“ soll doch wohl

bildend erziehen. Künftige Auflagen werden das zu berücksichtigen haben und das Entbehrliche tilgen. Der im Vorwort hervorgehobenen löblichen Absicht, auch durch das Bildwerk mit seinen Schlagworterläuterungen die „Liebe zur Muttersprache zu wecken“, wäre durch strenge Sichtung der nicht durchaus verdeutschten zahllosen Fremdwörter kräftig nachzuhelfen. Aber nochmals: es ist ein auch in gutem Sinn erheiterndes Werkchen, wobei freilich eine Erwägung verstimmen kann, die des Zweckes. Frühere Zeiten, die statt einer fragwürdigen Zivilisation durch Massenerzeugung des Ueberflüssigen, angeerbte Kultur besaßen, sind geistig anspruchsvoller gewesen.

Die „deutsche Bewegung“ der Klassik und Romantik.

Von Dr. philos. Gustav-Georg Röll aus Frankfurt a. M.

Klassik bedeutet Zielvollendung, höchste Erfüllung einer Kultur in ihrem volkhaft bedingten Stil. Romantik ist Zielschreitung, ewig-sucherisches Sehnen nach neuen Werten letzter Gültigkeit und Endgültigkeit. Klassik ist Höhepunkt, Abschluß einer Kultur in der entscheidenden Bändigung ihres den Mächten des Blutes entsteigenden Lebensgefühles, durch eine alles umfassende Form. Romantik ist Entwicklung selber, Fluß des völkischen Lebens, das mit neuen Fühlbarkeiten zu neuer Formung drängt. Romantik und Klassik lösen einander ab in ewigem Wechselspiel. Auf der Höhe romantischer Werkvollendung jedesmal trifft das Klassische in seine Rechte als der Entwicklung Höhepunkt und Wende, Einmündung ins Ziel und zugleich ein Tor, das weitgeöffnet ist dem Drängen nach neuen, grenzenlosen Weiten.

So sind Klassik und Romantik Wechselbegriffe, einer nur im andern, durch den andern bestehend, untrennbar voneinander. Diese Notwendigkeit, Klassik und Romantik, unbeschadet ihrer Sonderrechte, in eine Einheit zusammenzuschauen, ist das so gegenwartswichtige Thema des Werkes „Klassik und Romantik der Deutschen“ von Franz Schulz (I. Teil, Stuttgart 1935, bei J. B. Metzler). Beginnend mit der Aufrollung der Zusammenhänge von Klassik und Romantik mit dem 18. Jahrhundert und dem „Sturm und Drang“, führt uns der Verfasser bis zu der „Zeitwende“, die durch Goethes Rückkehr aus Italien und die französische Revolution ideen- und volksgeschichtlich abgesetzt wird. Er enthüllt das im Tiefsten einheitliche Wesen von Klassik und Romantik als eine aus den Grundkräften unsres Volkstums geborene „deutsche Bewegung“ und erweist sich damit als ein wissenschaftlicher Führer, der jahrzehntealte Vorurteile überwindet, als ein Erfüller brennender wissenschaftlicher Zeitaufgaben, der verschüttete Lebensquellen der Volksseele wieder freimacht und uns zurückführt zu jener „elementaren Kraft, die sich in ihrem unterirdischen Laufe von all dem Metall gespeist hat, das in den Urgründen unsres deutschen Wesens verborgen liegt, von unserer Sehnsucht nach reiner Natur, von unserm religiösen Bedürfnis, von unserm metaphysischen Begehren nach einheitlichem Begreifen der Welt“ (a. a. O. S. 106).

Die im herkömmlichen Denken getrennten, ja fast gegensätzlichen Begriffe Klassik und Romantik werden überwölbt durch jenen Bogen innerer Einheit einer „deutschen Bewegung, der Klassik und Romantik als „Angelegenheiten erster Ordnung für uns Heutige“ (a. a. O. S. 8) erscheinen läßt. Als „dienender und deutscher Wissenschaftler“ hat Franz Schulz das Ziel, in weitschichtiger, tiefgründig alles gesicherte Wissen und Werten mit einbeziehender Darlegung, uns „einen nach Möglichkeit ‚sachenvollen‘ und wirklichkeitsgerechten Grund“ zu bieten für „Entscheidungen von höchster Wichtigkeit und Verantwortlichkeit angesichts eines ver-

pflichtenden Kulturbesitzes . . . für das, was wir uns zu eigen machen, was wir beibehalten, was wir verwerfen, was wir uns wesensfremd und der deutschen Lage nicht entsprechend finden." (A. a. O. S. 8.)

Zunächst wird die innere Einheit des deutschen Volkes in der klassisch-romantischen deutschen Bewegung als unerläßliche Voraussetzung für die spätererrungene Einheit im politischen Sinn dargef. „Gegenüber solchen, die immer noch die deutsche Klassik als dem politisch-wirklichkeitsfrohen Tatmenschen wesensfremd hinstellen, wirkt es befreiend, wenn heute erkannt wird, daß, wenn wir uns nicht täuschen, Klassik und Romantik und ihnen zugewandte Hegelsche und Fichtesche Züge in einer neuen Wirklichkeit des Reiches zusammentreffen werden" (a. a. O. S. 3). Darum bestehen für sie auch „zwischen deutschem Organismusgedanken und einer heroisch-tragischen Anschauung keine Gegensätze; es muß nur das Organische innerhalb der ‚deutschen Bewegung‘ nie ohne das Dynamische gesehen werden" (a. a. O. S. 13) — ein Gedankengang, der schon deutlich ahnen läßt, wie die drängende innere Dynamik der „deutschen Bewegung" endlich sich zum Gipfelpunkt der deutschen Erhebung unsrer Tage steigern mußte!

Aufschlußreich in ähnlicher Richtung ist auch der Hinweis auf die Zusammenhänge von Geniezeit und Jugendpsychologie. „Da ist . . . der ethische Enthusiasmus und das sittliche Forderungsbedürfnis, ein Typus der jugendlichen Seelenhaltung, den die Jugendpsychologie den Fichtetypus genannt hat, denn das Wesentliche in allen seinen Formen ist der sittliche Wille, der den stumpfen Widerstand der Welt besiegt, an ihm nur stärker wird" (a. a. O. S. 28/29). Nach einem Hinweis auf den jungen Schiller als das Haupt dieser Bewegung fährt der Verfasser mit Worten fort, die ein tieferes Verständnis auch für unsre Gegenwart wecken: „Endlich . . . erscheint der im Körpergefühl aufgehende Jugendliche. Aber damals wie heute steckte hinter diesem rauschhaften Körpergefühl ein seelisch-geistiges Urphänomen, . . . die Voraussetzung der individuellen leib-seelischen Einheit und Ganzheit, der Verknüpfung des Sinnlichen mit dem Un Sinnlichen, der Begriffe von ‚Schönheit‘, ‚Harmonie‘, ‚Natur‘ und ‚Natürlichkeit‘, auf denen die klassische Kunst- und Weltanschauung beruht. Geheimnisvolles und unendlich reizvolles Schauspiel dieses . . . Zusammenwirkens geschichtlich-seelischer Kräfte auch in diesem Punkte" (a. a. O. S. 29/30)!

Wenig später wird die Gegenwartsnähe solcher Gedankengänge unmißverständlich ausgeführt: „Zum erstenmal hatte sich nun in der Geschichte des deutschen Geistes der Begriff und die Wesenheit einer ‚neuen‘ oder ‚jungen‘ Generation greifbar deutlich ausgeprägt, so daß sie in einen entschiedenen Gegensatz zu dem Vorhandenen trat. Seit diesem Durchbruch . . . gibt es bei uns immer wieder ‚neue‘ oder ‚junge‘ Generationen . . ., die sich als solche verstanden, behaupteten und als solche beachtet wurden. Der Begriff der Generation trat jetzt so, daß er nicht mehr übersehen werden konnte, im Ablauf der Geistesgeschichte zutage. Dabei ist die biologische mit der geistesgeschichtlichen Problemlage einen Bund eingegangen. Denn der Organismusgedanke . . . führt mit einem Schritt zu der Vorstellung eines Wachstums und Sichausbildens, einer Entwicklung in der Zeit" (a. a. O. S. 31/32). Dabei wird auf die aus dem Kreise Stefan Georges kommende jüngste Auffassung Winkelmanns hingewiesen, die dessen Bedeutung in der Erziehung „durch eine heroische Männerfreundschaft" (a. a. O. 117) erblickt. Die Richtung auf Menschengestaltung, Leitung, Erziehung, Bildung des zu Führenden ist der Kern der großen Führerpersönlichkeit, die in ihrem Innern waltende Hauptmacht, in deren Verehrung sich Sturm und Drang wie Klassik und Frühromantik, die „Horen" wie das „Athenäum", Schiller wie Friedrich Schlegel einig sind.

Auch deutsche Klassik weiß um alles Abgründige, um alle dunklen Tiefen und Mächte, um alles Unbegreifliche und scheinbar sich Widersprechende; selbst aus solchen Tiefen heraufgekommen, ist sie keineswegs mit ihnen, wie ihre Vollendung glauben machen könnte, ein für allemal fertig. Sie läßt nur „alles das keine Macht gewinnen in der Selbstdarstellung ihres Geistes und zwingt es nach außen in eine Form, die bindend, gültig, groß, haltgebend und fest zugleich ist“ (a. a. O. S. 107).

Diese Klassik ist nur für den oberflächlichen Betrachter „weltbürgerlich“. Ihre in der Tiefe entscheidenden Kräfte sind völkische. Nicht als ihre geringste Aufgabe erstrebte sie seit und durch Herder die Hebung und Festigung der sprachlichen Kultur, das „vordringlichste Anliegen der nationalen Erziehung“ (a. a. O. S. 177). Sprache wurde für Herder die wichtigste Möglichkeit der Willenslenkung, des öffentlichen, rednerischen Einflußgewinnes, der massenpsychologischen Wirkung. Wie eine seherische Vorwegnahme des Ausbruchs neuer Zeit klingen die Anfangsworte von Herders Schulrede „Vom Fortschreiten einer Schule mit der Zeit“ (1798), die Franz Schulz aus verflecktem Ort hervorgeholt. „Wie ungeheuer viel, Gutes und Böses, ist in den letzten zehn Jahren durch Sprechen und Schreiben ausgerichtet worden; nicht das Schwert, sondern die Zunge hat alles in Gang gesetzt, so daß diesem neuen Zuge auch Schwerter nicht zu widerstehen vermochten; die Waffen sanken vor der in Gang gebrachten Zunge nieder. Noch mehr beförderte und wirkte das geschriebene, das gedruckte Wort; . . . (es) zündete allenthalben . . . Dies ist der Geist der Zeit; wir können . . . nicht . . . im Schlummer mit einer gebundenen Zunge und einem schlaftrunkenen Auge zurückbleiben. „Hier neigt sich in der Tat, wie Schulz treffend feststellt, „das 18. Jahrhundert zu Ende, und eine andere Welt, die des öffentlich-staatlichen Lebens, steigt herauf“ (a. a. O. S. 178/179). Ja, spricht Herder hier nicht ganz schon im Geist der Kampfzeit vor dem großen deutschen Umbruch von 1933? Ist seine Mahnung nicht auch heute der Ruf der Stunde?

Auch der Rassegedanke, ja die Erkenntnis von der Weltbedeutung germanischen Wesens sucht sich schon in dieser Frühzeit der klassisch-romantischen deutschen Bewegung Bahn zu brechen. So erkennt Herder in seinen „Ideen“ die Reinheit der griechischen Rasse . . . als Grundlage der griechischen Entwicklung“. So erblickt er in den Germanen jenen Völkerstamm, der „zum Wohl und Wehe dieses Weltteils mehr als alle andere Völker beigetragen.“ Die Gemeinverfassung der germanischen Völker ist die feste Hülse gewesen, „in welcher sich die übriggebliebene Kultur vorm Sturm der Zeiten schützte, der Gemeingeist Europas entwickelte und zu einer Wirkung auf alle Weltgegenden unserer Erde langsam und verborgen reifte“ (a. a. O. S. 199). —

Noch sei hervorgehoben, daß Schulz auch dem Bild Goethes über alle von einem liberalistischen Genie- und Ichkult betonten Züge hinaus neue gegenwartswichtige Werte abgewinnt:

„Vor allem . . . ruht sein Blick (während der italienischen Reise) auf dem Volke. Es ist ihm in allen seinen Gebaren und Verrichten ein immer neuer Gegenstand . . . der Deutung; er lernte jetzt das Volk als Volk erkennen und werten, als einen lebendigen Organismus, als eine Lebenstotalität, die in ihren verschiedenen Gliederungen durch die Deutlichkeit und Vitalität die hellste und greifbarste Sichtbarkeit bewahrt“ (a. a. O. S. 223).

In diesem Zusammenhang werden uns wertvolle, neue Aufschlüsse über bisher noch nie Beachtetes geboten, vor allem bezüglich der Gestalt Klärchens in Goethes „Egmont“. Klärchen ist wie Gretchen im „Faust“ eines jener bei allen Mischungen ihrer Seele, allen Schwankungen ihrer Stimmung so runden Geschöpfe aus dem

Volk, denen sich der Dichter selber gern neigte. Klärchen lebt wie Gretchen im Volkstümlich-Lyrischen, im Balladenhaften. Schulz weist nun darauf hin, wie Klärchens Zug zum Männlich-Kriegerischen („O hätt' ich ein Wamslein Und Hosen und Hut . . . Welch Glück sondergleichen, ein Mannsbild zu sein“), wie ihr heroischer Aufschwung, ihr verzweifelter Ausbruch, die Männer zur Befreiung Egmonts führen zu wollen — wie sehr das alles der Ballade vom „Herrn von Falkenstein“ entspricht, die Goethe im Elsaß für Herder aufzeichnete: „Du dürffst ich scharfe Messer tragen, Wie unsers Herrn sein Knechten, So thät ich mi'm Herrn von Falkenstein Um meinen Herzliebsten fechten“, — wie also das Werk hoher Kunst unmittelbar aus dem Vorn lebendigen Volkstums geschöpft scheint.

Freilich ist es im „Egmont“ nicht so, daß „das Gesamt dieses Volkes durch einzelne Stimmen und Rollen repräsentativ spräche, auch nicht so, daß es, unbeschadet solcher Rollenverteilung, auf eine Idee, etwa die der Freiheit, gestellt wäre. Im „Egmont“ ist etwas anderes, was in der deutschen Klassik keine Nachfolge mehr gefunden hat: es ist in ihm die ‚Volkheit‘ (v. Verf. gesp.). Diese Volkheit wird von Egmont gegen Alba vertreten. Sie verhält sich nach einem Goetheschen Aussprüche zu Volk ebenso wie ‚Kindheit‘ zu Kind . . . In seiner weimarisch-italienischen Form aber ruht der „Egmont“ unterhalb aller dichterischen Versinnlichungen, aller Charakterschilderungen, alles Zuständlichen und Handlungsmäßigen auf zwei ideellen Pfeilern: der eine ist die Anschauung der Volkheit; ihr gegenüber hat der Dichter die politische Aktion, die ihm der geschichtliche Stoff bot, auf ein geringes Maß beschränkt und nur in Brennpunkte geleitet. Der andere ist die das Stück beherrschende Vorstellung des ‚Dämonischen‘; auch ihr zuliebe mußte sich die geschichtliche Gestalt Egmonts die bekannten Abwandlungen gefallen lassen. Beide Tragpfeiler stehen nicht isoliert nebeneinander: sie sind verbunden durch den Gedanken . . . eines in der lebendigen Natur gegründeten Verhaltens . . .“ (a. a. O. S. 262/263).

So weist das Werk von Franz Schulz in wahrhaft fruchtbarer, das geistige Leben der Volksgemeinschaft befruchtender Weise Klassik und Romantik nach als die geistigen Pfeiler der Gegenwart, gegründet auf den gemeinsamen Boden unfres Volkstums, überwölbt von dem Bogen ihrer in die Zukunft weisenden Einheit, eine deutsche Bewegung empordrängend zu immer neuer deutscher Erhebung! —

Pfade und Wege.

Besprechungen von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Wenn wir zuerst in den Bayreuther Umkreis eintreten, so begegnet uns als neue Erscheinung ein eigentümliches Doppelbild: „Carlyle und Chamberlain, zwei Freunde Deutschlands“ (100 S., geb. 2 M., Lehmann München). Der Erlanger Univ.-Professor D. Dr. Wilhelm Vollrath entwirft aus Anlaß von Chamberlains 80. Geburtstag den anregenden Vergleich mit dem englischen Geschichtsschreiber, der den Heldengedanken pflegte und auf die „heroischen Weisen“ als Lenker der Völker hoffte (vergl. Wagners Einleitung zum 3. und 4. Bande der Ges. Schriften). Gerade die Verdoppelung wirkt besonders nachhaltig, sobald man der Verwandtschaft englischen und deutschen Wesens nachsinnt: wie Carlyle von „unserem alten sächsischen Vaterlande“ spricht, wie er das Heldenbuch von Siegfried „den englischen wie den deutschen Teutonen“ gemeinsam denkt, so hat andererseits Chamberlain solche Gemeinsamkeit durch Uebersiedlung in deutsche Lande, durch Aneignung deutschen Geistesgutes bekräftigt. Gewiß hätte der Ver-

fasser der „Grundlagen“ seine helle Freude gehabt an Vollraths einleuchtenden Darlegungen, die ihn mit Carlyle zusammenstellen; ist ja schon eine politische Parallele dadurch gegeben, daß der eine an der Schwelle des zweiten Reiches stand, der andere als Freund Adolf Hitlers noch in der Lage war, auf das kommende dritte Reich hinzuweisen. An diese Schrift des Lehmannschen Verlags schließen wir gleich die Anzeige eines Buches über den Verleger selbst. Dem am 24. März 1935 Dahingeshiedenen hat seine Gattin ein schönes Denkmal in deutschen Herzen errichtet, indem sie Lebenslauf und Briefe herausgab: *Verleger J. F. Lehmann; ein Leben im Kampf für Deutschland* (288 S., geh. 3.80 M., geb. 5 M., Lehmanns Verlag München). In der Tat war dieser deutsche Mann einer der eifrigsten Wegbereiter des dritten Reiches. Er stand in Verbindung mit führenden Geistern wie Chamberlain, Ludwig Schemann, Heinrich Claß. Nie soll ihm vergessen sein, wie frei und opferwillig er Schemanns großes, dreibändiges Werk „Die Rasse in den Geisteswissenschaften“, als es durch die verflochtenen Machthaber gefährdet war, trotzdem durchhielt. Neben der Zeitschrift „Volk und Rasse“ war es namentlich die Monatschrift „Deutschlands Erneuerung“, die er seit 1917 politisch weitblickend herausbrachte; Dr. Erich Kühn verhandelte damals mit Chamberlain selbst und sicherte dem gewagten Unternehmen die schwierige Bahn. Von den mancherlei Briefen, die eine erfolgreiche Vielseitigkeit verraten, sei hier nur der erwähnt, in welchem er Adolf Hitler (Ende 1931) seinen Anschluß an die nationalsozialistische Partei mitteilt.

Aus dem Bayreuther Umkreis grüßt uns auch Hans von Wolzogen, diesmal nicht mit einer belehrenden Schrift, sondern mit einer Dichtung oder Um-dichtung: wir genießen Shakespeares Lustspiel „Wie es Euch gefällt“ als deutsche Waldidylle, und zwar sollten sich die vielen Naturtheater, dem Beispiel Wunsiedels folgend (Luisenburg-Festspiele 1935, Bericht in Nr. 188 der Magdeburger Zeitung „Der Mitteldeutsche“), der Wiedergabe dieser Fassung annehmen; hat ja Wolzogen schon 1884/86 in der „Idealisierung des Theaters“ (neu 1924 bei Kistner und Siegel, Leipzig) jener Bewegung, die nun im Dritten Reich obliegt, als Fürsprecher und Vorkämpfer den ersten kräftigen Anstoß gegeben! Zu Bearbeitungen nimmt sich auch unsere geschlossene Bühne das freie Recht; oft mehr im Drang der Augenblickswirkung, als mit Fug und Sinn. Der Zuschauer ahnt manchmal kaum, daß Wesentliches wegliegt; eher fällt ihm schon auf, wenn etwa, wie es im Götz schon vorkam, das Todesurteil verkündet wird, nachdem es längst vollstreckt ist. Bei Shakespeare kommt in Betracht, daß er sich gerade in Lustspielen oft nicht genug tun kann mit Nebendingen, auch mit dem Spiel einer Unterhaltung, deren Wiß die Handlung fast vergessen macht. In „Wie es Euch gefällt“ verläuft außerdem das dramatische Geschehen selber nicht ganz befriedigend. Ein Kenner wie Alois Brandl urteilt, der Dichter habe hier auf eine tiefergehende Lösung verzichtet; er sei mehr geneigt, mit der Fabel musikalisch zu spielen, als sie ernsthaft auszutragen. Wolzogens Einbildungskraft gewinnt aus dem reizvollen Stoff eine Gestaltung, die uns unmittelbarer zusagt. Der Wechsel von freier und gemessener Rede ist beibehalten; Lieder oder Reime erscheinen zum Teil in anderem Gewande. Vom Rechte der Weglassung oder Zusatz, der Umstellung oder des Rollentausches ist freier Gebrauch gemacht. Die Anzahl der Personen wie die Reihe der Begebenheiten wird auf ein viel kleineres Maß eingeschränkt. Weg bleibt vor Allem die umständliche Auseinandersetzung des Anfangs; gleich sind wir in der Mitte des Waldes, mit der vierten Szene des 2. Aktes. Der Waldstimmung widersprechen bei Shakespeare die tollen Vorgänge mit Kätchen, Wilhelm und Olibariüs; sie bleiben deshalb ganz weg. Ergänzend der Aufmerksamkeit bedurfte dagegen das Verhältnis zwischen Oliver und Celia, das Wolzogen der Wahrscheinlichkeit näher

rückte. Ein ganz anderes Gesicht hat der letzte Abschluß bekommen, dessen allzu leichtes Gefüge Shakespeare durch einen Epilog gleichsam entschuldigt; Wolzogen berücksichtigt den Schäferroman von Lodge (1590) und lenkt zu einem Ausgang, der gefühlsmäßig unserer Naturbühne entspricht. Wir wiederholen die hoffende Mahnung, lebendige Eindrücke der Aufführung mögen allerorten den Befund des begeisterten Lesers bekräftigen! Reizend ist die Schlußwendung des Herzogs: „Zum Walter fühl ich mich bestellt des neuen Lebens, nicht, wie mir's gefällt: nein, meine Lieben: Wie es Euch gefällt!“

Von Shakespeare wenden wir uns nun zu Richard Wagner. Ueber den Ring hat Dr. Rudolf Grifson ein Buch geschrieben, das unsern Lesern bereits empfohlen wurde; es soll aber auch, seinem Wert gemäß, in den Zusammenhang der Besprechungen gestellt werden. Der Titel „Herrscherdämmerung und Deutschlands Erwachen in Wagners Ring der Nibelungen“ (Adolf Klein, Leipzig; geh. 4.80 M., geb. 5.60 M.) deutet schon auf Gegenwartsnähe; in der Tat wüßten wir kaum eine andere neuere Erscheinung, die den Ring so keck mitten ins heutige Leben hinein führte. Die Deutungen aufs Volk und auf die Volksgemeinschaft haben auch den großen Vorteil, daß sie manchen Vorurteilen, wie sie gerade von völkischer Seite gegen Wagner genährt werden, den Boden entziehen; aber nicht etwa durch Ueberschwemmung mit bloßen Worten, sondern durch Auswechslung mit wirklichem Gedankengut, das uns wohlgeordnet und geformt entgegengetragen wird. Seelenkundiges Verständnis folgt dem Meister in der entscheidenden Zeit, da der Ring gedichtet wurde, auf allen Spuren seines reichen und tiefen Erlebens, um die Wege zu zeigen, die ihn zur endgültigen Fassung des Rings gelangen ließen. Einzelne Fragen, wie die nach Wagners politischem Verhalten, finden überraschend einleuchtende Antwort. Auch der Fall Nietzsche klärt sich. Des Wissensstoffs wie der Beweisführung wegen liest man das Buch Seite für Seite mit Gewinn und Genuß; schade, daß ein Namenverzeichnis fehlt! An mehreren Stellen ist der Wieland-Entwurf behandelt. Wie auffallend dieser jetzt wieder in den Vordergrund tritt, erleben wir auch an dem neuen Thingspiel Wieland der Schmied, das Rudolf Schulz-Dornburg, der Kulturreferent für die Luftwaffe, zusammengestellt hat. Das Gerüst, also Schauplatz und Szenengerippe ist vom Meister übernommen; auch sind ganze Wortbildungen und Sätze von ihm geblieben. (Genaueres darüber in der Lippeschen Staatszeitung, 18. Heuert 1935). Auch die NS. Kulturgemeinde Berlin und die Berliner Hitlerjugend schenken dieser Fassung ihre Aufmerksamkeit.

Wagners Einwirkung auf die Gegenwart verdankt sich, wenn man die Kräfte bis in ferne Jahrhunderte zurückverfolgt, dem lebensvollen Verhältnisse, das den Meister mit dem Griechentum verband. Als Gegenstück zu Grifson erscheint, was Dr. Georg Braschowanoff zu sagen weiß in Betrachtung jenes Gedankenhimmels, dessen Sterne unverdunkelt zu Wagner herüberleuchteten. Ein paar Hinweise. Schon vor dem Kriege, 1910, machten wir unsere Leser mit dem Buche Richard Wagner und die Antike bekannt (Xenienverlag, Leipzig). Es enthält nicht allein den Hinweis aufs griechische Drama, sondern sucht die Fäden auch zu Homer, dann zu den Denkern Platon und Aristoteles. Diesen Ausführungen folgte im gleichen Verlag 1911/12 eine zweite Arbeit, zu der Hans v. Wolzogen das Vorwort schrieb. Sie vergleicht Wagners Schaffen und Wirken mit den mancherlei Gedanken, die im griechischen Wettspielerleben staken. Heute sind diese Rückblicke nicht weniger anregend als damals. Der Titel: Von Olympia nach Bayreuth, eine Geistesstadiodromie, greift unmittelbar auch in die neueste Zeit hinein. So wird doch wieder bei der Gegenwart angelangt, und da wünschen wir dem bedeutenden Griechen — sein griechischer Name ist Braschi-

vanopoulos — eine glückliche Rückkehr in sein Heimatland. In der Verbannung hat er bei uns deutsches Geistesgut gepflegt: er wird in Athen deutscher Art ein Verehrer und Hüter bleiben!

In den Bayreuther Umkreis gehört ferner die neue Schrift „Hans von Bülow im Lichte der Wahrheit“, von Ludwig Schemann (Gustav Basse, Regensburg; Band 46 „Von deutscher Musik“; 97 S., geh. 0,90 M., geb. 1,80 M.). Wir könnten dem Titel hinzufügen: „im Lichte der Liebe“. Wirklich ist Bülow kaum je mit solch innig verstehender Liebe gezeichnet worden. Gesamteindruck und Einzelurteile pendeln hier nach der äußersten Grenze in Richtung des Mitgefühls, das nicht bloß am herben Schicksal teilnimmt, sondern allem Denken und Beginnen, Reden und Schreiben die günstigste Deutung abgewinnt. Die Unbefangenheit, mit der Schemann überall der Wahrheit nachgeht, macht sein Buch beherzigenswert. Nur kann sich der Leser seinerseits im stillen einiger Beigedanken kaum erwehren. Der Abneigung z. B., die Bayreuth Brahms gegenüber an den Tag legte, gingen Angriffe voraus, die ihren Stachel zum Teil von dem mitwirkenden Judentum erhielten (Joachim, Hanslick); wir verweisen auf Max Morold, wie er in seinem Wagnerbuch die Wiener Verhältnisse beurteilt; oder auf Ludwig Karpath („Begegnung mit dem Genius“). Ein anderer Punkt: nicht der Ehrendoktor an sich, den Brahms empfing, sondern die ausdrückliche Begründung mußte Wagners künstlerische Ehre verletzen. Was Bülow betrifft, so begrenzt sich die wohlwollende Meinung, er habe für alles Echte und Große der Zeitgenossen gewirkt, immerhin durch das spätere unguete Verhältnis zu Bruckner, das ihn belastet; es wird nicht erwähnt, also auch nicht abgewogen. — Bei Bruckner wie bei Wagner sind die völkischen Kreise noch nicht untereinander einig, wie der Grundgedanke einer „Erlösung“ zu beurteilen sei. Dem ablehnenden Standpunkt, der sich aus dem Widerspruch gegen alles Christliche herleitet, setzt „Die Sonne“ im Silbhart-Heft 1935 Tiralas Aufklärungen entgegen; er schlägt vor, „Erlösung“ im deutschen oder nordischen Sinne „Befreiung“ zu nennen; damit wäre der scheele Blick nach Vorderasiatischem oder Jüdischem abgewehrt. Das Scheiding-Heft dieser Monatschrift „Für Rasse, Glauben und Volkstum“ steuert auch der Mißachtung altgriechischer Kultur (Thilo von Trotha: „Vom Wesen der nordischen Kunst“).

Das Leben Bruckners dem Volke nahe zu bringen, diese dankbare Aufgabe übernahm Prof. Dr. Fritz Grüninger (die treibende Kraft des badischen Brucknerbundes) und beschrieb in kleinen Abschnitten oder Ausschnitten die Schicksale des Symphonikers. Das Buch heißt „Der Ehrfürchtige“, ist schön ausgestattet, auch mit seltenen Bildtafeln, und kostet gebunden nur 2,80 M. (162 S.; Herder, Freiburg i. Br.). Mit Teilnahme, ja mit Spannung verfolgt der Leser Erlebnis um Erlebnis; die Sprache ist leicht verständlich; romanhafte Zutaten sind vermieden. Für die Wahrheitsliebe des Verfassers zeugt der Umstand, daß Bruckners Verhältnis zu Wagner nicht, wie es sonst wohl geschieht, entstellt wird. Nur hinter die Fäulung des Bayreuther Meisters: „Sie haben die Rolle der Blasinstrumente geadelt“ (S. 105) gestatten wir uns, ein Fragezeichen zu machen: geschah dies nicht längst schon, z. B. im Ring in der Todesverkündung? Noch einige Einzelheiten: der Erfolg der Siebenten in Leipzig dürfte in Wirklichkeit viel bescheidener gewesen sein. Bei dem berühmten Wiener Mißerfolg der Dritten fehlt der Szene das dramatische Hervortreten Rätigls, der die Symphonie verlegt haben wollte. Dem Bischof Rudigier in Linz machte Bruckners Orgelspiel nicht bloß den fromm erbaulichen Eindruck, sondern nötigte ihm, den Biographen zufolge, das Geständnis ab: „Wenn Sie spielen, kann ich nicht beten.“ Auer erzählt sogar (III, 1, 296), der Bischof habe auch während der D-moll-Messe nicht beten können. Bei Grüninger spürt man jene Angaben nur an der Stelle S. 69, wo Bruckner

spielen mußte, wann dem Bischof „selbst die Trostquelle des Gebetes zu versiegen drohte“; und doch gestatteten auch jene Berichte, Bruckners Eigenwerte im Sinne tiefster und frömmster Verinnerlichung zu deuten. Die Gesamtausgabe Bruckners, an der Robert Haas und Alfred Orel arbeiten, schreitet rüstig weiter. Der musikwissenschaftliche Verlag (Wien, Leipzig) hat als sechsten Band die 6. Symphonie herausgebracht. Um ihre gereinigte Fassung allgemein zu verbreiten, übergibt Haas der Öffentlichkeit auch eine Studienpartitur (3.50 M). Ob zwar am Wortlaute des Notentextes nur wenig geändert zu werden brauchte, empfehlen wir diese neue Ausgabe dringend wegen der maßgebenden Vorschriften über Tempi und Dynamik. Die zweiklavierigen Auszüge (bei Peters) können leicht berichtigt werden. Ueber die wichtigen Fragen, ob wir das Finale vollständig besitzen, und ob im Adagio nach der Steigerung drittes und zweites Thema, statt zweitem und drittem folgen (der alte vierhändige Auszug schließt das dritte an, streicht nachher das zweite), — darüber verläuft im Revisionsbericht (der großen Ausgabe) nichts, weil die Vorarbeiten zur Sechsten größtenteils verloren oder vernichtet sind. Der Stich wurde von Bruckner selber vorbereitet, kam aber erst 1901 zustande; in diesem Jahre brachte Pöhlig in Stuttgart die erste reichsdeutsche Gesamtauführung; Mahler in Wien hatte 1899 stark gekürzt. Soeben ist auch die wichtige Urfassung der Fünften erschienen.

Vor kurzem wurde die 350. Wiederkehr des Geburtstages von Heinrich Schütz gefeiert. Ein Vorkämpfer der seit 1922 wirkenden Schütz-Bewegung (vergl. auch Völk. Beobachter 1935 Nr. 279) ist Dr. Erich Müller in Dresden. Als Mitarbeiter am Handbuch der Judenfrage von Theodor Fritsch hat er in seine sonst verdienstvolle Abhandlung einiges Irrtümliche eingeflochten. In älterer Musik aber, und namentlich in der Welt des alten Schütz kennt er sich gründlich aus. Willkommen ist uns daher sein Büchlein über Heinrich Schütz, das der Verlag Breitkopf u. Härtel in der Sammlung „Kleiner Musikerbiographien“ schon 1925 herausgab (1.20 M); es ist Arthur Seidl gewidmet. In die Lebensbeschreibung, die schon durch die Zeiten des dreißigjährigen Krieges fesselt, ist die Erklärung der Werke eingearbeitet; am Schluß erscheinen diese übersichtlich aufgereiht mit Angabe, wo sie in der neunzehnbändigen Gesamtausgabe stehen. Erich Müller dient der Neuen Schütz-Gesellschaft als Herausgeber der Monatschrift „Deutsche Musik“. Das 9. Heft von 1933 enthält den Programm-Entwurf für ein Kirchenjahr mit Werken von Schütz. Aus dem Jahrgang 1935 sind wichtig die Hefte 5/6 und 9.

Seltzam hat es sich gefügt, daß dem deutschen Volke hundert Jahre nach Schütz der Thomaskantor Bach geschenkt wurde. Das Schrifttum über ihn ist im Gedenkjahr um eine empfehlenswerte Erscheinung bereichert worden: Christine Holstein, bekannt als Mitarbeiterin der Deutschen Zeitung, erzählt aus Bachs Leben; ihr Büchlein betitelt sich Die Passion des Johann Sebastian Bach (Köhler und Amelang, Leipzig; 167 S., geb. 2.20 M): „Passion“ nicht bloß mit Beziehung auf die Matthäus-Passion, deren Entstehung und Auf-führung den Höhepunkt bildet, sondern weil das zusammengefaßt ist, was Bach an Schwerem und Widrigem durchlitten und durchgekämpft hat. Gleich zu Anfang berührt uns der Heimgang seiner ersten Frau, die er bei Rückkehr von einer Reise nicht mehr wieder sah. Doch schärfer als allgemein menschliches Leid schneidet ins Leben des Genius das Verhalten der Mitwelt ein. Kläglich war der Stellen-schwacher in Hamburg. Eine vielleicht noch tiefere Kränkung war das unfreundliche Verhalten Anders. Auch die Berufung nach Leipzig geschah nicht ohne Demütigungen aller Art: Bach war ja nur Ersahbwerber, weil Telemann und Graupner abgesagt hatten; er mußte bei Amtsantritt einen „Revers“ unter-

schreiben, der seine Freiheit sklavisch beschränkte; das Amt eines akademischen Kirchenmusikdirektors, das vorher mit dem Thomaskantorat verbunden war, hatte ihm ein anderer weggeschnappt. Diese und andere Vorgänge schildert die Verfasserin der „Passion“ warmherzig, ohne Uebertreibung; gelegentliche Bemerkungen verraten die innere Anteilnahme und prägen sich dem Leser ein.

Indem wir uns wieder dem 19. Jahrhundert zuwenden, vermerken wir zunächst von Dr. Konrad Huschke, dessen musikschriftstellerische Tätigkeit den Lesern bekannt ist, ein sehr ansprechendes Büchlein über Lenau und die Musik (Bosse, Regensburg; „Von deutscher Musik“ Band 35). Die Arbeit ist eine Erweiterung des Beitrags in Bosse's Almanach von 1922. Leben und Werke des Dichters verraten ein inniges Verhältnis zur Tonkunst. Im Mittelpunkt des Denkens stand für Lenau Beethoven, mit dem er zwar trotz langjährigem Aufenthalt in der selben Stadt keine persönliche, aber um so leidenschaftlichere seelische Fühlung nahm. „So hat niemand den Schmerz verstanden wie Beethoven.“ „Wenn ich ihn lange nicht höre, fühle ich ein Weh im Herzen.“ Die Wirkung Beethovenscher Musik auf Lenau muß wie die eines Heilmittels gewesen sein. Aber auch musikalische Urteilskraft scheint dem Dichter, der sich ausgezeichnet auf Geige und Gitarre verstand, zur Verfügung gestanden zu haben; sonst hätte er sich nicht gerade der Spätwerke Beethovens bemächtigen können. Freilich, gegen andere Tonmeister, wie gegen Mozart, Weber, Liszt, war Lenau ungerecht; nur Zumsteeg und Schubert gefielen ihm noch. Seine eigenen Lieder sind musikalisch noch nicht so ausgeschöpft, wie etwa Mörikes von Hugo Wolf; doch bieten Schumann und Franz manches Schöne. Eigentümlich ist Lenaus, des Beethoven-Verehrers, Neigung zur volkstümlichen Kunst. „Jede Volksmusik ist schön.“

In Beethovenschen Bannkreis führt auch ein gründliches wissenschaftliches Werk von 490 Seiten (Großoktav), das ebenfalls bei Bosse erschienen ist. Robert Pessenlehner hat dem Kritiker und Künstler Hermann Hirschbach (1812—1888) ein verdientes Denkmal gesetzt. Im ersten Augenblick meint man wohl, die Schilderung eines wenig erfolgreichen Lebens sei überflüssig. Allein sie wirft soviel Licht auf Schumann und seinen Kreis, daß die Ergebnisse unsere Beachtung heischen, zumal sie auch die Geschichte der musikalischen Presse aufhellen. Um nämlich Schumanns und Hirschbachs Verdienste zu beleuchten, wirft der Verfasser einen lehrreichen Rückblick auf die Geschichte der Zeitschriften im 18. und 19. Jahrhundert (Mattheson, Hiller, Reichardt, Rochlitz usw.). Mit der Neuen Zeitschrift für Musik (die 1934 ihr hundertjähriges Bestehen feierte) hat Schumann, mit der Gründung des „Repertoriums“ (das freilich nur 1845—46 durchhielt) hat ebenso Hirschbach die laufende Musikschriftstellerei von Bevormundung (namentlich durch Verleger!) befreit und der Unabhängigkeit im Dienste des Deutschtums entgegengeführt. Als Mitarbeiter, noch mehr aber als Mitschaffender, gewann Hirschbach Schumanns Freundschaft in so hohem Grade, daß dieser etwas Faustisches an seinem Kunstgefährten entdeckte und in dessen Schöpfungen geradezu das „Doppelgängerische“ mit der eigenen Schaffensweise sah. Hirschbach ist jedoch als Tonsetzer nie zur Geltung gekommen. Aber wenn einer, jedes Amt, auch jedes Konzertieren verschmähend, eine Hamlet-Musik, 14 Symphonien (darunter eine Alpensymphonie), 13 Quartette, 6 Quintette und bewußt keine Kammermusik mit Klavier schreibt, so muß er, auch ohne erhofften Widerhall gefunden zu haben, unsere Teilnahme wecken; diese wird noch durch den Eindruck der Persönlichkeit gefestigt. Es war in der Tat etwas Ungewöhnliches, wenn im Jahr 1838 Beethovens Neunte ausführlich beschrieben, 1839 der Stil der letzten Quartette, 1843 die Festmesse liebevoll betrachtet wurde (letztere sogar unter Vergleich mit Bachs Messe). Es war ein Verdienst, 1843 an Berlioz festzuhalten, von dem Schu-

mann selber schon abgerückt war, oder Cherubini mit trefflichen Worten zu feiern. Zu den Beweggründen, aus denen sich Hirschbach seine eigene Zeitschrift zu schaffen suchte, gehörte auch der Kampf gegen Mendelssohn, dessen Musik Schumann bezauberte. Verzeihlich ist, daß vom „Repertorium“ Wagner und Liszt verkannt wurden; man sehe nach S. 64, 247; 236, 241. Bei Liszt wurden jedoch die Bearbeitungen der Symphonieen Beethovens gerühmt; nicht gehässig, aber lächerlich wirkt manches über Wagner Vorgebrachte, so, daß im Tannhäuser-Vorpiel die Gedanken „ohne Schwung“ seien. Was weiter noch Beethovens Neunte betrifft, so war Hirschbach sicherlich einer der Wenigen, die, geschichtlich besehen, Wagners Aufführung von 1846 vorarbeiteten. Pessenlehner kommt übrigens bei der Neunten ausdrücklich auf Schenker zu sprechen. Slicht viel Eigenes ein, begeht aber den Fehler, das entscheidende Werk von Otto Baensch „Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens Neunter Symphonie“ (Walter de Gruyter, 1930) mutwillig anzufechten, obschon er es nicht gelesen hat; ebensowenig scheint er von Baensch die Abhandlung über das Scherzo der Neunten zu kennen (sie erschien 1925 im Bayreuther Festspielführer). Auch von Alfred Lorenz und seiner neuen Formenlehre ist nicht die Rede.

Mit den Fragen der Gegenwart befaßt sich als Präsident der Reichsmusikkammer Peter Raabe, den die musikalische Welt als Leiter des Aachener Musikleben kennt: „Die Musik im Dritten Reich“ (Band 48 „Von deutscher Musik“, 93 S., geb. 0,90 M., geb. 1,80 M.; Gustav Bosse, Regensburg) gibt eine Auswahl kulturpolitischer Reden und Aufsätze, die aufs freimütigste alle Klagen und Mißstände berühren. An Besserung sei erst zu denken, wenn es gelänge, der Unkunst Herr zu werden, die den Sinn des Volkes immer noch benebele. Für eine aufbauende Arbeit komme es darauf an, zwischen dem Bedürfnis des einfachen Mannes und dem Streben nach hoher Ausdruckskunst vernünftig zu unterscheiden. Neulinge haben sich unvorbereitet in der Matthäus-Passion gelangweilt (S. 12). Zur allmählichen Gewöhnung empfiehlt Raabe die Pflege der Hausmusik, und zwar in Absicht der Vornahme deutscher Meisterwerke (also Klavierauszüge, Bearbeitungen); so müsse sich auch der Privatunterricht wieder beleben. Hier spricht zugleich der Kenner Liszts und seiner erzieherischen Tätigkeit. Sehr fein ist der Abschnitt über die Meisterfinger. Seine gesamte Auffassung stützt Raabe auf die zahlreichen maßgebenden Aussprüche Adolfs Hitlers. Das 11. Heft (1935) der „Zeitschrift für Musik“ kann S. 1258 von wichtigen Erfolgen Raabes berichten. — Auf Zustände, wie sie sich gegenwärtig herausgebildet haben, nimmt auch ein Sonderdruck aus der Festschrift der Breslauer Technischen Hochschule Bezug: Vom Schicksal der Musik im Zeitalter der Technik. Verfasser ist Dr. Hermann Matzke. Anders als wir es bei Vertretern des Technischen gewohnt sind, beleuchtet und beherrscht er die Möglichkeiten der Gegenwart oder der nächsten Zukunft durch geschichtliche Rückblicke, aus denen sich etwas lernen läßt. Matzke hat in Breslau das Archiv für Musikwirtschaft und Musiktechnik gegründet.

Dank dem völkischen Aufschwung sehen wir die Vorgeschichte mit anderen und schärferen Augen an als früher. Was Europa und namentlich Deutschland betrifft, so hat sich Karl Schuchardt mit seinen Forschungen in hervorragendem Maße allgemeines Vertrauen gewonnen. Außer seiner Vorgeschichte von Deutschland ist es sein Werk über Alteuropa („Kulturen, Rassen, Völker“), das 1918 und 1926, und nun 1935 in erweiterter 3. Auflage erschien und zustimmende Beachtung fand. Es kostet jetzt gebunden statt 22,50 M nur 7,20 M (368 S., mit 43 Tafeln und 186 Textbildern; Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig). Der

Gelahrte unterscheidet die uralten Zeiten, als die Länder des Mittelmeeres aus westlicher Richtung ihre Kultur empfangen, von den indogermanischen Zügen aus dem Norden (Asien kommt als Ursprung nicht mehr in Frage); eine östliche Gegenbewegung liefert nur „Schnittblumen, keine Seehlinge“. Klarer als je vorher hellt sich das Indogermanische auf; so die Rollen der Illyrier, Kelten, Germanen, welche letztere bei der „dorischen Wanderung“ das eigentlich Nordische mit solcher Entschiedenheit einbringen, daß Homer eine Schilderung germanischer Zustände und Leistungen zu geben scheint. Die Mischung des Mittelmeeres mit dem Norden konnte umso fruchtbarer sein, als der altmitteländische Menschenschlag, wie die Funde zeigen, dem nordischen gleichgeartet war. Zur Abwertung anderer Rassengepräge bemerkt Schuchhardt, in die Gegenwart eingreifend, sehr fein: „So interessant es ist, für ein Volk die verschiedenen Menschenarten, aus denen es zusammengewachsen ist, aufzuzeigen, so verkehrt wäre es, Trennungen nach alter Nichtzusammengehörigkeit wieder ausleben zu lassen. Es hat längst die eine Art von der andern gelernt usw.“. Die Sprache freilich, die ein Volk doch am festesten einklebt, sollte auch von den Vorgeschichtlern, die es nur mit stummen Zeichen zu tun haben, höher eingeschätzt werden. (Was Seite 320 über das Friesische verlautet, stimmt nicht ganz). In Bezug auf die Schrift vermerken wir mit Genugtuung, daß Schuchhardt, der auch wichtige Beiträge zur Urgeschichte der Schrift bringt, vom Latein zum Deutsch-Druck überging. Als Ganzes gesehen beständig sein Buch die einschneidende Wirksamkeit des nordischen Elements, das dem alten Europa das indogermanische Gesicht gab. Ebenfalls in 3., stark vermehrter Auflage (nach nur 2 Jahren) begrüßt uns Wolfgang Schulz mit seinem prächtigen Buche, das durch drei Jahrtausende (1800 vor bis 1200 nach Christus) Altgermanische Kultur in Wort und Bild nach neuestem Stande der Forschung darstellt (131 S. mit 6 Karten; dazu 234 Bilder auf 112 Tafeln; J. F. Lehmann, München; geh. 6 M., geb. 7.50 M.). Die zahlreichen früheren Arbeiten des Verfassers findet der Leser am Schlusse verzeichnet (wir haben seinerzeit den 35. Band der Mannusbibliothek gewürdigt). Was dem vorliegenden Werke seinen Erfolg sichert, ist nicht allein die musterzügliche Verbindung von Wort und Bild, sondern ebenso die Gesamtschau des wissenschaftlichen Stoffes: Bronzezeit, frühe und späte Eisenzeit erscheinen sowohl mit dem Rüstzeug des Geistigen als im sichtbaren Gewande der äußeren Leistung. Jedem der drei Jahrtausende eignet besonderes Gepräge. Der dritte Zeitraum bringt die immer heftigeren Zusammenstöße mit dem Süden. Den Umtausch der Wohnsitze, die Wanderungen in Kultur und Staat, die Annahme des Christentums betrachtet Schulz als „Risse“, die völkisches Eigenleben erschweren und gefährdeten. Besonders ausführlich behandelt er die Religion jener Zeit. Wenn wir die lebendige Schilderung des Wotanglaubens verfolgen, kommt uns Bayreuther unwillkürlich zum Bewußtsein, wie scharf Wagner gesehen, wie echt er gestaltet hat. Nicht recht verständlich erscheint es daher, wie der Meister Vielen nur als eine „Verheißung“ gelten mag. Ein Künstler ähnlicher Begabung, meint Schulz, könnte heute „leicht noch unvergleichlich tiefer dringen und noch entscheidender unserem Willen neue Richtung geben“. In der abschließenden Anrede an zeitgenössische Gegenwart zieht nämlich der Fachmann die Folgerungen, die ein neues Geschlecht aus Kenntnis der Vorfahren gewinnen mag, und er äußert sich dabei einerseits tatkräftig aufmunternd, andererseits zugleich maßvoll und besonnen, so in der Frage des Christentums (ohne der Deutschkirche näher zu treten). Das Kulturgut der bisherigen deutschen Schrift wünscht er zu einer neuen, „festlichen und wirklich deutschen Schrift“ fortgebildet. — Was die Geschichte angeht, so hatten wir schon vor dem Weltkrieg die hervorragenden Leistungen von Prof. Dr. Heinrich W o l f zu verzeichnen: seine Angewandte Geschichte eroberte sich seit 1910 Schule

und Haus; 1914 folgte die Angewandte Kirchengeschichte. Nach dem Krieg verwertete der Verfasser die reichen Erfahrungen des Lehramtes in 4 weiteren Bänden. Die 1923 erschienene Kulturgeschichte hat soeben die 4. Auflage erlebt (441 S., geb. 6 M.; Theodor Weicher, Leipzig). Der Untertitel „Angewandte Mythologie“ deutet auf Mythos, Sage und Dichtung als Inhalt; wir durchwandern also das abendländische Geistesgut, während äußere Gegenstände der Kultur außer Betracht bleiben und auch das Zuständliche nur gestreift wird; ebenso wenig richtet sich der Blick auf die Künste. Alles aber, was dem Denken und Dichten seine Bahn gibt, finden wir hier nach dem Wechsel der Zeiten, zugleich auch gemäß der Stätte deutschen Artwillens dargestellt, und die meisterhafte Beherrschung des Stoffes verrät sich schon in seiner übersichtlichen und immer folgerichtigen Anlage. Ausgezeichnet sind Sagen und Anschauungen des Altertums behandelt, über das der Verfasser auch mancherlei andere Schriften veröffentlicht hat. Klarsten Einblick verschafft er uns dann in die deutsche Sagenwelt und in alle weiteren Stufen, wie sich deutsches Denken auseinanderlegen mußte mit christlichem Gedankengut, z. B. mit der Legende. Wir folgen den Entwicklungen und Errungenschaften der letzten Jahrhunderte bis zur Gegenwart. Ein gutes Zeichen ist, daß Wolf nach dem staatlichen Umschwung an seinen belehrenden Worten nichts zu ändern, sondern sie nur zu ergänzen brauchte. In den Zusätzen ist auch Bernhard Kummer berücksichtigt. An den Ausführungen zum deutschen Schrifttum freut uns namentlich die hohe Einschätzung Schillers. Auch Wagner erscheint (als Erneuerer der Sage) zwischen Hebbel und Eberhard König; die Meinung (S. 316), er habe sein Schaffen anfangs als Gegensatz zu Goethe und Schiller empfunden, trifft nicht das Richtige. Warum Wolf den Meistersingern nicht näher tritt, ist in der Beschränkung auf die Sage begründet; schön sind (gegen Schluß des Buches) die Bemerkungen zum Parsifal. — Eine neue Deutsche Geschichte von der germanischen Vorzeit bis zur Gegenwart hat ein österreichischer Nationalsozialist, Prof. Dr. Richard Suchenwirth geschrieben (616 S., 41 Tafeln, meist Bildnisse, aber auch z. B. der Tote Krieger in München, 6 farbige Geschichtskarten, 7 Skizzen im Text; geb. nur 4.80 M. Georg Döllmeier, Leipzig). Der überaus starke Erfolg, den diese Neuheit gefunden hat, entspricht tatsächlichen Vorzügen. Vor allem ist ein Umfang gewählt, wie er dem Erzähler Ausbreitung und Wärme gestattet, ohne durch gelehrte Einzelheiten zu ermüden; ähnlich verfahren auch Einhart und Heinrich Wolf. Sodann erweist sich die Einteilung aufs zweckmäßigste abgewogen, insofern kein Abschnitt allzu verkürzt oder ausgiebig erscheint; der Weltkrieg z. B., der in Sonderwerken studiert werden kann, läßt den anderen Vergangenheiten ihren notwendigen Raum. Alles ist übersichtlich unter große Gesichtspunkte zusammengefaßt, und zwar in einer flüssigen, leicht verständlichen Form, die für jede Zeit, für jedes Geschehen die mitfühlende Teilnahme des Lesers anregt und wach erhält. Gerade die politische Geschichte tut schwer, ins allgemeine Bewußtsein zu dringen. Zu den Mitteln, die solche Aufgabe erfüllen, gehört bei Suchenwirth auch der Verzicht auf alle Einseitigkeit: weder eine preussische noch österreichische, weder eine evangelische noch katholische Vorliebe färbt die Darstellung; sein Buch ist ein richtiges Volksbuch. Daß überall die einfache geschichtliche Linie gezeichnet wurde, lag im Plane des Werks. Immerhin, wenn Goethe und Schiller genannt wurden, wären wir auch für Wagner dankbar gewesen; der Führer huldigt ja dem Bayreuther Meister in seinem Kampfbuche. Beethoven hat weniger zur „bürgerlichen Geselligkeit“ (S. 442) als zur Einswerdung des deutschen Volkes beigetragen.

Eine neue, durch scharfe, unbefangene Beobachtung gewonnene Erkenntnis ist uns über die Ständegliederung des deutschen Volkes durch den ausgezeichneten, ja genialen Geschichtsschreiber Viktor Ernst erschlossen worden (1871—1933).

Seine Werke: „Entstehung des niederen Adels“, 1916; „Mittelfreie“ 1920; „Entstehung des deutschen Grundeigentums“, 1926, vermitteln von der Geschichte des Rittertums eine Auffassung, die sich Bahn bricht, obwohl sie der bisherigen widerstrebt: aus den Rittern sind Ministeriale geworden, nicht aber aus den Ministerialen Ritter. Der Ursprung des Rittertums liegt im Maierhof, als in dem Ort, dem der Ritter entstammt; Maier und Ritter gehören zusammen. Was Jakob Grimm als wesentlich für den Adel anspricht, daß das Wörtchen „von“ auf Grundbesitz deute, das ist nun aus der Fülle neuer Geschichtsquellen klar erwiesen und begründet. Zugleich greifen Ernsts Darlegungen auf Sippe und Sippen-Haupt zurück. Man kann sich keine Beweisführung denken, die unserem Darré willkommener sein könnte, als dieses Zurückgehen auf deutschen Boden und ländliche Gemeinde. Eine gedrängte Zusammenfassung des Lebenswerkes, das Viktor Ernst hinterließ, gibt sein Sohn Fritz Ernst bei Kohlhammer (Stuttgart); das Geleitwort schrieb Karl Weller. Zur Zeitgeschichte empfehlen wir Egelhaaf's Historisch-politische Jahresübersicht; der 27. Band rundet das Jahr 1934 mit seinem besonders für uns Deutsche wichtigen Geschehen. Von Friedrich Neubauer ist die Herausgabe an Dr. Otto Liermann (Berlin) übergegangen; den Verlag hat nach wie vor Karl Krabbe (Erich Gutzmann), Stuttgart; 352 S., geh. 9 M., geb. 11 M. Mehr als je verlangt es uns, die ungeheure Fülle der Ereignisse so zu erfassen, daß Wichtiges vom Nebensächlichen getrennt und dem Bewußtsein dauernd zugänglich werde. Das Dargebotene eignet sich aber auch für den Zweck des Nachschlagens, das vollends durch Namen- und Sachverzeichnis erleichtert wird. Der Stoff ist zwischen internationaler Politik, deutscher Innenpolitik und Ausland in angemessenen Verhältnissen aufgeteilt. Die Wiedergabe von Reden und Urkunden betont und verstärkt den Charakter eines Quellenbuchs zur Geschichte der Gegenwart. Verzögert hat sich unsere Anzeige, nicht das Erscheinen des Jahrgangs.

Ein Nachschlagbuch anderer Art ist Der Sprach-Brockhaus (mit dem Untertitel: deutsches Bildwörterbuch für Jedermann); 1524 Spalten Text mit über 5400 Abbildungen; gebunden nur 5 M. Der Verlag F. A. Brockhaus (Leipzig) verwertet hier seine reichen Erfahrungen zur Herausgabe eines deutschen Wortschatzes, der die üblichen Gestaltungen mannigfach erweitert und eine ganz neue, allgemein brauchbare Form darbietet. Zur hochdeutschen Schriftsprache mit den Fortbildungen der Gegenwart treten in zweckmäßiger Auswahl die mundartlichen Ausdrücke, sowie die gebräuchlichen Fremdwörter; auch die Vornamen und die wichtigsten Eigennamen der Erdkunde. Zur Entlastung fallen die Zusammensetzungen weg, die keiner Erklärung bedürfen. Beantwortet sind nicht allein die Fragen der Schreibung, Aussprache, Abwandlung, sondern es wird noch angegeben, woher und aus welcher Zeit ein Wort stammt, welcher Berufssprache es angehört, wie man es etwa verdeutscht und in Redewendungen gebraucht. Eine willkommene Neuheit ist die Einschaltung einer Sprachlehre, verteilt bei den einzelnen Stichwörtern. Erfreulich, daß z. B. unter „Möglichkeitsform“ das entsetzliche „würde“ widerrufen wird; übrigens dürften besondere Formen des starken Zeitworts hinzugefügt sein (z. B. „stünde“ neben „stände“). Eine weitere Neuuerung, die dem Buch sein Gepräge gibt, sind die Bilder, die einerseits veranschaulichen, andererseits vom Gesehenen die einzelnen Teile benennen, also den Wortschatz mit ungeahnter Fülle bereichern; man sehe z. B. unter „Haus“, dann „Dach“, „Lichtbild“, was man da alles lernen kann. Jeder Beruf, jede Tätigkeit ist berücksichtigt. In Schule und Familie gibt das Buch alle wünschenswerte Auskunft. Es befriedigt außerdem noch die Bedürfnisse des Ausländers, der unsere Sprache zu beherrschen sucht; der deutsche Druck wird ihn keineswegs an der Benützung hindern. Damit

sich kein Mißverständnis einschleiche, ist noch zu betonen, daß dieser „Sprach-Brockhaus“ nicht etwa ein Sachwörterbuch oder ein Konversations-Lexikon ersetzt. Auch bleiben natürlich die großen wissenschaftlichen Fachwerke, die Mundartbücher, auch Kluge (Herkunft), Sarrazin (Eindeutschung), Schlessing (Begriffe) in Geltung. Gerade in der meisterhaften Auswahl und Beschränkung des Gesamtstoffs liegt der einzigartige Wert der Leistung des Verlags.

Mit einem neuen Buche ist Prof. Alfred Hoche hervorgetreten, dessen „Jahresringe“ wir 1935, Heft 1 würdigten; es heißt: Aus der Werkstatt (gleichfalls im Lehmannschen Verlag, München, 259 S., geh. 4.50 M, geb. 6 M) und beschert uns gedankenreiche Abhandlungen und Vorträge. Der Psychiater untersucht Shakespeares Zeichnungen des Irreseins und macht dabei auf die tröstliche Tatsache aufmerksam, daß der Glaube an die rein seelischen Ursachen der Geistesstörung ein Irrtum sei. Uebrigens kommt uns, so oft wir Shakespeare lesen, der Unterschied vom Bayreuther Meister auch darin zum Bewußtsein, daß dieser in den reifen Meisterwerken kein Irresein auf die Bühne bringt; auch sieht er vom offenen Freitod ab. Was Hoche über das Sterben, auch über das freiwillige, vorbringt, ist das Ergebnis langer Beobachtung und ruhigen Denkens; er erinnert in manchem an Marc Aurels Selbstbetrachtungen. Vom griechischen und römischen Altertum hat Hoche einen liebevollen Begriff; sein Vortrag für die Freunde des humanistischen Gymnasiums (1924) ist ein Meisterstück sachlicher, durch keine Schlagworte getrübler Anschauungsweise. Mit Genuß folgen wir auch den Belehrungen über Fragen der Seelenkunde; so in den Beiträgen zur Suggestion, zur sogenannten Psychoanalyse (welch letztere scharfsinnig abgelehnt wird), oder im Abschnitt über die Langeweile, deren Wesen ja auch Richard Wagner mit Humor erkannt hat, als er sein Opernpublikum zeichnete. Uns berührt außerdem, vollends im Gedenkjahre 1936, die „Schlußszene der Starnberger Tragödie“. Daß Hoche sich mit Schopenhauer vertraut zeigt, bringt ihn uns, wenn es dessen noch bedürfte, in besondere seelische Nähe. Dies bewirken außerdem zwei frühere dichterische Erzeugnisse von ihm, die uns bisher entgangen sind. „Deutsche Nacht“ (Vielefelds Verlag, Freiburg i. Br., 2. Auflage 1921) besitzt sich ein Kranz von 30 Sonetten, die jenen damaligen Stimmungen, als unser ungeheures Kriegsoffer vergeblich erschien, einen tiefbewegenden Ausdruck verleihen; auch die Trauer um den Verlust des eigenen Sohnes schwingt mit („Das öde Haus“). Wie hier die politische, so findet in der 2. Gedichtsammlung die religiöse Not ihre Sprache: „Christus der Jüngling“ (Urban-Verlag, Freiburg i. Br.), enthaltend ein Vorgespräch zwischen Pfarrer, Zweifler und Dichter, dann eine lange Reihe von Abschnitten in Verspaaren nach Art von Meyers „Hutten“, ist eine dichterische Gabe, die wir eigens der Deutschkirche gewidmet denken mögen, so eifrig enthüllt sie Jesu Gestalt aus den vernebelnden Schleiern der kirchlichen Unzulänglichkeiten. Der Eindruck, den solche Bekenntnisse machen, wird noch vertieft durch die Erwägung, daß sie von einem hervorragenden Vertreter der ärztlichen Wissenschaft stammen. Jeder Verdacht der Einseitigkeit schwindet, wenn wir Hohes Bücher zur Hand nehmen.

Seit Adolf Harnack (1921 und 24) über Markion den wissenschaftlichen Aufschluß gegeben hat, rückte jene christliche Gestalt des 2. Jahrhunderts von Neuem in den Vordergrund religiöser Erörterungen. Um nun der Allgemeinheit einen Begriff davon zu geben, was uns Markion bedeutet, hat Friedrich Andersen, unseren Lesern aus der Geschichte der Deutschkirche bekannt, das Wachsen und Wirken jener Persönlichkeit in einem geschichtlichen Roman geschildert, dem die allerweinste Verbreitung zu wünschen ist, nicht allein der Sache wegen, sondern weil die Darstellung als solche fesselt. „Markion der Unbesiegte“ (Aldolf Klein, Leipzig, 1934; 400 Seiten; geb. 3.50 M) gibt auf Grund umfassender Quellenkennt-

nisse vor allem anziehende Bilder kleinasiatischen und römischen Lebens. Anschaulich wird geschildert des Helden äußerer Aufstieg zum Großkaufmann und seine innere Entwicklung, die vom alten Volksglauben, Mysterienkult, Mithrasdienst, von Gnosis und Synagoge hinweg zu Jesu Gestalt und Lehre führt. Indem wir miterleben, was Markion, seine Verwandten und Freunde im Innersten ergriff und festhielt, werden wir Zeugen der ursprünglichen Eindrücke, auf denen sich christliche Ueberlegenheit gründet. Mit Achtung redet Andersen aber auch von der griechischen Philosophie, welche die religiöse Sehnsucht nährte. Als seine Sendung betrachtete es Markion, der Sohn eines Lehrers, echte Schriften über Jesus zu sammeln, unvermischt mit jüdischem Beiwerk. Doch war der Wahn, das Christentum jüdisch unterbauen zu müssen, schon so erstarrt, daß Polykarp von Smyrna und später auch der römische Bischof Markions Predigten ablehnten. Scharf und klar zieht Andersen die Trennungslinien zwischen Altem und Neuem Testament; mögen die Begründungen stellenweise zu lehrhaft anmuten, so stellen sie andererseits dem unbefangenen Leser alle erdenkbaren Beweise gegen die jüdische Auffassung vor die Seele. Gerade die Bilder des Zwiespalts in Gemeinde und Familie sind lebendig ausgemalt; der Vater versteift sich als Christ auf die Septuaginta; ein Gemeindemitglied äußert über den Sohn, er glaube nicht einmal an Adam und Eva. Jener Kampf zwischen judenreinem und jüdischem Christentum fiel in die ruhige Zeit zwischen Trajan und Marc Aurel. Noch im dritten Jahrhundert hat dann Markions Kirche, wie das Nachwort zum Roman betont, besonders zahlreiche Helden hervorgebracht; vielleicht wirkte der Reformator bis zu den Albigensern hinüber. Gegen Markions Schwächen ist Andersen nicht blind. So vertragen wir nicht seine orientalische Askese, wiewohl die Figur der befreundeten Kalliope sympathisch gezeichnet ist. Den erfreulichen, ergänzenden Ausklang bieten im römischen Heim der Kalliope die nordischen Offiziere, denen Tacitus' Germania in die Hände kommt. Es leuchtet ein, wie wichtig für die deutsche Gesinnung des heranwachsenden Geschlechts die gegenständliche Schilderung des ganzen Buches ist, namentlich auch sofern es kirchengeschichtliches Wissen vermittelt. Die ungeheure Tragweite von Markions Gedanken deutet Haller im ersten Bande des Papsttums an: weil sich jener Reformator ähnlich wie Luther auf Paulus berief, mußte Rom wohl das Ansehen des Petrus erhöhen. In den Auseinandersetzungen der Gegenwart aber dient Andersen's hochwertige Leistung als erwünschte Waffe. Adolf Bartels würdigt das Buch ausführlich im Völkischen Beobachter vom 5. Juni 1935. Dem Markion hat Andersen neuerdings hinzugefügt eine „Kurze Glaubenslehre zur Prüfung für Jedermann“, zugleich gedacht als Konfirmationsunterricht nach deutschkirchlichen Grundsätzen (0.30 M.). Was hier auf wenige Seiten zusammengedrängt ist, bietet dem Leser die Erfahrung eines denkenden wie kämpfenden Lebens; Andersen ist seit 1925 Nationalsozialist. Der Ruf zu Jesus, den er schon früher unter Chamberlains Einwirkung erhoben hat (beigegeben ist eine Uebersicht über alle Schriften Andersen's), widerspricht keineswegs deutschem Empfinden. Dies bezeugt uns auch die neue Rundgebung von Stadtpfarrer Georg Schneider „Der Heiland deutsch“ (213 S., geh. 2.80 M., geb. 3.60 M., Bonz Erben, Stuttgart). Auf dem Titelblatt grüßt Wagners Ausspruch: „Alle Menschen brauchen des Heilands; er ist der Heiland“. Seine Lehre, sein Leben und Leiden wird hier so dargestellt, daß der Wortlauf evangelischer Berichte, in kleinere Abschnitte eingeteilt, meist mit Vor- oder Nachbemerkung versehen, sowohl durch einheitlichen Zusammenhang als beim Nachschlagen von Einzelheiten einen neuen, eigenartigen Eindruck macht. Ausgeschlossen sind Einschübe, hereingenommen auch andere zuverlässige Quellen. Schneiders Uebersetzung greift in die Sprache der Gegenwart; so z. B. „Weh euch, die ihr die Sperrfisse in den Synagogen liebt“; oder belebt sich

der überholte Begriff des „Knechtes“ durch den des „Soldaten“. Auch die Ueberschrift jedes Abschnitts berücksichtigt Vorstellungen unserer Tage; „Gegen blindes Drausgängertum“ steht vor dem Gleichnis vom Unkraut, das mit der Frucht zusammen bis zur Ernte wachsen soll. Mitunter geht die zeitgenössische Veranschaulichung wohl zu weit, so bei Wahl des Wortes „Reaktion“ für den Sinn: „Wenn einer seine Hand an den Pflug legt und zurücksieht“ usw. Im ganzen genommen reiht sich Schneiders Leistung würdig den mancherlei Versuchen an, wie sie seit Chamberlains „Worten Christi“ von Wolzogen, Andersen, Dinter, Klagges unternommen worden sind, dem deutschen Volk Jesu Gestalt ohne theologische Zerdeutung oder Ablenkung wiederherzustellen; auch Goethe hat ja schon vorgebracht, daß „die Lehre von Christo nirgends gedrückter war, als in der christlichen Kirche“. Sehr beherzigenswert ist, was der Verfasser von: „Der Heiland deutsch“ in seiner Einleitung ausführt; er faßt hier die Grundsätze zusammen, die in seinem „Deutschen Christentum“, in seiner „Völkischen Reformation“ dargelegt sind (vergl. Bayr. Bl. 1934, 4; 1935, 1). Ausdrücklich betont Schneider, daß er mit dem neuesten Buche die Evangelien nicht etwa ersetzen, sondern zu ihnen hinführen wolle.

Zufendung.

Tannenberg — Bayreuth.

Gedenk-Nachklänge des letztvergangenen Festspiels von Johann Hahn-Berlin.

Am Morgen des 2. August 1934 fuhr ich aus der heimatlichen Hauptstadt hinaus — Rückerinnerung umweht das Herz: — vor zwanzig Jahren: — mit wie vielen, vielen die Heimreise zum schicksalschweren Weltkrieg — welch tief-ernste Fahrt! — Und nun? — auch an diesem Morgen steht wieder eine erregte Schicksalsfrage am Welt-Himmel: — Unser großer Hindenburg, des deutschen Volkes getreuer Eckart — wird er uns erhalten bleiben? — Oder?? — In den Zeitungen melden die Aerzte von sehr ernstem Befinden. — Sehr ernst! . . . bleibt in unsrer Seele haften, während der D-Zug uns durchs liebe deutsche Land trägt. —

. . . In das stille Sinnen fällt eine Stimme, die in bewegtem Tone erzählt: Gestern hab ich zum ersten Male unsern Führer ins Antlitz schauen können — es war tot-ernst . . . er kam vom Krankenbesuch bei dem greisen Helden in Neudeck. — Fürs Leben unvergeßlicher Eindruck, der neue Erfüllung jahrelang gehegten Wunsches bedeutete: — nun sah ich ihn, unsern Führer, zum ersten Mal — er aber sah ihn, unsern Hindenburg, nun wohl „zum letzten Mal!“ — Was lag da alles in diesem Antlitz! —

In unsern Sinnen klingt wieder jene Stimme: — Aus österreichischer Grenzmark (bei Italien) kommend — aus Tagen politischer Hochspannung des verfehlten Dollfuß-Putsches — dennoch alle Reisehemmnisse überwindend, beseelt und getragen von höchstem Kunst-Sehnen — heilige deutsche Kunst in Bayreuth zu erleben so bin ich hier im Zuge — auf der Wallfahrt zum heiligen Gral! —

. . . Gedanken gehen hinüber — kommen zurück — es wird uns Mitreisenden lebendig klar: wie unsre Volksgenossen jenseits der Grenze in schwerem Kampfe stehen und große Opfer bringen, um mit uns im deutschen Geiste und Herzen verbunden zu bleiben; — aber alle Bedrängnis, alle Sorgen werden getreulich und mutig getragen in dem starken Gefühl — Liebe für Deutschland! —

. . . Weitgespannt sinnen wir der erzählenden Stimme nach — — da gewahrt unser Blick draußen — an den Türmen und Häusern — entrollte Fahnen — doch

mit Trauerfloren daran — unser Ohr vernimmt ernste Glockentöne — Bange Ahnung . . . sie wird Gewißheit — ja erschütternde Wahrheit: — Unser Hindenburg ist von uns gegangen! — —

. . . Wir aber fahren ja — gen Bayreuth! — nun unter ernstem Glockengeläut! —

. . . Doch wir erleben dort, tief vorbereitet durch den Schmerz der Todeskunde, — das hehre Weihe-Festspiel „Parsifal“ — „Von selbst nun leuchtet euch wohl der Gral!“ —

. . . Der getreue Eckart ist tot . . .

„Der Glaube lebt!“ —

Es lebe der Führer! —

. . . Und so erleben wir nun hier auf dem geweihten Boden von Bayreuth — aus der Ferne im Geiste auch die machtvolle Trauerfeier von Tannenberg für unsern großen Hindenburg — hören die erhebenden Worte unsres Führers, der damit „nun sein Amt“ antrat — und wir geloben:

Deutsch sein — heißt treu sein! —

Tags darauf aber erklingt dann gleich einem Symbol — stark und groß — auf dem grünen Hügel Richard Wagners kraft-strahlendstes Drama „Siegfried“ —

„Heil dir, Tag!

Heil dir, Licht!“

. . . Tausende Herzen aus aller Welt haben es mit uns vereint vernommen.¹⁾ — — Gläubig sieht das deutsche Volk in die Zukunft. — Und auch unsere Volksgenossen jenseits der Grenzen in allen Fernen reichen wir im Geiste die Hände — wissend: . . . sie haben oft unsägliche Schwierigkeiten zu erdulden und zu überwinden, unsagbare Opfer zu bringen — sie sollen uns nicht beschämen! — In heiliger Verbundenheit grüßen wir sie mit dem deutschen Gruße, der auch der Bayreuther Gruß ist; denn die Bayreuther Gemeinschaft ist selber des einigen deutschen Volkes Symbol: Heil dem Führer! Heil dem Meister! Heil Deutschland! Heil Bayreuth! —

¹⁾ Durch erstmalige Rundfunk-Übertragung!

Zweites (Frühlings-) Stück 1936.

Es gibt kein größeres Gift, durch das die christliche Kirche und namentlich die Jugend geschädigt werden könnte, als der theologische Streit; leichter ertrage ich Abweichungen in der Lehre und sehe in den Schriften Anderer vor allem darauf, in welchem Geiste sie verfaßt sind.

Swingli.

Richard Wagner.

Aussprüche des Meisters aus den Tagebüchern der Meisterin.

1874—1883.

II.

1877.

1. August. R. nicht ganz wohl, wie immer wenn er im Geringsten außer seiner Ordnung lebt. Er hat aber sein Atelier zum Parsifal eingerichtet und heute hörte ich einige erste Töne!

10. August. Viele herzliche Ergießungen, und endlich die Mittheilung von: „Nehmt hin mein Blut“! — — Richard sagt mir, er habe es aufgeschrieben noch kurz vor meiner Rückkehr, mit Hut und Rock an, wie er mich eben abholen wollte. Nun habe er den Text dazu umzumodeln gehabt; diese Abendmahlszene würde die Hauptszene, der Kern des Ganzen; bei dem Meistersinger-Preislied habe er auch die Melodie zuerst gehabt, und er habe den Text darauf umgeformt. Gestern sagt er schon, man müsse sich hüten einer Melodie zu Liebe den Text verlängern zu müssen — heute nun ist die Hauptstelle „Nehmt hin mein Blut um unserer Liebe willen, nehmet hin mein Leib und gedenkt mein ewiglich“, gänzlich da, in ihrer Milde, in ihrem Schmerz, in ihrer Einfalt und Hoheit. „Die Schmerzen Amfortas' sind darin enthalten“ sagt mir R.

20. September. Wolzogens sind noch hier, er erfreut uns durch sein ernstes tiefes Wesen.

23. September. Friß Brockhaus kann sich nicht genug wundern, wie heiter und in welch schöner Stimmung sich R. befindet. Nach Tisch mit R. im Hofgarten spazieren gegangen, er sagt mir, dieser Garten hänge, wie immer die Localität, mit seiner Composition zusammen, eine Modulation 3. B. sei die Töchterschulen-Ecke.

24. September. R. arbeitet, sagt mir dabei, es sei ihm, als ob er immer ganz von Neuem begänne Musik zu machen.

25. September. R. liest mir mit vieler Heiterkeit den Artikel Aristoteles von Voltaire im Dictionnaire Philosophique vor. Wir gelangen dann zu Beethoven, und R. sagt, daß wenn er sich Beethoven „in seiner Sternensprache“ vorstellen wollte, müsse er an den zweiten Theil von 111 denken (Adagio mit Variationen), er kenne nichts so Extatisches, dabei sei er garnicht sentimental. Von dem Carghetto von 106 findet er, es sei zu lang, und etwas akademisch.

26. September. Nachmittags gegen Abend sehe ich R. eifrig schreiben. Und Abends sagt er — (die Augen angestrengt!) — „es mußte doch zum heiligen Cosmos fertig werden“. Er spielt mir das Vorspiel in der Orchester-skizze vor! Lange andauernde Ergriffenheit — — er spricht zu mir dann über diesen Zug des Grals-Mysterium, daß das Blut zu Wein wird, dadurch also wir gestärkt der Erde uns zuwenden dürfen, während die Wandlung des Weines in Blut uns von der Erde abzieht. — Wunderbare Mischung in dem Vorspiel des Mystischen und Ritterlichen. Die D dur Modulation ist für ihn wie die Verbreitung durch die ganze Welt der zarten Offenbarung. Um aber das Seelische der Worte Christi, das Losgelöste von jeder Materie zu verwirklichen, will er eine Mischung von Stimmen bringen, „eine Baritonstimme z. B. würde Alles materialisiren, es muß nicht Weib noch Mann, Neutrum im höchsten Sinne des Wortes sein“. Lange noch über Christus gesprochen, das Evangelium von dem Tag vor dem Tode, das Erhabenste was die Menschheit hervorgebracht, unvergleichlich, das Göttliche! Er spielt mir noch einmal die Stelle, wo, wie er sagt: „der verklärte Blick sich bricht“.

30. September. R. arbeitet und erzählt mir: „Ich war darauf Alles heute aufzugeben, nahm meinen Darwin, warf ihn aber plötzlich weg, denn während dem Lesen hatte ich Alles gefunden, und so gut war ich dann gestimmt, daß ich mich förmlich zum Aufhören zwingen mußte, um nicht zu Tisch warten zu lassen. Es ist ein verrückter Zustand.“

2. Oktober. Er sagt mir: „Alle Condrie macht mir zu schaffen.“ Ein Zeichen, daß seine Arbeit ihn beständig beschäftigt.

8. Oktober. Abends spielt er mir ein herrliches Thema zu einer Symphonie und sagt, er habe so viele solcher Themen, jeden Augenblick fiele ihm etwas ein, er könne aber das Wohlige nicht für Parsifal gebrauchen.

10. Oktober. Beim Frühstück sagt mir Richard: „Wenn du das nächste Blatt bekommen wirst, wirst du sehen, daß ich viele Noth damit gehabt; ich wollte einen 3 Takt etwas gedehnt haben für Amfortas' Zug und nun die Rede Gurnemanz dabinein passen zu machen. Kein künstlicher Einfall kann

Einem da helfen, denn es muß klingen, als ob es so sein müßte. Jetzt aber habe ich es gefunden!"

15. Oktober. Viel über Parsifal mit Prof. Vernans gesprochen; über Wolfram und Gottfried, Richard meint, die Einleitungen der beiden Gedichte (Blancheflour und Rivalin, Samuret und Herzeleide) verhielten sich zum Gedicht, wie die große Leonoren-Duvertüre zum Fidelio.

1. November. Abends liest R. die Elektra von Sophokles vor; nicht darf man an die Grabespenderinnen von Aeschylos denken, und das Spielen mit dem Schmerz, welches durch die falsche Nachricht von Orestes' Tod vor sich geht, wirkt unangenehm, „ist unwürdig eines großen Künstlers" sagt Richard, und die Erzählung des Pflegers ist ihm „die schönste italienische Oper".

3. November: R. arbeitet, am Nachmittag will ihm das, was am Morgen ihm eine gute Inspiration dünkte, grell erscheinen — da schließt er den großen Deckel des Klaviers und dämpft es, findet sich wieder zurecht, und um mir, welche ich oben mit den Kindern arbeite, ein Zeichen seiner Zufriedenheit zu geben, spielt er das liebliche Thema der Coda, aus dem ersten Satz der Symphonie in C dur von Mozart.

R. spricht auf dem Spaziergang von dem „prachtvollen, nie überbotenen" Fugensatz im Finale der C dur Symphonie von Mozart und klagt, daß gleich darauf das banale „Schrum Schrum" kommt, was das Ganze zu stillos mache.

13. November. Am Nachmittag rief er mich in den Saal um mir das vorzuspielen, was er eben gespielt: den Beginn von Gurnemann's Erzählung, „in heiliger Nacht neigten sich ihm die Boten".

14. November. Abends Fortsetzung von Constantin Frank; R. sagt, es koste eine Art Ueberwindung sich so viel mit der Welt der Erscheinung zu befassen, während man eigentlich immer beim „Ding an sich" in Gedanken weile; doch fesselt uns die Lektüre sehr.

21. November. Abends spielt er die „Einsiedelei von Klingsof" vor und „die Wege die kein Sünder findet".

22. November. R. hatte eine sehr schlechte Nacht! . . . Er arbeitet aber doch und spielt mir Abends Klingsof's Zaubergarten in Gurnemann's Erzählung.

23. November. R. beendet die Erzählung von Gurnemann's.

25. November. R. arbeitet und sagt mir zu Mittag, er habe einen Einfall gehabt, der würde mich freuen, im Augenblick wo die Knappen den Spruch

wiederholen „der reine Thor“, bei dem Worte „Thor“ kommt der Pfeil und Parsifal, sodaß der Spruch nicht vollendet wird.

30. November. Gestern am Morgen sang mir R. das Thema aus dem Finale des A-moll Quartetts, und sagt, etwas ähnliches Schönes wie die Modulation und der Abschluß des Thema's gäbe es gar nicht mehr in der Musik.

1. Dezember. Abends 3. und 4. Aufzug von Heinrich 6 dritten Theil; die Werbung von Lady Gren durch Edward findet R. ein Meisterstück dramatischer Virtuosität, bei aller Naivität, wir müssen anhaltend noch uns über diese Macht des Dichters auslassen, er läßt sprechen was sonst Schweigen ist. R. sagt, ihm lägen historische Stücke ganz fern, wenn er aber seinen Barbarossa ausgeführt hätte, er hätte ihn in den gereimten leichten Versen der damaligen Dichtungen gedichtet, um etwas Populäres hineinzubringen. Wir seien aber zu entfernt von diesen Gegenständen; Shakespeare reichte durch Tradition schon zu den Seinigen.

2. Dezember. R. sagt mir: „Den Parsifal schreibe ich noch für meine Frau, aber im Vertrauen auf den deutschen Geist würde ich nicht mehr sagen.“ — Nach dem 4. Akt von Heinrich 6 sagt er zu mir, die Trauermusik für die Gefallenen werde ich doch noch schreiben, da kommt aber keine Apotheose am Schluß, da kannst du dich darauf verlassen.“

5. Dezember. Richard sagt mir, er habe eine schöne *Mélange* Amfortas Thema, Herzeleide's und das Schwan-Motiv aus Lohengrin, wie die Knappen den Schwan entfernen.

12. Dezember. Abends liest uns Herr von Wolzogen einen vortrefflichen Aufsatz von sich über Heinrich v. Kleist, worin er die Eigenthümlichkeit der Genialität des Dichters, sowie das Besondere der Hermannsschlacht wie des Prinzen von Homburg ganz ausgezeichnet darthut. Darauf spielt uns R. aus den Meisterfingern, dem herrlichsten Werke.

14. Dezember. R. sagt er habe nun das Gestrige „gut gemacht“, man müsse sich hüten von den Melodien sich verführen zu lassen, das sei gestern passiert, und so sei er ganz aus der Stimmung gerathen.

16. Dezember. R. arbeitet, er habe endlich Kundry hinter das Gebüsch gebracht, sagt er mir bei Tisch.

„Wenn ich arbeite könnte ich nicht mit Dir sprechen, und doch bin ich ganz bei Dir!“

Bei Tisch leuchtet sein Antlitz von dem ganzen Strahl des Genius und der Güte. Er sagte neulich, daß seine Hestigkeit ihm gegeben worden sei um seine Weichheit zu compensiren. Bis zur Feigheit scheue er davor zurück

Jemandem etwas hartes zu sagen. Und es ist so, für völlig unwahr könnten ihn die Leute halten, denn er vermag es nicht, das was er von den Menschen hält, ihnen kund zu geben, darum ist auch seine einzige Waffe Zurückgezogenheit.

18. Dezember. Abends zwei Preludien aus dem Wohltemperirten Klavier von R. gespielt, zu unserer größten Ergriffenheit, zu dem einen in es Moll sagt er „das hat mir meinen Ductus gegeben; es ist unglaublich, wie Vieles aus der Musik-Litteratur ohne Eindruck an mir vorübergegangen ist, aber d a s hat mich bestimmt. Das ist unendlich und so Etwas hat Keiner wieder gemacht“!

20. Dezember. R. sagt mir: „Wenn du wüßtest, was mich bedrückt: es ist ein rhythmischer Kampf. Plötzlich heute Früh verstand ich meine Sachen alle nicht.“

21. Dezember. Wiener Künstler beabsichtigen einen Germanenzug zu arrangieren, und bitten Richard in überschwenglichen Ausdrücken die Musik dafür zu componiren! Es ist gar seltsam, den Abstand dieser Verehrung, mit dem was R. eigentlich erfüllt! . . .

R. hat seinen rhythmischen Kampf überstanden und sagt mir, wie er von der Arbeit kommt: „ich habe heute einen philosophischen Satz componirt: hier wird der (zum) Raum zur (die) Zeit.“

22. Dezember. R. arbeitet, ist zufrieden mit einer heute geschriebenen Mittelfstimme.

26. Dezember. Gestern freute sich R. einer großen Terz von fis, ais, zu f, a, welche ihm eben eingefallen. Heute arbeitet er sie aus in dem Marsch der Gralsritter.

28. Dezember. R. arbeitet an dem „Gralsmarsch“, er hat die Crystallglocken gestrichen; er sah noch die „Glocken v. Straßburg“ des Vaters sich an, um zu sehen, ob er kein „Plagiat“ begeht —.

Beiträge zur Frage des deutschen Glaubens.

Von August Püringer.

2. Luther und die Bibel.

„Denn an den Jüden mag man sehen, wie gar leichtlich der Teufel (wo man einmal vom rechten Verstand der Schrift fället) die Leut führen kann in solche Blindheit und Finsternis, die auch natürliche Vernunft tappen und greifen kunnt, noch [= „und doch“!] sollens die nicht [sc. „einmal“] sehen, sondern für das rechte Licht halten, die täglich Gottes Wort lehren und hören. Ah, Herr Gott, sei uns gnädig!“

Martin Luther.

Um zu klarer Einsicht zu kommen, welche Haltung Deutschlands großer bahnbrechender Gottes-, Christ- und Volks-Anwalt des 16. Jahrhunderts, unser Dr. Luther, zur Frage der Revision des gesamten Textguts der heiligen Schrift heute einnehmen würde, brauchen wir eigentlich nur sein scharf und unverwischbar ins Volksgedächtnis geprägtes Wesensbild nahe genug vor unsre Augen stellen und darin die unerschrockene wie unbeugsame Wahrheitsliebe als den — sein ganzes Leben bestimmenden — Hauptzug erkennen! In dieser ihm eingebornen unverbrüchlichen Wahrheitsliebe wurzelt Luthers inbrünstige Gottesfurcht und Heilandsverehrung ganz eigentlich, wie nicht anders der Löwentroß seiner Auflehnung gegen die kirchliche Schein-Heiligkeit seiner Zeit —; ist doch der Haß gegen Lüge und Heuchelei nur der Schattenwurf, die unentbehrliche Rehrseite unbedingter Liebe zur Wahrheit . . . Es ist noch der jüngere Luther, der, kurz nach dem Thesen-Anschlag, keineswegs noch mit der römischen Kurie brechen wollte und doch schon (an Willibald Pirckheimer in Nürnberg) mit eherner Bestimmtheit sich äußert: „Ich will bewahren des Papstes Macht und Hoheit, aber die Fälschungen der heiligen Schrift werde ich nicht dulden!“

„Das Wort sie sollen lassen stän!“ Allein im Hinblick darauf könnten wir eigentlich, jedes weitren kleingläubigen Zweifels an Luthers förderlicher Teilnahme für unser doch wohl schon gewichtig genug begründetes Vorhaben einer streng gewissenhaften Ueberprüfung der christkirchlichen Bibel überhoben, getrost ans Werk gehen.¹⁾ Und dürften's umso getroster, wenn wir noch überlegen, daß, was Luther dem Pirckheimer so bestimmt als „Fälschungen der Schrift“ bezeichnet, streng genommen dem Begriff „Fälschung“ noch gar nicht entspricht oder doch nur un eigentlich so genannt werden kann, handelt es sich dabei doch nur um willkürliche Beziehungen und Auslegungen evangelischer Schriftstellen durch die römische Kurie zur „Rechtfertigung“ ihrer eignen dogmatischen Bestimmungen oder Anordnungen in

¹⁾ Wir verweisen auf die beiden Aufsätze des Verfassers unter demselben Gesamt-titel im Juli- und Oktober-Stück 1935 unserer Blätter. Die Schriftlfg.

Bezug auf gewisse Sakramentalriten, Heiligen- und Muttergottesverehrung, Messe, Ablässe, Zölibat u. dgl. Gewißlich alles Dinge, die durch den Geist der Schrift nicht gedeckt waren und somit unmöglich als „göttliche“ Anordnungen gelten durften, wie Rom das wahrhaben wollte; indes doch nur indirekt als „Fälschungen der Schrift“ aufzufassen. Wenn aber unser Meister schon derartiges als ihm völlig „unduldbare“ Schriftfälschung empfand, so mache man sich doch einmal klar, mit welcher flammenden Entrüstung er erst ganz eigentliche Fälschungen, Eingriffe in die überkommenen Schrifttexte, Abstriche göttlicher und Heilandsworte darin und wieder erfundene Zusätze solcher Aussprüche aus erhabenstem Munde durch Rom, als in alle Ewigkeit und unduldbar zurückgewiesen haben mußte!

Uebrigens gibt es zwei exakte geschichtliche Episoden in Luthers Leben, die unwiderleglich genug bezeugen, wie er auf erwiesene Dokumentenfälschung Rom's reagierte, wenn es sich auch da wieder nicht um eigentliche Bibeltextfälschungen, sondern um weltpolitische Dokumentenfälschungen handelte: um die der sog. Konstantinischen Schenkung (aus dem 8. Jahrhundert) und um die sogen. pseudoisidorischen Dekretalen (aus dem 9. Jahrhundert unsrer Zeitrechnung)! Wir besitzen da z. B. die echte Handschrift eines Briefes Luthers an Spalatin (1520), den er unter dem unmittelbaren Eindruck der bündigen — bis heute noch sachlich nicht widerlegten oder widerlegbaren — Enthüllungen Laurenzo de Valla's (eines ehem. päpstlichen Sekretärs, 1407—1455) über die päpstliche Geschichtsfälschung des 8. Jahrhunderts schrieb:

„Die Schrift des Laurentius Valla wider die Schenkung Konstantins, von Suttgen herausgegeben. Ofter Gott, welche Finsternisse und Nichtswürdigkeiten der Röminger! Und daß man sich über Gottes [sc. „langmütiges“] Gericht wundern muß: so viele Jahrhunderte haben diese schmerzigen, aroben, unverschämten Lügen nicht nur Bestand, sondern sogar geherrscht, ja, was das Ungeheuerlichste ist an der Ungeheuerlichkeit, unter den Artikeln des Glaubens ihre Stelle gefunden! Ich bin so geärrtet, daß ich nachgerade nicht mehr zweifle, der Papst sei recht eigentlich der Endchrist [= Antichrist!], so sehr stimmt hiezu sein ganz Leben, Tun, Reden und Beschließen!“

Man muß doch wohl zugeben, an eindeutiger Auflehnungsenergie gegen römische *pia fraus* lassen diese Zeilen des teuren Mannes nichts zu wünschen übrig! Aber weit entfernt, sich mit solchem Erguß privater Wahrmeinung zu begnügen, empfand unser Luther alsbald in beiden dieser Fälle auch die Pflicht, von der Kanzel herab, erst recht in einigen seiner — durch das ganze Abendland stets eilig sich verbreitenden — Streitschriften vor der ganzen Christenwelt als unverzagter Partisan der von Rom vergewaltigten geschichtlichen Wahrheit seinen Mann zu stellen!²⁾

²⁾ Luther war in diesen beiden Fällen — der zweite wurde in Luthers Tagen von Nikol. von Crös aufgedeckt — umsomehr zu Protesten vor der Welt berechtigt, als Rom nie auch nur das geringste Interesse bekundete, die erhobnen Anklagen zu berichtigen oder ihre ruchlosen Anlässe wenigstens verpöket auch von sich aus zu verurteilen und seine an sie geknüpften unberechtigten Machtansprüche aufzugeben.

Man sieht, von unsres Meisters Entschlußkraft, gegen Fälschung und Lüge in Gottes Namen auch gegen die grimmigsten Erdenmächte aufrecht zu stehen und mit aller Rücksichtslosigkeit sich gegen sie zu stemmen, wo immer sie seine Wege kreuzten, läßt sich ein für allemal nichts abdingen! Müssen wir doch auch hier wieder überlegen: Wenn schon Roms politische Fälschungen ihn derart entflammen konnten, zu welcher titanischen Entrüstungsaktion mußte ihn nicht erst die Erfahrung einer religiösen Fälschung der Kurie aufgerissen haben, die Erfahrung eines direkten Vergehens am Gotteswort der heiligen Schrift durch die zu ihrem Schutze „von Gott selbst bestellten“ Wächter der Bibel! Man male sich nur aus, Luther hätte durch irgend einen — für seine Zeit freilich kaum noch denkbaren — Zufall genau so schlagend wie jene politischen Fälschungen etwa den „Taufbefehl Christi“ (Matth. 28), über den wir uns früher schon eingehend verständigten,³⁾ als eine eigennützige Zweck-Erfindung der Kurie ex post erwiesen sehen können, oder gar die Absätze 18 und 19 des 16. Kapitels Matthäi bereits so klar, wie wir heute es nachweisen können, als den ganz unverantwortlichen späteren Einschub Roms erkennen dürfen, durch den es sich den Weltkredit seiner „unbedingten Schlüsselgewalt auf Erden im Namen Gottes und seines eingebornen Sohnes“ nicht anders gewaltsam seit Jahrhunderten zu sichern strebte, wie ihren Anspruch an Staatsmacht und Ueber-Staatsmacht durch jene gefälschten Dokumente aus dem 8. und 9. Jahrhundert! Mit diesen waren schließlich — wenn auch noch so folgenscher — nur Interessen weltlicher Fürsten wie ihrer Völker mißbraucht; hier aber waren Gott und Heiland, die erhabensten Weiskräfte der Menschheit, dazu mißbraucht, dem unerfülllichen irdischen Allmachtsdünkel ihrer „Priester“ Vorspanndienste zu leisten! Hätte nicht für Luther vor solchen Erz-Fälschungen erst recht die Qualempfindung gelten müssen, die er schon vor jenen andern (in seinem Brief an Spalatin) in die vernichtende Anklage zusammenzupressen gedrängt war: „Und so viele Jahrhunderte haben diese . . . groben Lügen nicht nur Bestand, sondern sogar geherrscht, ja, was das Ungeheuerlichste ist an der Ungeheuerlichkeit, unter den Artikeln des Glaubens ihre Stelle gefunden!“

Und nun stehe Einer auf, nenne sich einen ehrlichen Lutherjünger und wage zu behaupten, sein Meister, Er, der schon als schlichtes Mönchlein und Lehrer einer kleinen deutschen Hochschule vor Kaiser und päpstlichen Gesandten und sonst einem Saal voll weltlicher wie geistlicher Hochmachtsträger auch nur den einfachen Widerruf seiner Mahnthesen gegen Rom unerbittlich ablehnte und im Sinne dieser Haltung sein Leben lang verharrte — er, Luther, würde mit derartig ihm erwiesenen Verunheiligungen der Bibel, sich „abgefunden“ haben; erweislich um- oder nachgefälschte Gottesworte achsel-

³⁾ Im Juli-Stück 1935 der Bayr. Bl.

zuckend weiter als „echte Worte Gottes“ wider bessres Wissen gepredigt haben!? Dann könnte man sich ja fast eben so gut den Heiland, nachdem er zweimal dem Versucher die Wege gewiesen, zuletzt in der höllischen Schatzkammer auf den Knien und in Anbetung vor dem Satan vorstellen, nur um der gleißenden Reichtümer des Bösen teilhaftig zu werden . . . ! Ach, die bloße Vorstellung davon ist — dort und da — so lästerlich wie lächerlich, daß man nicht begreift, wie sie dennoch bei einer ansehnlichen Mehrheit der theologischen Jünger Luthers hat allmählich Platz greifen, ja geradezu die Gewalt eines „verpflichtenden Vorbildes“ für sie hat gewinnen können!

Wider jede klare Einsicht in älteste Evangelientexte, wider jede geschichtliche und philologische Beweisführung, wider jede vernunftmäßige Ueberlegung klammert sich wirklich der typische evangelische „Bekenner“ des, völlig ungeprüft, aus notorischen Fälscherhänden übernommenen Bibeltextes im Namen seiner „Luthertreue“ an jeden noch so offensichtlich gewordenen Widersinn und Widerspruch darin, wie an das Heil seiner unsterblichen Seele, und erklärt ihn nichtsdestoweniger für „unangreifbare göttliche Wahrheit“, weil — Luther ihn vor 400 Jahren noch nicht als Fälschung erkennen konnte! Dabei ist selbst das nur eine Halbwahrheit. Sie gilt nur für den Luther der ersten stürmischsten Kampffahre nach zwei Seiten: gegen Rom wie gegen die uferlose Schwarmgeisterei der ersten drei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts. Damals war Luther allerdings, mindestens bis zu seiner Uebersetzungsarbeit am „Alten Testament“ ein (mehr instinktiver als erfahrener) sicherlich aber auch notgedrungen er unbedingter Enthusiast der Bibel schlechtweg. Denn wie einst Archimedes, wenn er „die Welt aus den Angeln heben“ sollte, einen festen Stützpunkt außerhalb der Welt unbedingt voraussetzen mußte („*Dos moi pū stō*“ = „gib mir, wo ich stehen kann!“), bedurfte Luther, der nun nicht bloß theoretisch sondern ganz wirklich eine bisher allmächtige Geisteswelt aus ihren verrostenden jüdisch-lateinischen Angeln zu heben die Notwendigkeit verspürte, hiezu erst recht solches festen unangreiflichen Standpunkts außer der alten katholisch-dogmatischen Allmachtsphäre; eines Standpunktes, unangreiflich auch für die durch seine eigne Tatkraft unwillkürlich mitentfesselten Kräfte fanatischer Weltverbesserungs- und Religionserneuerungs-Dilettanten seiner frühlingstürmischen Epoche. Und als solches „*pu stō*“ erfüllten natürlich nur die — für die gesamte abendländische und Mittelmeer-Kulturwelt damals unumstößlich als „ächte göttliche Offenbarung“ geltenden — Zeugnisse der Bibel seine Anforderung: das „A. T.“, das, nach uralter Sagedämmerung, die Verkündigung und Vorbereitung der Ankunft des Gottesohnes in Menschengestalt bezeugen sollte, und das „N. T.“, welches die geschichtliche Erfüllung jener uralten Hoffnung menschlicher Geschlechter unleugbar wirklich bezeugte und damit, natürlich jetzt feinerhörig erfasst, verantwortlicher berücksichtigt als es bis hin durch Rom geschehen, das lebendige Vorbild, die tragfähige Grund-

lage für die Aufrichtung einer neuen gottnäheren Geisteswelt einzig geben konnte. Sicher ist aber, daß auch Luthers begeisterte Aussprüche für die Bibel aus jenen kampfstürmischsten Anfangsjahren der Reformation, weit mehr das Neue Testament im Auge hatten als das Alte. Der Respekt für dieses war Luther, dem Zögling römischkatholischer Klosterscholastik, von vorneherein mehr anerzogen als selbst empfunden; oder doch dies wieder nur insoweit, als ihm bekannt war, daß der Heiland selbst seiner Ehrfurcht vor den ersten Vätern des „Alten Bundes“ und Moses wie den großen Propheten Elia, Amos, Jesaja und den Psalmendichtern, nach dem Zeugnis der Evangelisten, öfters zum Ausdruck gebracht hat . . .

Warum verschweigen uns nun die lutherischen „Bekenner“, daß dieser, an und für sich mehr bedingte (überkommene) als eingeborne, unbedingte Respekt Luthers vor dem „A. T.“ sich, schon seit den Tagen seiner (oft qualvollen) Uebersetzerarbeit an den Schriften Moses und der Propheten, aber auch der Richter, Könige, Chroniken u.s.f., bedenklich abkühlte bis zu einem, dem Gefrierpunkt nahen kritischen Standpunkt seiner reifsten Jahre? „Die Schriften des A. T., sind gut und nützlich zu lesen, gehören aber nicht neben das Neue Testament, weil sie (sc. „für Christenmenschen“) keine kanonische Richtschnur bieten!“, so äußerte sich von da ab wiederholt unser teurer Gottesmann zu seiner Umgebung . . .

Wer könnte verkennen, wie schwer ein solches Wort im Munde Luthers, des reifen Mannes, wiegt, der als Jüngerer von der kirchlichen Bibel noch ohne weiteres rühmte: „Es ist auf Erden kein klarer Buch geschrieben denn die heilige Schrift, die ist gegen alle andern Bücher gleich der Sonne gegen alle Lichter!“ ⁴⁾ Und der jetzt die größere Hälfte dieses „sonnenklaren Buches“ für nicht ebenbürtig der kleineren, dem N. T., ja für abtrennbar von dieser erklären muß, weil sie dem Christen nicht Halt noch Aufschluß über den richtigen Weg zu Gott („keine kanonische Richtschnur“) biete. Welch weiter steiler Weg seelsorgerischer Erfahrung wie tiefer Nachdenklichkeit liegt nicht zwischen diesen beiden Aussprüchen! Und zwar muß Luthers Nachdenklichkeit wie Erfahrung (vor allem auch als gewissenhafter Uebersetzer des A. T., der jede Wendung, jedes Wort der alttestamentlichen Bücher mittlerweile durchdacht hatte) dem Problem zugewendet gewesen sein: wie es denn möglich sei, daß unser Heiland sich auf bestimmte Vorgänge und Figuren dieser Bücher wie auf Voraussetzungen seines Daseins bezieht, wie auf eine edle Gesinnungsgemeinschaft über viele Geschlechter hinweg, so daß diese Bücher eben heute noch in dem sagenhaften Ruhme stehen, gleichsam der „Wurzelboden“, „Erklärung“ und „Vorbereitung“ seines Uebermenschentums zu sein, während sie doch in Wahrheit dem Leser, je

⁴⁾ 1521, in Luthers Erklärungen zum 37. Psalm.

weiter er auf ihren Blättern die Geschichte des „Lieblingsvolkes des Herrn“ verfolgt, die hehre Erscheinung Christi nicht nur nicht „erklären“, sondern deren Hervorgehen aus solcher Umgebung halt-, zucht- und gottlosen Charakterverfalls immer unbegreiflicher machen; auf nichts „vorbereiten“ als auf die Unabwendbarkeit der schauerlichen Golgatha-Tragödie (für den Fall der Erscheinung eines Heilands in solch heillosen Umwelt!).

Zwar finden sich einige ganz erfreuliche, richtig „gottwohlgefällige“ Gestalten im A. T. — Henoch, Methusala, Noah z. B., später die kleine Familie Tobia, einige Propheten —, die man sich als Glieder einer — generationenlang — bewußt zu Gott aufstrebenden Volksgemeinschaft denken und als „Ahnen und Vorfahren“ des Heilands gut begreifen könnte —; aber wie wenige sind sie, wie folgenlos in einem Gewimmel von trugvoll-herzlosen, schwülen und feigen Wucherern und Prahlern und wie „unwichtig“ werden gerade sie behandelt . . ., Henoch, Methusala gerade nur erwähnt; flüchtig „an den Rand gezeichnet“; während es bei einer „göttlichen“ Offenbarung“ durch schriftliche Darstellung doch sicherlich darauf angekommen wäre, just solche Figuren liebevoll in den Vordergrund zu bringen und sie schon als ahnungsvoll-gläubige Bürgen des Einen, der, rein aller Fehle, aus ihnen kommen soll, begreifen zu lassen. Die einzige Figur Noahs verrät noch eine Ahnung solcher Offenbarungsabsicht; aber wie spurlos geht sein Beispiel seinen Nachkommen alsbald wieder verloren . . . Oder wäre Abram ein Erbe seines Blutes und Hochstrebens? Er, den Gott nächst Noah wieder eines Bündnisses würdigt —, warum aber offenbart uns die „Offenbarung“ des A. T. dann kein Wort solchen Zusammenhangs? Offenbart er sich denn in Abrams Taten? In der doppelten heimtückischen Zuhälterei etwa, die er mit seinem Weibe an den Höfen des Pharao und des Philisterfürsten zu deren arger Bestürzung und Verwirrung treibt und aus der er unbedenklich beide-male reichen Gewinn zieht? Oder in dem blinden Gehorsam, mit dem er Gottes Befehl, seinen eignen, von diesem ihm spät verheißnen Sohn als blutiges Opfer darzubringen, ohne Zögern ausführen will? Von eben diesem Abram sagt aber doch unser Erlöser wieder mit aller Bestimmtheit, aus unleugbarer Ehrfurcht, zu den Juden seiner Zeit: „Wäret ihr Abrams Kinder, tätet ihr Abrams Werke!“ Abram muß also für den Heiland, wie für das ganze ihm anhangende Volk, als edel einzuschätzende gottwohlgefällige Werke getan haben; und sie konnten von solchen nur wissen, weil von ihnen „geschrieben stand“! Warum stehen nun in unsrer alttestamentarischen Offenbarung derartige edle Werke Abrams nicht „geschrieben“? Oder stünde vielleicht sogar hinter den obengenannten scheinbaren Meintaten Abrams ein göttlicher Sinn, und sie scheinen feinfühligem Christen seit Jahrtausenden bis heute nur ein Abscheu, weil wir solch

höheren Sinn aus der unvollkommenen Mitteilung unsrer alttestamentlichen Texte eben nicht offenbart bekommen?

Das ist also das Problem, das Luthers Nachdenklichkeit schon ernstlich beschäftigt haben muß, seit er den Gedanken der Abtrennung des A. T. vom N. T. so bestimmt formulierte: Es ist denkbar, daß die uns von Juda und Rom überkommenen Schriften des A. T. gar nicht mehr jene echten sind, welche dem Heiland und seinen Zeitgenossen (auf die er wirkte) noch vor Augen waren! Dann aber ist es für Jünger des allerwahrhaftigsten Christus zwar gewiß nicht mehr verantwortlich, sie länger neben den Schriften des „N. T.“ als gleichwerte „Grundlagen des Christglaubens“ anzuerkennen, eben so wenig verantwortlich aber, sie ein für allemal hochmütig beiseite zu schieben, gleichsam das „Kind vorschnell mit dem schmutzigen Badewasser auszugießen“, d. h. den — hinter seiner spätrn üblen jüdischen Verformung möglicherweise noch vorhandenen edlen, göttlichen Ursinn dieser Schriften leichtfertig mit daranzugeben! . . . Jetzt bieten sie allerdings dem Christmenschen — mit Ausnahme weniger Episoden — „keine kanonische Richtschnur“; machen sie ihn doch gelegentlich an Gott-Vater selbst irre, der als „Jahve Moses“ (3. B. im Deuteronomium) oft genug eindeutig teuflische Züge offenbart; und am Heiland irre, wenn er just Taten Abrahams rühmt, die uns, so wie sie im A. T. erzählt sind, nur als Missetaten erscheinen können . . . Wie aber? Wenn bei einer ernstlichen, strengfeinspürigen Nachprüfung der Texte, dort und da vielleicht, und wäre es nur an einigen wesentlichsten Punkten, das verhehlte, vom Heiland gekannte und anerkannte „Gottesdiktat“ der Urform freizulegen wäre? Welcher Triumph der göttlichen Wahrheit wider alle Schliche und Anschläge des Teufels würde damit nicht erlebt! Welche Bestärkungen, vielleicht welche Vertiefungen oder Erweiterungen der Christerkenntnis wären daraus denkbar . . . !

Solche Erwägungen allein können den Energissimus der Tat, unsern Martin Luther, in seinen reifsten Jahren noch davon abgehalten haben, der bereits ernst und klar ausgesprochenen Meinung vom Unwert des A. T. neben dem N. T. ausführende Maßnahmen folgen zu lassen. Alle bisher an diese Unterlassung geknüpften Mutmaßungen aus dem luthertreuen Lager beweisen nur die geringe Stichhaltigkeit der landläufigen Luthertreue, vor allem welch unklares, von der eignen Unfestigkeit des Beurteilers mitbestimmtes schwankendes Charakterbild Luthers hinter derartigen Mutmaßungen steht . . . „Trotz aller Einsicht, religiös gebunden“, beklagt eine neuere Leuchte der protestantischen Theologie, Prof. Ad. v. Harnack, der sich persönlich für die unbedingte Ausschaltung des A. T. entschied, Luthers ausgebliebenen Abhaltungsbeehl und hätte ja recht, sagte er, „nur durch tiefere Einsicht

religiös gebunden" . . . Waren nicht auch in den ersten drei Jahrhunderten nach Christi Tode fast alle christlichen Sektengemeinden Vorderasiens, Europas und Nordafrikas einig in ihrer fast leidenschaftlichen Verabscheuung des jüdischen A. T. (ob Septuaginta oder Masoretenbibel) und einig in ihrer Ablehnung als christliche „Glaubensgrundlage“? Gleichwohl erhielt sich bei ihnen die eigentümliche Meinung fort, „es liege das Erz des A. T. noch in den Gruben . . .“ (!) Was ist das andres als eine poetische Umschreibung der oben dargelegten Gedanken des A. T.-Problems für den älteren Luther? Nur ein tiefer ahnungsvoller Instinkt, gleich dem jener (dem Christus erlebnis noch so nahen!) ersten Zeiten unsrer Zeitrechnung konnte unsren heldischen Glaubensrecken von der vorschnellen Verwerfung des A. T. abhalten. Wie Goethes Ritter von Berlichingen die kaiserliche Majestät noch „im gesudelten Contersey“ einer Prägемünze verehren mag, ahnte Luther noch hinter den Sudeleien der A. T.-Schriften, so sehr sie ihm mißfielen, ewigen Abglanz der göttlichen Offenbarung . . .

Jedenfalls haben evangelische Falschbibel-Bekenner nicht den geringsten Anlaß, angesichts der „unentschiedenen Haltung“ Luthers in Sache der von ihm selbst ernst erwognen Verabschiedung des A. T. aus dem Kirchbibelrahmen uns zu dem Trugschluß zu verleiten, des Meisters Abneigung in diesem Punkt sei doch wohl „nur vorübergehend“ gewesen, etwa einer „verbitterten Stimmung“ entsprungen und er habe sich später wieder „eines Besseren besonnen“ . . . Denn das ist schwärzeste Unwahrheit. Hat Luthers Abneigung gegen das A. T. (in seiner kirchenbiblischen Fassung) in den allerreiffsten letzten Jahren seines Lebens doch noch eine geradezu gigantische Steigerung erfahren — damit aber natürlich auch seine kritische Einstellung zur Kirchenbibel überhau,t —, seit er, durch tagelange nahe Berührung mit etlichen „gelehrten Jüden“ im eignen Hause, zum ersten Male unmittelbare Erfahrung jüdischen Wesens im Allgemeinen und jüdischen Religionsdenkens im Besondern gewonnen hatte. Und nichts ist leider mehr bezeichnend als die Scheu unserer offiziellen protestantischen Theologie, diese bedeutsame letzte geistige Entwicklungsphase ihres Meisters mitzumachen, ja, sie nur zu beachten! Seit Jahrhunderten hält sie es für ratsamer, sie einfach nach Möglichkeit totzuschweigen oder, wo das nicht möglich ist, als eine „Altersentgleisung des übermüdeten, verbitterten und bereits kranken Mannes“ — entschuldigen zu wollen. Das heißt, die Luthertreue der offiziellen evangelischen Theologie hat eine Grenze, an der sie vor einer viel stärkeren Macht in ihr kapituliert, vor ihrer Judentreue! Wer immer diese beunruhigen oder gar erschüttern will, und wäre es ihr eigener Meister Luther, hat eben mit der erbitterten Obstruktion dieser seiner seltsamen „Gefolgschaft“ zu rechnen . . . Das geht so weit, daß berühmte evangelische Theologen von den Hochschulkathedern herab schon vor 60 Jahren die Unverläßlichkeit hauptwichtiger alttestamentlicher Schriften an der Hand

unwiderleglicher wissenschaftlicher Einsichten und Beweise zwar gewissenhaft klar ihren Schülern darzulegen wußten, aber entsetzt aufbegehrten, wenn die also Belehrten jugendmutig aus ihren Darlegungen die Folgerungen ziehen wollten. Man lächelt und hält das für Uebertreibung? Dann schlage man die Vorrede zum letzten Buch des großen Affenriologen Friedr. Delisch, „Die große Täuschung“ (1920), nach und lese darin die folgende Episode seiner Universitätsstudentenjahre:

„Ich hörte als junger Student bei einem gefeierten liberalen alttestamentlichen Theologen das Kolleg „A. T. Einleitung“ und lernte dort eines Tages, daß das sogen. 5. Buch Mosis, das Deuteronomium, gar nicht von Moses selbst gesprochen, ja sogar niedergeschrieben bezugt, daß es vielmehr erst 7 Jahrhunderte später zu einem ganz bestimmten Zwecke verfaßt worden sei! Aus einer streng rechtgläubigen lutherischen Familie hervorgegangen, war ich durch das Gehörte, gerade weil es mich überzeugte, tief bewegt und besuchte deshalb noch am gleichen Tage meinen Lehrer^{*)} in dessen Sprechstunde, wobei mir . . . das Wort entschlüpfte: Da ist also das „5. Buch Mosis“, was man eine Fälschung nennt? Die Antwort lautete: „Um Gottes Willen (!). Das wird wohl wahr sein, aber so etwas darf man nicht sagen!“ Dieses Wort, sonderlich sein „um Gottes Willen!“ klingt in meinen Ohren fort bis auf den heutigen Tag . . . Denn ich habe nie begriffen, warum man in solch ernstern Dingen das, was wahr ist, nicht auch aussprechen soll!“

Was hätte wohl Luther zu diesem Vorgang gesagt, hätte er ihm beiwohnen können? Zu dem „gefeierten“ Hochschullehrer vermutlich ungefähr das, was der Heiland Matth. 7., 21—23 lippenfrommen Jüngern zu hören gibt: „Weiche von mir, ich kenne dich nicht, der du die Willkür, die Gesinnungslosigkeit förderst“, göttlichen Wahrheitsmut verrätst und seine Flamme im Herzen der Jugend auszublase dich vermißt! Den jungen Studenten aber würde er gewiß als Seinesgleichen feuchten Auges ans Herz gezogen und ihn bedauert haben, so führungsuntauglichen Lehrern, solch „blinden Blindenleitern“ preisgegeben zu sein! Sodann würde er ihn aber sicherlich dringlich gebeten haben, er und seine gleichgesinnte Generation möge doch endlich dafür Sorge tragen, die Sache Gottes und Christi von jeder Vermengung mit der der Juden zu lösen, wie er das schon einige Jahre vor seinem leiblichen Absterben mit inbrünstiger Beredsamkeit sowohl den Regenten der christlichen Völker, wie besonders „seinen liebwerten Herrn Freunden, so Pfarrherrn und Prediger sein“, ans Herz gelegt habe —, leider ganz vergeblich, wie er sehen müsse . . .! Und er würde sich zuletzt wohl der düster vorausahnenden, ergreifenden Worte erinnern haben, die er in jenen letzten Jahren seines Lebens niedergeschrieben und die wir diesmal unsren Ausführungen bedachtsam vorausgesetzt haben . . . Mögen unsre Leser sie hier nachschlagen und aufmerksam nochmals überdenken! Denn nunmehr wollen wir zuletzt noch jenen wichtigen Vorgängen in Martin Luthers Gemüt näher treten, welche den harthörigen Bekennern der „von den Juden ganz verkehrten und verfälschten Schrift“ seit 400 Jahren ein solcher Dorn im Auge sind, daß sie ihrer am liebsten über-

*) Also den „gefeierten alttestamentlichen Theologen“ vom Vormittage!

haupt nicht wahrhaben wollen; die uns aber die Frage, wie Luther sich zu unsrer Absicht einer gewissenhaften Reinigung der Kirchenbibel von allen Grundfälschungen der *impia* und *pia fraus* Judas und Roms heute verhalten würde —, endgültig beantworten sollen.

Etwa 4 Jahre vor Luthers Tode hatten sich, wie schon angedeutet, etliche Juden, richtige Jehovah-Emissäre talmudischen Stils, von auswärts nach Wittenberg kommend, an den berühmten Romgegner herangemacht, in der Hoffnung, an ihm „einen neuen Juden zu finden“ (wie Luther selbst ironisch berichtet), da kurz zuvor in Wittenberg der „hebräischen Sprache“ eine eigne Lehrkanzel für Theologen eingerichtet worden war . . . Das vigilante Judentum Europas hatte die Einrichtung offenbar für ein günstiges Anzeichen genommen, es könne die neue, im Werden begriffne nordische Christkirche, nicht anders wie seinerzeit die alte römische, schon in ihren Anfängen für eine jüdische Beeinflussung im großen Stil gefügig gemacht, der neue Geistesstrom am besten also gleich an seiner Quelle vergiftet werden . . . Luther nahm die fremden Schlaumeier, als echter Deutscher, gastfreundlichst im eignen Hause an, zog sie zu Tisch und kreuzte ehrlich bereitwillig die Geistesklinge tagelang mit den ihrigen, in eifrigen religiösen Disputen, die sie ganz offenbar herbeiführten, ihr jüdisches Denken richtig als „Grundlage der Lehre Christi“ darzutun. Nun kamen sie aber bei Luther, der über ein gewaltiges naturhaftes Denkvermögen (wenn auch nicht ohne einige anerzogne scholastische Beengungen) verfügte, mit ihren pharisäischen Haarspaltereien und rabulistischen Fechterkunststückchen einmal gründlich an den Unrichtigen! Luther seinerseits erlebte aber, wie schon oben erwähnt, aus dieser ersten unmittelbaren Erfahrung jüdischen Wesens, zuletzt aus etlichen Nacherfahrungen, die ihm seiner jüdischen Hausgäste üble Heuchelei und ihren erschreckenden Christus-Haß offenbarten,⁹⁾ eine wahre Revolutionierung, besser gesagt: letzte Läuterung seines eignen Gott- und Christdenkens! Jetzt erst geht ihm das Verständnis für den lodernden Zorn des Heilands gegen diese „Kinder des Teufels“ auf, jetzt empfindet in unsrem Martin Luther der neuerwachende deutsche Geist zum erstenmal das jüdische Wesen nicht bloß als ein heikles Problem, sondern bereits als eine tödliche Gefahr für jedes nichtjüdische Volk im Allgemeinen und für jedes nichtjüdisch-christliche im Besondren; damit aber erst recht auch als tödliche Gefahr für die „Sache Gottes auf Erden“; und er hat keine Ruhe, bis er seiner „Geängstetheit“

⁹⁾ L. empfand ihn ganz richtig sofort nicht als persönliche, sondern zeitlos-typische Geistesregung! Die ernste Spezialforschung bestätigt alle seine bezüglichlichen Ausführungen heute vollkommen. Vgl. u. a. Laible, „Jesus Chr. im Talmud“, (Schriften des Instituts Judaicum, Berlin, Nr. 10, mit hebräischen Urtexten im Anhang), der, bei schlagendster Beweisführung, den Jesushaß des Judentums dessen „nationalsten Zug“ nennt, „welchen sie nur nach außen zu verstecken streben“ . . .

für diese bedrängte Sache — 3 Jahre vor seinem Tode! — einen breiten Ausweg der Warnung, Aufklärung und Mahnung zu energischer Abwehr (in Zeit und Nachwelt hinein) geschaffen hat: in zwei umfangreichen Streitschriften, deren jeder Zeile, jeder Wendung man den gebieterischen Antrieb richtiger Kassandra-Notstimmung ihres Verfassers anmerkt! War Luther je vom göttlichen Feuer gemeinnützigen Weckruferdranges durchglüht — dann kaum je stärker, als da er 1542/43 diese beiden Streitschriften schrieb und allsogleich auch in die Welt hinausgehen ließ: „Schem haporas“ und — besonders beachtlich! — „Wider die Jüden und ihre Lügen“!

Es ist rührend und erschütternd zugleich, Luthers eingeborne heldische Wahrheitsliebe hiebei ihre höchste Kraft entfalten zu sehen: einen vom Herzen her erhellten erstaunlichen Scharfblick, der durch die dicken Nebeldämpfe längst zeitgültiger Meinungen hindurch Erkenntnisse, für die wir heute, 400 Jahre später, erst reif geworden sind, ahnungsvoll voraus erfazt, unsicher nur noch über ihre natürlichen Anlaßquellen; weiters eine Gewalt naturhaften (organischen) Denkens, die ihn für den Leser manchmal unwillkürlich in die Nähe der unvergleichlichen Heilandsgestalt stellt; und endlich eine naive Erschrockenheit über sein eignes spätes Wachwerden vor soviel ernster Gefahr für Leben und Religion wahrer Christenmenschen! Sein ganzes bisheriges theologisches Denken fühlt er von hier aus in seinen Grundfesten erschüttert. Jetzt erkennt er klar, daß Christi „himmlischer Vater“ nie und nimmer der jüdische Jahve sein kann! Daß Moses nur „die Folgsamkeit nach dem Geseß des Herrn“ geboten habe, das jüdische Geseß aber „die Folgsamkeit wider das Gebot des Herrn“ gebiete! Woraus er jetzt auch logisch klar schließt, die Juden hätten alle Artikel des Alten Bundes

„mit rabbinischen unflätigen Aufßätzen und Mißglauben also beschmeißet, daß Moses bei ihnen nicht wohl mehr kenntlich ist!“

Das heißt aber doch, daß Luther jetzt auch ahnt, die Schriften des A. T. könnten doch „eine kanonische Richtschnur“ für den Christen darbieten, wären sie uns nur in ihrer „rabbinisch un-beschmeißten“ ursprünglichen Form noch zugänglich! Und daß also seine eigne, längst erwachte instinktive Abneigung gegen die erste Bibelhälfte nur die Folge seiner Verirrung durch ihre unsaubere Verformung durch spätre Fälscherwillkür, die wir für echtes „Gottesdiktat“ halten, sein müsse. Auch die Undurchdringlichkeit der Schriften der Großen Propheten, der Wirrwar erhabner und platter, christgeist-würdiger und jehovahnisch haßvoller Gedanken, die sich darin oft um den Vorrang streiten und Luthern, wie bereits erwähnt, schon seine Uebersetzerarbeit daran häufig zur Qual gemacht hatten, erklärt er jetzt mit einer Scharfsicht, deren ungeheure Leistungskraft erst aus unsrer heutigen volks- wie naturgeschichtlichen und

Vermächtnisschrift Luthers „Wider die Juden und ihre Lügen“ auf, wo er den innren Beweggrund der Juden erspürt zu haben glaubt

„warumb sie solch Zerreißen des Texts [sc. „der Schrift“!] treiben, wo sie können“, nämlich „allein darumb, daß sie uns Christen den Text der Schrift zu nichte machen wollen, ob es gleich ihnen selber auf die Weis auch nichts nütze ist, gibt ihnen nichts und bleiben leere Worte . . . Aber sie wollen ehe solch tröstlicher seliger Wort entbehren, ehe sie uns zu Nutz kommen sollen!“

Das heißt doch unmißverständlich: Die Juden haben sich „von Anfang und bis noch daher“ an der Bibel als planmäßige Verwüster und Verunsinner des ursprünglichen Textes vergangen. Der Glaube an die ursprüngliche Echtheit der Schrift der Christkirchen — und nicht nur an die des A. T. — ist bei Luther 1542/43 bereits schwer erschüttert: „Moses ist bei ihnen nicht wohl mehr kenntlich!“ Die Prophetentexte „zerrißen, zerwürget, zerplacket“! „Die ganze Schrift verkehret und verfälscht!“

Was nun? Ja, wäre Luther vom Maffgeist seiner heutigen liberalen Bekennerchaft, er würde wohl, wie jener „gefeierte“ Lehrer des jungen Deligisch den Kopf zwischen den Achseln versteckt und mit erhobener Hand geflüstert haben: „Um Gottes Willen! Das mag wohl alles wahr sein, aber man spricht nicht davon . . .!“ Da, seht denn auf Luther . . .! Der greisende Held, angesichts solch später erschütternder Erkenntnisse rekt sich jetzt genau so hoch gegen Juda auf, wie einst der dunkellockige der Thesenanschlüge gegen Rom, und schüttelt die genau noch so tatensfrohe Faust drohend wider den — ach, so spät erst erkannten „neuen“ Feind:

„Aber es soll die Rabbinen,“ ruft er trugig in die Welt, „ja, die Nachtraben und Huhu, nicht helfen! Wir wollen ihr Heulen und Lügen an den Tag geben mit Gottes Hülfe und ein Stück nach dem andern fürnehmen!“

Das ist also die geschichtliche Wahrheit um Luthers Finale-Stellung zur Kirchenbibel: Sie ist ihm ein Problem geworden, allein er wollte es „mit Gottes Hülfe“ klären! Und in wenigen Jahren wird es also vier Jahrhunderte her sein, daß Luther selbst noch die Kampfpapole der Reinigung der ganz „verkehrten und verfälschten“ Schrift, bei hellem Tage, dem ganzen evangelischen Europa genauestens begründet und feierlich formuliert hat; und vierhundert Jahre, daß „seine liebwerten Herrn und Freunde, Pfarrherrn und Prediger“ sich sauren Gesichtes vor dieser unbequemen Kampfpapole ihres Meisters „um Gotteswillen“ die Waffepfropfen in die Ohren steckten, bis sie vor solcher Harthörigkeit völlig verhallt schien . . .

Allein sie ist doch nicht verhallt. Gott läßt der Stimmen seiner ächten Propheten nicht durch Ungehorsam spotten. Der eherne Gang der Zeitengeschichte läßt uns Luthers Papole unversehens seit Jahren wieder, immer vernehmlicher, ans Ohr dröhnen, während die Kirche der ungehorsamen

Pfarrherrn und Prediger in ihren Grundfesten wankt . . . Da ist es wohl Zeit, endlich die rechte Luthertreue zu bewähren und des Meisters Parole zum Tagesbefehl zu erheben, im Sinne seiner letzten Vermächtnisschriften, die ausdrücklich geschrieben sind aus der Erkenntnis der grundsätzlichen „Unbekehrbarkeit des Judentums zu den Geboten der christlichen Nächstenliebe“ und der „Unvereinbarkeit der Sache Christi mit der Sache der Juden“! Damit wissen wir aber auch, daß die vor 58 Jahren vergeblich erhobne Bitte Richard Wagners an die evangelische Theologie, die christliche Sache von der Jehovahs zu trennen, eigentlich nur eine höfliche Wiederholung der Jahrhunderte zuvor schon leidenschaftlich geäußerten Forderung des deutschen Gottesmannes war. !⁹⁾

Wo weder leidenschaftliches noch höfliches Mahnen gewaltiger Genien Deutschlands half, wird alles Reden am Ende überflüssig. „Im Anfang war die Tat“. Ich denke, wir gehen nunmehr, unbeschwert und guten Mutes, an unsre große Aufgabe heran, im erhebenden Bewußtsein, daß ihr Ziel unter dem doppelten Schuß und Schirm Martin Luthers und Richard Wagners steht. Gottes Gnade darf natürlich nicht fehlen! Könnten wir sie inniger auf uns herabbitten als mit einem ahnungsvollen „Schlag“ seiner unsterblichen Wittenberger Nachtigall? „Summa,“ schrieb Luther 1525 in seiner Vorrede zur Verdeutschung der fünf Mosisbücher, von deren gnadenloser jüdischer „Verkehrung und Verfälschung“ er damals noch nichts wissen konnte „Wenn wir gleich alle zusammentäten, wir hätten dennoch alle genug an der Bibel zu schaffen, daß wir sie ans Licht brächten, der eine mit Verstand, der andre mit der Sprache. Gott wolle Sein Werk vollführen, das er (sc. „um ihre Wahrheit wieder ans Licht zu bringen mit mir erst“) angefangen hat!“

⁹⁾ Vgl. das Leitwort Rich. Wagners vor dem ersten Abschnitt dieser Ausführungen. im Juli-Stück 1935 unsrer Blätter.

Aus der Religionsstunde einer Berliner Volksschule.

Von Ella Schubert.

Wenn die Mädchen reif werden in der ersten Klasse, wenn man ernst mit ihnen reden kann, zum ersten Male in die Tiefe des Lebens mit ihnen steigen kann, so ist das eine von Gott geschenkte Feierstunde, die viele nächsten Stunden und Tage köstlich macht, durchwärmt und erleuchtet.

Wir sprachen von dem Gegenstand „Christ und Arbeit“. Da äußern die Kinder zunächst viel Nüchternes: Wir arbeiten, um Geld zu verdienen, um nicht hungern zu müssen, um unsere Eltern zu unterstützen.

Ich erinnere an die Schularbeiten, die doch auch Arbeit sind, ohne daß sie bezahlt werden. Da taucht eine zweite Erkenntnis auf: Wir arbeiten auch, um zu lernen, um nachher unserem Volke zu dienen.

Sprichwörter über die Arbeit, die gesucht und gelernt werden, sind eine Fundgrube für neue Erkenntnisse über das Wesen der Arbeit. „Arbeit und Fleiß, das sind die Flügel, die führen über Strom und Hügel.“ „Wer nicht arbeitet, der soll auch nicht essen!“ „... und wenn es köstlich gewesen ist, das Leben, so ist es Mühe und Arbeit gewesen ...“ So übersetzte Luther frei germanischen Geistes aus dem Urtext. Luther spricht damit zu Deutschen. Daß für den deutschen Menschen die Arbeit schlechtweg Lebensinhalt ist, wissen unsere Kinder. Fast ein jeder ihrer Väter hat die bittere Arbeitslosigkeit schon einmal schmecken müssen. „Arbeit ist Reichtum“, und „Müßiggang ist aller Laster Anfang.“ Also hat die Arbeit auch die Aufgabe, „Schildwache der Tugend“ zu sein, wie es Napoleon I. einmal ausdrückt. —

Wie steht Jesus zur Arbeit?

Er war als Handwerker in seines Vaters Hause tätig, bis er von Gott zur Erfüllung einer anderen Aufgabe berufen wurde.

Wir fügen hier sogleich eine Aussprache über die Frage des Berufswechsels ein. Darf man seinen Beruf wechseln? Leichtsinig bestimmt nicht. „Wenn ihr jetzt bald in Berufe kommt, und es fällt euch diese oder jene Arbeit schwer, habt ihr dann schon das Recht, die Flinte ins Korn zu werfen?“

Gewiß nicht. Dann kommt schließlich der haltlose, an sich selbst verzagende Mensch heraus, der sich in keine Arbeit schicken kann; der nicht gelernt hat, Schwierigkeiten zu bemeistern.

Jesus war von Gott gerufen. „Ruf“ steckt im Worte „Beruf“. Dann hat der Mensch zu folgen. Luther folgte auch von der Gelehrten-Laufbahn ins Mönchtum, Bodelschwingh, der Ministersohn, in die Innere Mission, unser Führer aus dem Schützengrabenerlebnis und der Verzweiflung des Zusammenbruchs in den politischen Kampf. —

Jesus wurde von Gott berufen, vom heiligen Geiste belehrt zum Wanderprediger Gottes. Und er gab sich dieser seiner ihm von Gott gestellten Auf-

gabe restlos, ohne Vorbehalt hin! So erschöpft war er einmal von aller Hingabe, daß er fest schlief bei einem Unwetter in einem kleinen Schiff. Als Frauen Kinder zu ihm brachten, daß er sie segnete, die Jünger um des Meisters Ruhe willen sie anführen, sie sollten zu gelegener Zeit wiederkommen, da sprach der Herr: „Lasset die Kindlein zu mir kommen und wehret ihnen nicht, denn ihrer ist das Reich Gottes.“ Er wirkte, solange Gott ihm Zeit ließ, und er wußte, die Zeit war kurz. Dafür gab Gott ihm Gewalt des Wirkens und der Rede, Gewalt, daß die Menschen zu essen und zu trinken vergaßen, wenn sie ihn hörten. —

Ebenso diente Martin Luther hingebend, bis zur Selbstaufopferung seinem Gott in der ihm gestellten Aufgabe. Er nahm die schwersten Kämpfe auf sich, angefangen vom Kampf mit seinem Vater. Es war wunderschön, wie hier ein Kind herausfand: Vater Luther zürnte, daß sein Sohn kein berühmter Rechtsgelehrter wurde; und dieser Sohn ist doch noch viel, viel berühmter geworden, als es dem Vater vorgeschwebt. Denn wäre Martin Luther Rechtsgelehrter an einem großen Fürstenhof oder Bürgermeister einer großen Stadt geworden, wer wüßte von ihm heute noch? Nun ist er unser Reformator geworden! — Ja, Gott erfüllt dem Treuen seine Bitten über Bitten und Verstehen. — Auch Vater Bodelschwingh war von der Stunde der entscheidenden Wendung in seinem Leben, nach dem Erlebnis bei jenem Missionsfest, durch das Gott ihn berief, eine einzige seelische Bereitschaft dem großen Helferwerk Christi gegenüber, seine Aufopferung schuf das Werk von Bethel und das Asyl für Obdachlose, und sein Können, seine Geduld nahmen zu und wuchsen, je älter er wurde.

Gott berief auch unseren Führer durch heiße seelische Schmerzen und zündete in ihm die Glut einer Liebe zu Deutschland an, wie sie noch nicht reiner und mitreißender in einem Herzen gewohnt hat. Und hat bis zur Erschöpfung, bis zur Aufgabe seines Selbst täglich, stündlich an dem Befehl gewirkt, ein Volk neu zu schaffen.

Wir alle haben auch ein Amt von Gott; das schaut bei jedem Menschen anders aus, aber Leistungsbefehle ergehen fortwährend an uns alle. Dem Dienste an unserem Volke gelten sie. Und in diesem Dienste gilt es, nach unseren erhabenen Vorbildern Ganzes zu tun, vor keiner Schwierigkeit zurückzuweichen. Das ist das Ehrenzeichen christlicher Arbeit. Wie der Ritter auf Dürers Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel“ ist der Christ. Er kämpft, nicht rechts noch links sehend, gegen Tod und Teufel und Häßlichkeiten auf dem Wege, er kämpft, den Blick geradeaus gerichtet auf die Burg, auf das leuchtende Ziel. —

Ich erzählte, wir lasen das Gleichnis von den anvertrauten Pfunden.

„Das sieht ja aus,“ sagte ich, „als wollte Jesus zu Geldgeschäften verleiten; wer nicht das Doppelte an Kapital zum Meister bringt, der wird in die Finsternis gestoßen.“

„Das kann ja nicht sein,“ antworteten meine Kinder, „mit den Talenten wird nicht Geld, sondern geistige Begabung gemeint sein.“

„Auch körperliche,“ meinten andere, und da hatten wir schon den Schlüssel zu diesem Gleichnis. Wieviele Gaben ein Mensch mitbekommen hat, darauf kommt es nicht an. Der zu 2 Talenten 2 hinzuerworben hatte, wird vom Meister ebenso gelobt wie der mit 5, der 5 hinzugewann. Daß der Mensch sein Erbgut entfaltet, darauf kommt es an.

Da wußten die Mädchen Beispiele in Fülle zu bringen.

„Es kann einer noch so gute Anlagen zum Läufer, Springer, Turner in sich haben, wenn er die Anlage nicht übt, wenn er nicht immer wieder seine Kräfte stählt, so wird er es nie zur Meisterschaft bringen.“ — „Wer auf dem Marsche Halt macht, sobald er ein wenig müde ist, wird nicht lernen, größere Strapazen zu überwinden.“

Und so geht es mit geistigen Dingen, mit der Musik, mit der Malerei.

Die Kinder wissen vom Dürerhaus in Nürnberg, daß da Duzende von Kleinarbeiten liegen, die uns berichten, wie ein deutscher Meister arbeitet. Wie Dürer zu einer Hand, einem Helm Studien über Studien gemacht, eine Zeichnung über die andere entworfen hat, immer noch besser, noch mehr durchgearbeitet, immer noch vollkommener! Bis das Kunstwerk vollkommen war!

Damals, als wir vom mittelalterlichen Nürnberg sprachen, hatten wir schon erkannt: Das Genie allein tut es nicht, es muß der eiserne Fleiß hinzukommen! —

Eiserner Fleiß hat zu deutschem Marschlande den Adolf Hitler-Koog und den Hermann Göring-Koog hinzugewonnen. — —

Die Frage kam, was mit solchen geschähe, die ihre Gaben falsch anwenden, die ihre Gaben mißbrauchen?

Davon spricht das Gleichnis gar nicht.

Wenn aber schon in die Finsternis geworfen wird, wer gar nichts mit seinen göttlichen Geschenken beginnt, so wird über den, der sie mißbraucht, zum Unsegen angewendet, nur ein einziges großes Wehe zu setzen sein. Mit diesem Mißbrauch göttlicher Geschenke — und nun wird die Stunde sehr ernst — ist nicht nur gemeint, daß einer den anderen nicht übervorteilen und verdrängen darf, das geht auch euch sehr ernst an, ihr Mädchen: Wenn ihr jetzt ins Leben stürmt mit euren schönen, frischen Jugendkräften, so denkt daran, daß eine Frau eines Mannes Engel oder Teufel sein kann; das gehört auch zu Mißbrauch oder segensvollem Gebrauch der Gaben. — Die Kinder hatten mich gut verstanden. —

Nun steht im Gleichnis noch der merkwürdige Satz: „Wer da hat, dem wird gegeben werden; von dem aber, der nicht hat, wird auch das genommen werden, was er hat.“

„Natürlich!“ äußerten die Kinder, „Kraft wächst am Gebrauch der Kraft und an der Uebung, und sie verkümmert ohne Gebrauch und Uebung.“

Wir machen uns klar, wie bei Luther die Kräfte wuchsen, wie er plötzlich alles konnte, predigen, lehren, organisieren, Schulen schaffen, ja Lieder dichten und komponieren. Alles, was not tat seiner Zeit und seiner Aufgabe, das konnte er. Wichern und alle anderen Männer und Frauen der Inneren Mission schafften und errangen aus kleinen Anfängen große Werte. Unser Vater Hindenburg hat bis ins 87. Lebensjahr von Gott immer neue Kraft empfangen, weil er getreu war. — —

Wer sich in Zucht nimmt, an sich arbeitet, seine Talente wirksam macht, dem strömen die Kräfte zu, dem verdoppeln, vervielfachen sich seine Talente, ihm wird die Fülle geschenkt.

Die Welt, der oberflächliche Mensch sagt dann wohl leichtthin: „Der hat Glück gehabt!“ Glück wird sooft mit Tüchtigkeit verwechselt; und es ist das gute Recht des Tüchtigen, daß er die Fülle habe.

Und wie bewahrheitet sich das Gleichnis von den anvertrauten Pfunden an dem Leben unseres Führers! Wieviel Kraft wuchs ihm neu, seit er im Kriege schon alle Kräfte hingegeben! Wieviel Kraft wuchs ihm, in uns alle die Wurzeln seiner Welt zu schlagen, diese neue deutsche Welt lebendig zu erhalten und an die kommenden Geschlechter zu vererben! —

„Da sieht man,“ meint ein Kind, „daß es gar nicht immer richtig ist, sich zu schonen. Unser Führer schont sich niemals.“

„Und kriegt doch immer wieder neue Kraft.“

„. . . daß er wieder jung wird wie ein Adler.“

„Amen,“ sagte ich.

Der germanische Mensch und unsere lieben Tiere.

Völkenskundliche Plauderei von Hermann Seeliger.

Du führst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei, und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.
Goethe, Faust I.

1.

Das deutsche Gemüt — wer erschöpfend die tausend und abertausend Regungen behandeln wollte, in denen es zum Ausdruck kommt, der müßte ein Buch schreiben, umfänglich wie die Stadt- und Weltchronik, in der der Weise von Nürnberg blättert, um doch überall auf den Wahn zu stoßen. Ein solches Buch will ich nicht schreiben — es ginge auch über meine Kraft. Ich will eigentlich überhaupt nicht schreiben, vielmehr nur plaudern, und zwar nur von einem einzigen, einzigartigen Wesenszug, der das deutsche Gemüt vielleicht am lebenswürdigsten offenbart, von dem Verhältnis zu seinen Tieren. Will mir jemand ein Weilchen zuhören?

In meinem Gedächtnis taucht die Erinnerung auf an ein ergreifendes Bild — der Name des Künstlers ist mir entfallen. Ein menschenleerer Kai, darauf einzig ein großer Hund, den schönen Kopf nach einem am Horizont verschwindenden Schiffe gerichtet, darunter: „Vergessen!“ Und als Gegenstück dazu: In gleichem Jahre unternimmt der junge Wagner seine gefährvolle Reise von Riga nach Paris und Friedrich Hebbel seine gräßliche Fußwanderung von München nach Hamburg, beide mit wenig Geld in der Tasche, aber mit desto größerer Sorge im Herzen, der eine, wie er seinen riesigen Neufundländer, der andere, wie er sein krankes Hündlein glücklich ans Ziel bringe.

Und eine andere Erinnerung: In Dresden freute sich einst Carl Maria von Weber seiner kleinen „Hausmenagerie“ und seiner schönen Pferde, und in Wahnfried tollte der Meister mit seinen Kindern und seinen Hunden, welche letzteren er nach deren Tode pietätvoll eine Ruhestätte in seinem Park geschaffen hatte, wie einst der alte Friß seinen Windspielen eine solche im Park von Sanssouci.

Und noch zwei allbekannte Bilder: Der „eiserne Kanzler“ des Ersten Reiches auf der Kurpromenade von Kissingen, begleitet von dem „Reichshund“, oder als Guts herr auf Varzin im Park wandelnd, zwei riesige Doggen neben sich, und unser herrlicher Führer in seinen Bergen ins Gras geschmiegt, und ihm zur Seite sein Lieblingshund, den ihm heimtückische Bosheit später vergiftet hat.

Sechs unserer ganz Deutschen und sechs Tierfreunde.

Ja, ist das vielleicht eine Ausnahmeerscheinung? Eine Laune des Genies? Gewiß nicht.

Ganz tief sitzt dem germanischen, dem deutschen Menschen die Tierliebe im Blut als ein eingebornes Rassenmerkmal. „Der Tierwelt stand der Germane mit einem gewissen Ehrfurchtsgefühl gegenüber. Sie dünkte ihn groß und geheimnisvoll genug, um sie in der Weltsage zur Trägerin des Götterschicksals zu machen, zur Bringerin des Unheils. Tiere stellt man neben die Götter als Beigaben und Sinnbilder. Die nackten Naturgewalten nahmen in seiner erschreckten Einbildung Tiergestalten an. Doch das selbe Gesetz, das seine uralten Mythen in der neuen Heimat geschichtlich umdeutete und vermenschlichte, brachte ihm auch die Tiere näher. Sie wurden, da er mit seiner Scholle verwuchs, Genossen seines Lebens, seiner Arbeit, seiner Kämpfe und Siege.“ (Nadler.)

Wie wenig oder nichts sich seit der germanischen Frühzeit in der Volkseele geändert hat, zeigt schon die Beobachtung von Kindern, wie sie mit ihren Tieren wie mit Geschwistern spielen, sie pflegen und über ihren Tod trauern, wie andererseits die Tiere an ihnen hängen und sich von tappziger Kinderzärtlichkeit allerlei gefallen lassen, was sie sonst als „Malträtierung“ sehr übel nehmen würden. Hier kommt das geschwisterliche Verhältnis zwischen Mensch und Tier in aller Stärke ursprünglicher Naivität zum Ausdruck. Eine oft beobachtete und auch als künstlerisches Motiv verwendete Szene: Ein kleines Kind einträchtig mit dem Hund an dessen Fressnapf, von dem das Tier jeden Erwachsenen böse abgewehrt hätte. Spürt wohl das Tier, daß das kleine Wesen da vor ihm ihm näher steht, noch mehr „seinesgleichen“ ist, als der große Mensch? Man kann überhaupt hier von einer Gegenseitigkeit reden, die sich beim Tier bis zur Eifersucht steigern kann.

Die Kinder — wenn sie richtig geleitet werden — lieben eigentlich alle Tiere, auch die nachgemachten, von denen der Teddy-Bär sich schon zum Rivalen der Puppe ausgewachsen hat. Naturgemäß stehen ihnen die Kleinen wie Hasen, Kaninchen, Käßchen usw. näher. Wie viele Tiergeschichten mußte ich einst nicht meinem kleinen Jungen erzählen! Bedingung aber: „Es darf nicht traurig werden!“ Einst traf ich ihn in der Küche auf der Diele sitzen, wo er ein winziges Räupchen hütete: „Nicht die kleine Schlange treten!“ — In ganz besonderer Weise aber wird die kindliche Phantasie durch den geheimnisvollen Osterhasen angeregt. Mit einem allerliebsten kleinen Mädchen von 3—4 Jahren aus unserer nächsten Nachbarschaft, das mit dem „Onkel“ sehr gern spazieren ging — wir bleiben ihr zeitlebens „Onkel“ und „Tante“ — befand ich mich einmal in unserem Stadtwald. Da war inmitten einer Baumschule ein kleines Blockhäuschen. Das konnte natürlich nur das Haus des Osterhasen sein, wenn auch er selbst leider nicht vorhanden war! Wie eindrucksvoll muß doch dieses „Erlebnis“ auf das Kinderherz gewesen sein, wenn sie sich noch heut — nach 17 Jahren — gern seiner erinnert! — Wenn nachher von den übernatürlichen Kräften der Tiere die Rede sein wird — nach dem, was man dem Osterhasen zutraut, muß er ganz besondere haben.

Ich verwahre seit Jahrzehnten ein in ungesügter Kinderschrift abgefaßtes Briefchen

„An den Osterhasen

Im Wald.

Lieber Osterhase!

Bitte bringe mir: Einen Hasen aus Pappmaschee mit einer kleinen Hücke auf dem Rücken, und einen Buntstift, und Eierlein so viel du willst, auch solche wo Hünchen herausgucken und eine Osterhasenkarte.

Dein kleiner Detti der dich lieb hat.“

Aber auch wir müssen dem Osterhasen dankbar sein, denn er bringt — selbst ein mythisches Wesen — uns zwanglos auf dem Gebiet des Mythos, wo wir die germanische Tierfreundlichkeit an einer für uns gerade erreichbaren Wurzel fassen können, nämlich in dem

germanischen Seelenglauben.

Die Ueberzeugung von dem Fortleben der abgeschiedenen Seelen wies diesen naturgemäß eine neue Lebensform an: sie vermögen alle möglichen Gestalten anzunehmen, besonders Tiergestalten — aber nicht im Sinne einer Seelenwanderung —, sodaß sich aus dem Volksglauben eine ganze „Seelenfauna“ von der Mücke bis zum Adler, von der Maus bis zum Löwen zusammenstellen läßt, wobei die Eigenschaften des betreffenden Menschen und des Tieres das tertium comparationis bildeten: Kinderseelen erscheinen als Bienen, Vögel; Jungfrauen in der Gestalt von Schwänen, böse Menschen als Wölfe usw. Auch in Tiergestalt behält die abgeschiedene Seele ihre übernatürliche Kraft, daher der noch heut lebende Aberglaube von der Glück oder Unglück verheißenden Begegnung mit manchen Tieren. Sie sind der Zukunft kundig: das Wiehern des Rosses, dessen beständiges Spiel der Ohren vermuten ließ, daß sie geheimnisvolle Dinge wahrnehmen, das Krächzen der Eule, der Kuckucksruf, das Bellen des Hundes, das Zirpen der Grille gilt noch heut als Prophezeiung der Tiere in ihrer Sprache: wir verstehen sie nur nicht.

Wenn also in unseren Märchen und Sagen Tiere mehr vermögen als die Menschen, wenn sie häufig als Helfer und Schützer Bedrängter, namentlich der Kinder erscheinen, z. B. die Tauben im „Aschenbrödel“, das Entlein in „Hänsel und Gretel“, das die Kinder über den Fluß trägt, der treue Fuchs in „Der goldene Vogel“, den Ameisen, Enten, Bienen, die den Dummling zu seinem Glück führen, weil er nicht litt, sie zu töten; wenn sie Weissagen, wie das Haupt des Rosses Fallada („Gänsemagd“), der Vogel, der Sigurd vor Regin warnt, der Vogel in „Der Räuberbräutigam“ usw., so erklärt sich das sowie die vielen Tierverwandlungen aus dem heute allerdings vergessenen Zusammenhang zwischen Tier und Seele, nicht aber daraus, daß solche Tiere etwa besonders eng zu einer Gottheit gehört hätten.

Ganz von selber mußte sich daraus ein gewisser Persönlichkeitswert der Tiere ergeben, der ihnen blieb, auch ohne daß die Dichtung ihn aufgegriffen hätte: „Herr Pech“, „Meister Reineke“, „Gevatter Storch“, „Frau Schwalbe“ usw. Noch heute wird in Schlesien, Westfalen, Vorarlberg und anderwärts den Haustieren und den besonders zärtlich behandelten Bienen der Tod des Hausherrn angesagt, oft unter feierlichen Zärimonien, und sie werden gebeten, dem neuen treu zu dienen. Der Forscher Bienen-segen (10. Jhdt.) redet die geliebten Tierchen so herzlich an, wie ein Vater sein ausziehendes Kind; er beginnt also:

Kirst, imbi ist hucze! nû fluig dû, vihu, minaz, hera
fridu frôno in godes munt heim zi comonne gisunt.

Und in der Weihnachtsnacht geht noch heute der Bauer in die Ställe und streichelt sein Vieh (Schlesien und anderwärts), von dem man auch glaubt, daß es in dieser Nacht reden könne.

Von unseren Singvögeln, die von den alten Deutschen sehr geehrt wurden, sind es namentlich zwei, die sich besonders ehrfürchtiger Liebe erfreuen, die Schwalbe und das Rotkehlchen. Unter ersterer ist die Rauch- oder Bauernschwalbe gemeint, jenes reizende Vögelchen mit dem dunkel stahlblau glänzenden Gefieder und dem rostroten Kehlfleck, das nur in ländlichen Innenräumen, Ställen, Bauernstuben nistet und die Menschen mit ihrem zwar kunstlosen aber so herzlich fröhlichem Gezwitscher erfreut. Das Herrgotts- und Muttergottesvöglein, wie sie auch genannt wird, ist ein zärtlich geliebter Hausgenos, der auszieht, wo in dem Hause Unfrieden herrscht. Ihr Nest zu zerstören, sie gar zu töten gilt als schwere Sünde. In Westfalen ging an dem Tage, an dem man die Rückkehr der Schwalben erwartete, der Hausvater mit der ganzen Familie ihnen bis zum Hofstor entgegen und öffnete ihnen feierlich die Scheune. In Hessen wurde die erste Schwalbe vom Turmwächter angezeigt und von der Ortsbehörde öffentlich verkündigt. Dadurch begreiflich: ihr Nisten im Haus sollte nach dem Volksglauben dieses vor Blitzschlag und Feuerz Gefahr bewahren. Obendrein war sie ein untrüglicher Lenzbote. Das andere, das geheimnisvolle Rotkehlchen, ein dem Donar heiliger Gewittervogel, der besonders in der Dämmerung sein Wesen treibt, wird ebenso geschont. Wo es nistet, waltet Friede, und das Haus bleibt von dem Blitz verschont.

Der Hahn, Symbol des Lichts und ein dem Donar heiliger Gewittervogel, — der rote, zackige, bewegliche Hahnenkamm versinnbildlicht den Blitz, das Feuer, daher die Redensart „den roten Hahn aufs Dach setzen“, ist in die christliche Legende übergegangen. Sein Weckruf verscheucht alle unheimlichen und bösen Geister. Man vergleiche „Hamlet“ I Szene 1.

Die christliche Vorstellung von der erlösungsbedürftigen und auf den Menschen hoffenden Creatur hat in solcher Verpersönlichung des Tiers eine

tragfähige Stütze, die bis in unsere Zeit gehalten hat. Eine aus Mitleid mit dem Tiere geborene, aber grausige Erzählung „Der Heiland der Tiere“ von Prinz Emil zu Schönaich-Carolath geht von dieser Vorstellung aus. Und wie ein goldner Faden zieht sich von der Urzeit über die Mystik des Mittelalters, den Pandynamismus des 17. und den Pantheismus des 19. Jahrhunderts der Gedanke der in einem Gottheitswillen verankerten Zusammengehörigkeit von Mensch und Tier, hell aufleuchtend in dem zur Mystik zurückgrühenden Schlugaedicht in Hans von Wolzogens innigem Buch „Unsere lieben Tiere“ und in einem andern „Der Hund“ von Karl Burkert, das ich unlängst in einer Tageszeitung las:

Er weiß es nicht, daß er schon mein Gefährte
im Sternenglanz, im ersten Anbeginn.
Nun pilgern wir im Winde dieser Erde,
mir sag's mein Herz, daß ich ihm ähnlich bin.
In seinen Augen find' ich nichts als Treue,
zu jedem Fremden ist er kühl wie Eis.
Er wittert es, wann immer ich mich freue,
und ist betrübt, wenn er mich traurig weiß.
Er will mir dienen, will sich mir verschenken,
sucht meine Hand; verschmiegt sich meinem Knie.
Verwehrt ist ihm der Weg zu meinem Denken;
was meine Welt ist, das begreift er nie.
Es trennt uns viel, uns scheidet manche Schwelle,
oft, wo ich sehend bin, da steht er blind.
Wie mag es sein vor Gottes Blick und Helle?
Wohl möglich, daß wir hier Geschwister sind.

Geschwisterlichkeit, Kameradschaftsgefühl — sie setzen doch zweifellos Gegenseitigkeit voraus! Wie steht es da mit dem Verhältnis des Tiers zum Menschen? Haustiere, die begreiflich sehr vertraulich sind, kennen und lieben ihre Pfleger: an dem schon fast zur Familie gehörigen Pferde kann man das deutlich sehen, und mancher Hund ist schon vor Gram über den Tod seines Herrn eingegangen. Daß aber ein Vogel, wie unser kleiner, nach dem Tode seines Weibchens vereinsamer Tigerfink, eine geradezu rührende Freude bezeugte, wenn wir nach einem Ausgang wieder ins Zimmer traten, oder später unser Stieglitz, der sofort unruhig wurde und zu piepen begann, wenn ich mich erhob, um das Zimmer zu verlassen, ist doch wohl etwas Seltenes, ebenso daß er sich, erkrankt, ganz geduldig pflegen und mit einem Umschlag mit essigsauerer Tonerde behandeln ließ. Da lag der kleine Maß eingevackelt ein paar Stunden ganz still auf dem Rücken auf einem Sofa, dann strebte er heraus; und, wieder in sein Bauer gesetzt, pickte er in seinen Futternapf, daß die Körner nur so flogen.

Wenn es wohl auch nur Futterzähmheit ist, die die Tiere in Freiheit dem Menschen so zutraulich nähert, in einzelnen Fällen läßt sich doch das *Zutrauen* des Tiers auf die Größe und Kraft des „anderen Wesens“ beobachten: so steigt die Hausratte, von der stärkeren und bössartigen Wanderratte bedrängt, in die oberen Stockwerke und sucht förmlich bei den Menschen Schutz. Daß zurückgebliebene Rotkehlchen — sie sind Strichvögel — in frostkalten Wintern zuweilen an die Scheiben eines Bauernhauses picken und Einlaß heischen, ist wohl bekannt, und Hebbel erzählt in einem Sonett, wie eine vom Habicht verfolgte Lerche sich zu ihm geflüchtet habe. Das seltsamste Erlebnis aber mit einem Tier berichtete vor Jahren ein Lehrer in einer österreichischen Zeitung: Er wandert in einsamer Waldgegend und sieht sich plötzlich von einem kleinen Vogel, einer Grasmücke, umflattert, der ihn auf jede Weise zurückzulocken bestrebt ist. Er kehrt also um und folgt dem Tierchen zu einem Gesträuch, an dessen stärksten Stämmchen, auf dem es sein Nest hat, sich eine Kreuzotter hinaufgewunden und schon eins der noch nicht flüggen Jungen herausgeholt hat. Mit einem raschen Streich seines Messers — ein Stockhieb hätte das Nest herunter gestürzt — schneidet er die Schlange entzwei, und nun kam das Vögelchen, das auf einem Ast den Vorgang aufmerksam beobachtet hatte, herabgeflattert und setzte sich auf sein Nest, die kleinen Flügel über die Jungen breitend. Ist das nicht ganz wunderbar? Wie kam dem Tierchen das Zutrauen, daß das große Wesen, das da eben vorbeigegangen war, ihm Hilfe bringen könnte? Hier möchte ich noch eine kleine Geschichte einschalten, die vor mehr als Jahresfrist durch die Zeitungen ging, und die in geradezu rührender Weise bekundet, wie weit das geschwisterliche Verständnis des Tieres für den Menschen gehen kann. Eine australische Farm, die Eltern über Land gefahren. Auf der Veranda spielt ein etwa zweijähriges Mädchen, dessen Wärterin fortgegangen ist. Der Aufseher draußen im Feld am Busch, mit ihm der große Wolfshund. Auf einmal fängt dieser an zu schnuppern, dann läuft er stracks zu dem Gehöft, das in Brand geraten ist, faßt das Kind und bringt es in Sicherheit auf die Wiese. Das Kindchen, so unsanft aus seinem Spiel gestört, schreit natürlich unaufhörlich. Der Hund ist ratlos, er springt vor dem Kinde hin und her, bellt, alles vergeblich. Da wird er einen Augenblick nachdenklich, läuft plötzlich fort und holt von der brennenden Veranda die Puppe des Kindes, die er ihm dann in die Arme fallen läßt. Das war das Richtige! Das Kindchen nimmt sie und schläft allmählig, sein Spielzeug im Arm, ein, während das treue Tier sich daneben setzt und den Schlaf seines kleinen Spielkameraden bewacht.

Ob nicht die Tiere doch zuweilen in ihrer Sprache vom „Bruder Mensch“ reden mögen? Nur die naturferne Blasiertheit des großstädtischen Zivilisationsmenschen könnte über solche Vermutung als Phantasterei spotten. Was mir übrigens sehr gleichgiltig wäre, zumal ich noch mit anderen

Beispielen des Vertrauens des Tieres zum „Bruder Mensch“ aufwarten könnte. Ich will aber nur auf das eine hinweisen, das Wagner in seinem „Offenen Schreiben an Ernst von Weber“ erwähnt, wo eine Hündin ihre Jungen ihrem drei Stunden weit entfernten Herrn hinbringt, ehe sie sich auf dessen Schwelle zum Sterben hinlegt. Ich weise auf den Fall hin, weil er sich etwa vor Jahresfrist genau so in einem schlesischen Dorfe zugetragen hat, nur daß dort das gute treue Tier siebenmal einen Weg von 9 Kilometer in einer Nacht gelaufen ist, ehe es zum Sterben kam. Der Meister führt das zum Beweis der Elternliebe der Tiere an; es ist aber noch mehr: es ist auch nicht bloß die Liebe zum Herren, sondern auch das Vertrauen, daß sich dieser der Jungen, die es verlassen muß, annehmen wird. — Allerdings, wenn Wagner aus der Willigkeit der Haustiere schließen zu können glaubt, daß ein Tier vollbewußt für seinen Herrn sich willig quälen und martern lassen würde, wenn man ihm verständlich machen könnte, daß es sich hierbei um das Wohl seines menschlichen Freundes handle, so geht er wohl zu weit. Aber es ist ein einzig schönes Zeugnis für seine Herzensempfindung gegenüber den Tieren.

Wenn germanisch-heidnischer Seelenglaube, heut nur noch in trümmerhaften Resten als Brauch und Überglawe fortlebend, und germanisch christliche Mystik — in beiden Fällen also Weltanschauung — den Tieren kameradschaftlich den Platz neben dem Menschen anweist, so offenbart unsere Kultur ganz unmißverständlich die Zusammengehörigkeit beider. Ich meine hier nicht die materielle: — Kein Volk, wenn es nicht auf der untersten Stufe der Primitivität stehen bleiben will, kann der Tiere beim Aufstieg zu höherer Kultur entraten —, sondern die seelisch-geistige, wie sie sich in Sprache und Namengebung, Kunst und Dichtung, Wissenschaft und Recht darstellt. Die Tiere hier mißsen zu wollen, würde einer seelischen Verarmung gleichkommen. Also zunächst
die Sprache,

die in zahllosen Wortbildungen und Vergleichen, bei denen wieder die Eigenschaften von Mensch und Tier das tertium comparationis sind, das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit beider lebendig hält. Hier ein paar Proben: bärenstark, fuchsschlau, eberkühn, adlermutig, taubensanft, spinnefeind, lammfromm, mäuschenstill oder -fink; man spricht von einem Wolfshunger, Bärenschlaf, Bienenfleiß, Rabenweisheit; Zärtlichkeitsausdrücke wie: „du kleines Puttel“, „niedlicher Käfer“, „krankes Hühnchen“ sind allgemein geläufig. Es gibt Orte wo sich „Fuchs und Wolf gute Nacht sagen“, gelegentliche Unordnung, daß es aussieht, „als hätt' sich der Geier zerrissen“ (Schlesien). Von einem Mädchen, das für seine Aussteuer „hamstert“ sagt man „die Maus trägt zu Nester“; wir kennen Menschen „geschwäßig wie eine Elster“, „neugierig wie ein Rotkehlchen“. Dagegen die schalkhaft anzügliche Redensart „der Storch hat sie ins Bein gebissen“ und der Begriff „mause-

Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach. Leipzig, Koehler u. Amelang. 296 S. — Dies Buch ist schon im Jahrgang 1931 (I. Stück) der B. Bl. warm empfehlend besprochen worden; nun es neu ausgelegt worden ist, kann unsererseits die Empfehlung nur wiederholt und sein Wiedererscheinen willkommen geheißen werden.

Bälou, Paul. Bayreuth, die Stadt der Wagner-Festspiele. 1876—1936. Mit 45 Abbildungen. Leipzig, Bibliographisches Institut. 48 S. 90 J. — Zunächst fesseln die wohl- ausgewählten und schön ausgeführten Abbildungen, welche allein 41 Seiten einnehmen (nur hätte man an Stelle Nietzsche's als Wagnerianischen Philosophen Heinrich von Stein setzen mögen!); man könnte aber auch den gesamten Wortlaut der kleinen handlichen Schrift wie eine begleitende Deutung dieser Bilder auffassen, müßte jedoch dabei betonen, daß er hervorgegangen ist aus einer gründlichen Kenntnis und Erkenntnis des selben Bayreuther Geistes, der in der Bilderreihe seiner und seines Meisters Geschichte anschaulich vergegenwärtigt. Lasse man sich nicht dadurch beirren, daß aus politischem Grunde, um den Charakter der reinen Mitteilung des Tatsächlichen zu wahren, von allem Für und Wider grundsätzlicher Fragen abgesehen ist; das gehört auf ein anderes Blatt, auf ein Kampffeld der Anschauungen und Gesinnungen, wo schon die Zeit aufräumend wirken dürfte: ein gereinigter Gegenstand späterer Geschichtsschreibung.

Grünsky, Hans Alfred. Die Freiheit des Geistes. (Schriften des Reichsinstituts für Geschichte des neuen Deutschlands.) Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt. 30 S. — Die der politischen entsprechende geistige Doppelfront, gegen den Geist der Unfreiheit (Dogmatismus) und den „Frei-Geist“ (Anarchismus), wird als unser Kampffeld klar und entschieden bezeichnet. „Die (wahre) Freiheit ist schließlich immer nur das eine: die Freiheit, auf eigenem Boden zu stehen“. Das ist nicht die „Umwelt“, sondern die „Blutwelt“, die „Welt der Gemeinschaft, die ursprünglichste, die denkbar ist“. Damit sind wir in die Geisteswelt des Nationalsozialismus eingeführt, die in diesem Vortrag eine wesentlich begründete Stütze gewinnt.

Kazemjadeh-Franschähr H. Das Mysticism der Seele. Berlin-Friedenau, Verlag Franschähr. 112 S. M. 2, geb. M. 3. — Der in Deutschland lebende Perser gibt in bildreicher deutscher Sprache ein Gesamtbild der Gedanken jener menschlichen Mystik vom Wesen der Seele, wie sie aus den geistigen Ueberlieferungen der indischen Weisheit, des persischen Sufismus, der deutschen Mystiker, der idealistischen Philosophie u. aus der recht verstandenen Tiefe eines reinen Jesuglaubens mannigfach und doch innerlichst einig zum sinnenden Menschengenossen aller Zeiten gesprochen hat. Allerdings bezieht sie sich ausschließlich auf die Seele des Menschen, auch wenn sie als Gottesseele in sie hineingedacht ist; aber wo bleiben die Menschen, das Gemeinwesen, das Volk, die Welt im Raum: dem gegenüber die Moral des Daseins auf Barmherzigkeit und Toleranz beschränkt erscheint? Auch ist es doch immer nur ein Dasein in der Zeit, ohne welche das Prinzip der Vervollkommenung der Seele überhaupt unwirklich, ein Postulat der Idee bleibt.

Meyer, Clemens. Unser Theater. Ein Gang durch die Geschichte des Mecklenburgischen Staatstheaters. 1557—1936. Mit 25 Bildern. Schwerin i. M., Friedr. Bahn. 44 S. — Hierzu: Mecklenburgische Zeitung, Sonderausgabe: Dem Mecklenburgischen Staatstheater zum 100. Geburtstag. — Das Schweriner Theater hat sich unter fürstlicher Gunst und künstlerischer Führung stets ausgezeichnet als eine bewußt und ernst strebende Pflegestätte deutscher Bühnenkunst, und seine Geschichte verdient daher eine anteilnehmende Berücksichtigung auch weiterer Kreise im Bereiche der Kultur der neuen Zeit.

Nadler, Josef. Dr. Schaukals lyrisches Werk. Sonderabdruck aus der „Wiener Zeitung“. 15 S. —

Raupp, Wilhelm. Mar von Schillingas, Der Kampf eines deutschen Künstlers. Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt. 310 S. mit 12 Abbildungen. M. 5.80, geb. M. 6.80. — Ein typisches Beispiel, wie es dem Edlen wollenden Deutschen ohne ausreichende innere Kraft im Spinnweb des Fremdgeistes böser Zeit ergehen mußte, ehe der rechte Mann kam, der den Kampf auf weiterem Felde durchzuführen berufen war. Hiervon ein persönliches Zeitbild zu geben ist das von der scharfen Erkenntnis der feindlichen Mächte durchströmte Buch wohl geeignet. Wer genauen Bescheid weiß, hat es nur zu bedauern, daß darin eine gewisse zur Ungerechtigkeit führende Gereiztheit gegen den Grafen Spork spricht, einen der besten „Wagnerianer“, der nicht nur „Textbücher“ geschrieben, woran man mahlen kann, obwohl sie Ergebnisse ernstlicher zielbewußter Arbeit waren, der aber weit darüber hinaus persönlich höchst anregend und belehrend auf viele, besonders jugendliche, Menschen für Kenntnis und Verständnis Wagnerischen Geistes und Kunstwerkes gewirkt hat. Etwas Schönes ist bei diesem Irrtum doch herausgekommen: (S. 31) ein vorbildlich wundervoll seiner Brief der Frau Cosima Wagner! —

Schneider, Georg. Kirche am Scheideweg. Sieben Reden über religiöse Zeitfragen. 2. Aufl. Stuttgart, A. Bonz' Erben. 116 S. M 1.20. — Inhalt: Ruf zur Freiheit. Michael, der Streiter Gottes. Glaube und Nation. Unser Glaube oder die Ueberlieferung der Väter? Rosenberg und Jesus. Ist das Christentum Judentum fürs Volk? Deutschglaube oder Christentum Deutsch? — Wenn man sagen darf, daß man hier für jede dieser Fragen die sicherste, klarste und genügend hilfreiche Antwort im deutschen und christlichen Sinne findet, so besagt dies auch schon, wie wichtig es ist, diese Vorträge, als Buch oder einzeln, kennen zu lernen und möglichst zu verbreiten. Unser religiös erregtes Volk hat es dringend nötig, Grund und Ziel der reformatorischen Bewegung erkennend und lebend sich anzueignen! —

Teufert, Roland. Josef Haydn. 1732—1809. Sein Leben in (41) Bildern. Leipzig, Bibliographisches Institut. 38 S. 90 J. — Man folgt der schlichten, aber alles Wissenswerte lebendig bringenden Erzählung mit besonderem Vergnügen, weil ohne Beurteilung und Wertung ganz von selber aus dem freundlich reinmenschlichen Geiste dieses Lebens die reine, wohlthuende, meisterliche Kunst seines reichen musikalischen Schaffens spricht. Man fühlt Mozart und ahnt Beethoven und hat Haydn: dies in solchem Mitleben wieder nachempfinden zu lassen, ist das Büchlein mit seinen hübschen Zeitbildern wohlgeeignet.

Wilhelm Raabe Gedenkbuch 1935. Ein Jahrbuch der deutschen Dichtung. Herausgegeben von der Raabe-Stiftung in der NS-Kulturgemeinde. Mit 20 Zeichnungen des Dichters. Berlin, in Kommission beim Volkshaus-Verlag. 252 S. Für Mitglieder M 6.— — Ein wertvolles Gedenkbuch, wohlgeeignet für Raabe zu werden und auch das Leben mit Raabe neu anzufachen, da es aus lauter ausgewählten Werken und Äußerungen des Dichters besteht. Gleich mit der Krone beginnt es, „Des Reiches Krone“, von früher her folgt der „Junker von Denow“, aus dem Gebiete der Heiterkeit raseln die „Religösen Knochen“ heran, die Mehrzahl der schönsten, zarften Gedichte erinnert an ihr Vorhandensein im Blumengarten der deutschen Sprache, köstliche und weise Gedanken und Einfälle bilden eine echt Raabische Begleitung und ausdrucksvolle Bildskizzen einen reizenden Schmuck. Sei noch das kurz überschauende und deutende „Nachwort“ von Dr. Thaddäus Abt-Schulze genannt, womit das Schaffen des echt vaterländischen Dichters als Ganzes noch einmal vor uns vorbei und der Zukunft des Volkes nahegeführt wird, so ist alles gesagt, was zum Lobe dieser trefflichen Herausgabe gern bemerkt werden soll.

Vayreuther Bund. Monatsblatt 1. Alfred Pellegrini. Führertum in Staats- und Volkskunst.

Die deutsche Volkskirche. Monatschrift zur Vollenbung der Reformation durch Wiederherstellung und Ausbreitung der reinen Lehre Jesu. Herausgeber Dr. phil. Arthur Dinter. Heft 97. (9. Jahrg.) — Wenn das Licht einer Wahrheit in die Welt hineinscheint, gleich treten die Schatten der Lüge und Verleumdung mit „in das Licht“; daran ist aber nicht dieses schuld, sondern die „Gegenstände“, welche dem Licht entgegenstehen. Nicht „leuchtende“, aber gespenstisch schattenhafte Beispiele dieser Art (das Gespenst trägt auch im theologischen Gewande jüdische Flügel) werden uns in den ungemein eindrücklichen Aufsätzen von Dinter und Bundespfarrer W. Lorenz geliefert: „Die Ewig Gestrigen“ und „Die amtlich jüdisch-paulinische Theologie“. Beigefügt ist eine Abbildung von Franz Skaassen's „Tempelreinigung“. Ja, der gilt unsere gemeinsame Arbeit am deutschen Volksgeist und reinen Christentum! — Heft 98. A. Dinter, zum 30. 1. 36. — Sind Sakramente mit der Lehre Jesu vereinbar? — P. H. Olbrich, Die Wiederherstellung der reinen Lehre Jesu durch die D. V.

Die Kunde. Gemeinames Mitteilungsblatt der Arbeitsgemeinschaft für die Urgeschichte Nordwestdeutschlands und für die Volkskunde Niedersachsens. Hannover. Nr. 12. — Horst Ohlbaver, Steingräber im deutschen Volksglauben.

Türmer, Der. Februar 1936. Her. Dr. Friedrich Castelle. Verlag, Heinrich Brenken, Berlin. — M. Hallersleben, Reichsminister Ruft. — v. Oppeln-Bronikowski, Spiel und Sport im Altertum. — B. Schildbach, Optik zu Dreien. — Kurt Eggers, Die wunderbare Weite. — Meta Schneider-Weckerling, Cornelia Goethe. — Fr. Castelle, Josefa Berens-Totenohl. — Frhr. v. Pechmann, Generalfeldmarschall Gottlieb von Haefeler. — v. Strang, Reiseeindrücke von Südosteuropa. — Türmers Tagebuch. Bücherstube. Auf ¼ Mark. — März. Hallbaum, Heldengedenken und Kriegsgräbersfürsorge. J. Kehl, der Führer und die Genfer Konvention. A. Maas, die Bauernpolitik der Regierung Hitler im Spiegel der Vergangenheit.

Zeitschrift für deutsche Kulturphilosophie. Bd. 2. Heft 2. Richard Elster, Heinrich von Stein als Lehrer und Erzieher. Tagebuchaufzeichnungen, herausg. von Günter Ralls.

Abgeschlossen am 31. März 1936.

Bayreuth und Draußen.

Zehn Jahre Deutsche Richard Wagner-Gesellschaft.

Zur Zeit des Falles Prof. Lessing, der Entlassung May von Schillings, der Regierungszeit des Kultusministers Becker und seiner Referenten Kestenberg, Seelig usw., zu der Zeit, als die Zersetzungsarbeit innerhalb des deutschen Kulturlebens durch das Judentum dazwischenlag, auch das Nationalheiligtum Bayreuth und das Lebenswerk Richard Wagners anzugreifen, fand sich ein kleiner Kreis entschlossener Männer und Frauen zusammen, die von der Ueberzeugung erfüllt waren, daß es die höchste Zeit sei, einen Abwehrkampf einzuleiten, der von einem durch nichts zu beirrenden Willen getragen sei und ohne Hemmungen aus den eigenen Reihen zu wirken vermöchte. Sie gründeten am 13. Februar 1926 die Deutsche Richard Wagner-Gesellschaft, nahmen den Arierparagrafen in ihre Satzungen auf und schoben damit dem Eindringen irgendwelcher Angehörigen der überstaatlichen Mächte einen Riegel vor.

Um alles, was in Berlin noch unberührt von der Gegenarbeit des Judentums gegen Richard Wagner und sein Werk war, zu sammeln, veranstaltete die junge Gesellschaft mit dem damaligen Berliner Synfonie-Orchester unter Leitung eines der berufensten Wagner-Dirigenten Siegmund von Hausegger ein Konzert und mußte sich davon überzeugen, daß der Erfolg der Gegenarbeit gegen Wagner bereits ein sehr weitreichender war; denn das Konzert war schlecht besucht, hinterließ einen schweren Fehlbetrag und auch das Echo auf den Ruf zur Mitarbeit und zur Teilnahme am Verteidigungskampfe für Wagner war schwach. Unter einer von Juden und Judenhörigen, von fanatischem Haß diktierten Herrschaft über ein durch Krieg, Revolution und Inflation zermürbtes Volk konnte es kaum anders sein. Ueber diesen Haß, der den Juden gegenüber dem Deutschen erfüllt, haben einzelne Juden sich wiederholt ausgelassen. Es sei hier nur ein Bekenntnis, das der Jude Cheskel Zwi Clösel einmal in einer damaligen Zeitschrift „Janus“ niedergelegt hat, angeführt: „Nichts ist mir so lebendig als die Ueberzeugung dessen, daß, wenn es irgend etwas gibt, was alle Juden der Welt eint, es dieser große erhabene Haß ist. Man nennt uns eine Gefahr des Deutschtums. Gewiß sind wir das, so sicher, wie das Deutschtum eine Gefahr für das Judentum ist. Ob wir die Macht haben oder nicht, das ist die einzige Frage, die uns interessiert und darum müssen wir danach streben, eine Macht zu sein und zu bleiben.“

Die Deutsche Richard Wagner-Gesellschaft suchte durch ein Flugblatt, in welchem sie einerseits auf das hinwies, was das deutsche Volk Richard Wagner zu verdanken hat und andererseits eine Zusammenstellung jüdischer Presseäußerungen brachte, aufrüttelnd zu wirken. Zur Auffrischung des Gedächtnisses seien ein paar Beispiele aus dieser Zusammenstellung mitgeteilt: B. Z. Am Mittwoch vom 29. 4. 26: Ueber eine Aufführung des „Ringes der Nibelungen“ unter Leitung von Dr. Karl Muck: „Dieser „Ring“ von Mucks Gnaden und aus Mucks Hand ist sehr schön und sehr interessant und — sehr schlecht. Aber es gibt noch einen anderen, einen neuen . . . die Partitur muß aufgelöst werden im Gefühl unserer Generation; den Weg zu unserem Herzen findet er nicht. Unter dem 10. 4. 27 gelegentlich der Ringaufführung in London unter Bruno Walter (Schlesinger) schreibt der Korrespondent der Voss. Ztg.: „Siegfried dessen Gestalt in Bayreuther Deutung uns im Auslande soviel Hohn gelächter und — es muß einmal ausgesprochen werden — soviel menschliche Verachtung eingetragen hat, weil moralisch gesund empfindende Ausländer für dieses „Lakritzen-Heldentum“ kein Verständnis besaßen, ist in Covent-Garden endlich und Gott sei Dank von der Aufgabe erlöst worden, der Gottgegebene Exponent deutscher Mannheit zu sein.“ Dieses Flugblatt trug der Deutschen Richard Wagner-Gesellschaft natürlich den wilden Haß der damaligen Führenden aber auch manches zustimmende Bekenntnis ein.

In alljährlichen Veranstaltungen verschiedenster Art hat die Deutsche Richard Wagner-Gesellschaft unentwegt besonders auf das Schrifttum Richard Wagners hingewiesen und

namentlich alle die Abhandlungen, in denen der Meister sich für die Regeneration des Deutschtums in so beredter und leidenschaftlicher Weise einsetzt und kluge und treffende Anregungen gibt, durch Vorträge und Vorlesungen bekannt gemacht, bis im Jahre 1933 durch die nationale Erhebung alle Feinde Richard Wagners schmachvoll gesiegt wurden und der Kampf gegen sie, also das Negative der Aufgaben, sich erübrigte. Es sei hier eine Stelle aus einem Briefe Richard Wagners an Frau M. Muchanoff geb. Gräfin Nesselrode aus dem Jahre 1869 angeführt: „Denn über eines bin ich mir klar, so wie der Einfluß, welchen die Juden auf unser geistiges Leben gewonnen haben, und wie er sich in der Ablenkung und Fälschung unserer höchsten Kulturtendenzen kund gibt, nicht ein bloßer, etwa nur physiologischer Zufall ist, so muß er auch als unleugbar und entscheidend anerkannt werden. Ob der Verfall unserer Kultur durch eine gewaltsame Auswerfung des zersetzenden Elementes aufgehoben werden könne, vermag ich nicht zu beurteilen, weil hierzu Kräfte gehören müßten, deren Vorhandensein mir unbekannt sind.“ Nun, die gewaltsame Auswerfung der zersetzenden Elemente ist durch den nationalsozialistischen Staat erfolgt. Daß wir ihm dafür Dank schulden, erkennt heute in Deutschland wohl jeder Denkende und Wissende. Auch viele dankenswerte Maßnahmen, den Verfall unserer Kultur aufzuhalten, sind getroffen worden. Maßnahmen seitens eines Staates können aber immer nur in die Breite wirken. Um auch die notwendige Tiefenwirkung zu erzielen, bedarf es aller vorhandenen Kräfte und der Arbeit im kleinen Kreise. So dürfte der Deutschen Rich. Wagner-Gesellschaft auch für die Zukunft eine Aufgabe gestellt sein. M. D.

Hamburg. R. Wagner-Verein. Orchesterkonzert mit dem Philharmonischen Staatsorchester am 9. Febr. 36. Solist Carl Kronenberg von der Staatsoper. Leitung: Generalmusikdirektor Richard Richter. Siegfried Wagner: Ouvertüre zu „Der Varenhåuter“, „Von Reinharts junger Liebe“ aus „Herzog Wildfang“ (Carl Kronenberg), Vorspiel zur Oper „Die heilige Linde“. Richard Wagner: Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde“, Waldweben aus „Siegfried“, Wotans Abschied und Feuerzauber aus „Die Walküre“ (Carl Kronenberg), Vorspiel zu „Die Meisterfinger von Nürnberg“.

Berichtigung.

Im 1. Stück sind in den Besprechungen von Richard v. Schaukal folgende Druckfehler zu verbessern: S. 39 (1. Platons Gastmahl) 2. Absatz 1. Zeile „neuerdeutsche“ in „neuere deutsche“; S. 40 (2. Thomas von Kempen) 2. Absatz 3. 12 v. u. „mäzig“ in „müzig“, 3. 9 v. u. „nodis“ in „nobis“; S. 41 (3. Wustmann) 3. 10 „des“ in „der“ (Grenzboten); S. 42 (4. Der große Duden) 3. 8 v. u. fehlt vor „gefrorene“ die Klammerbezeichnung („vor „verlangt“ das Anführungszeichen; ebenso S. 43 3. 7 vor „das eigene“; S. 43 3. 10 ist „Wirkung“ in „Wendung“ zu verbessern, 3. 16 („wortsetzende“) in („wertsetzende“).

Abgeschlossen am 31. März 1936.

tot" haben mythologischen Ursprung: der Storch bringt nach dem Volksglauben die kleinen Kinder, die er aus einem See oder Brunnen fischt, und als Maus schlüpft die Seele aus dem Munde eines Schlafenden. Kehrt man ihn um, daß sie bei der Rückkehr nicht mehr hineinfindet, wacht der Mensch nicht mehr auf: er ist „mausetot“.

Eins ist hierbei nicht zu übersehen: es sind fast immer lobenswerte Eigenschaften, die durch den Vergleich mit dem Tier an einem Menschen hervorgehoben werden — das Wörterbuch des früheren Unteroffiziers natürlich hier ausgenommen, obwohl es zuweilen nicht eines drastischen Humors entbehrt —, oder die bildhaften Ausdrücke sollen den Begriff über ihren ursprünglichen Inhalt steigern, wie „hundsmüde“, „Hasenangst“, „bärenstark“, „vogelfrei“ statt des einfachen „müde“, „Angst“ usw.

So haben denn unsere lieben Tiere unsern Wortschatz nicht unerheblich bereichert, und sie selbst wissen das ebensowenig, wie daß sie fast alle Patte gefanden haben bei der

Namengebung

der Menschen und vielfach auch ihrer Siedlungen. Aufzählungen würden hier ins Endlose führen. Analogien bieten, freilich in sehr beschränktem Maße, die urverwandten Sprachen Lateinisch und Griechisch, auch bei den Juden kommen in ältester Zeit vereinzelt Tiernamen vor: Jona „Taube“, Deborah „Biene“, Rachel „Lamm“. In beiden Fällen liegen nur Vergleiche zu Grunde. Die gleiche Erscheinung können wir auch bei den Germanen beobachten, allerdings erst in späterer Zeit. Ursprünglich haben hier die Namen symbolische Bedeutung, indem sie ihren Träger zu dem machen, was er ist bzw. was er gemäß dem Sinne des Namens werden sollte: denn es sind immer starke, kampfmütige Tiere, dem Germanen an Stärke und Kühnheit wesensverwandte, ebenbürtige Gegner wie Ur, Bär, Adler, Eber, oder die Tiere des Schlachtfeldes, Wolf und Rabe. Letztere legen die Vermutung nahe, daß die Namengebung eine Art religiösen Akts gewesen sei: man beschwor die Gottheit aus religiöser Scheu nicht mit ihrem Namen, sondern dem des ihr heiligen Tieres: Rabe und Wolf sind dem Wotan, der Eber dem Frey heilig. Jedoch ist das nur eine Vermutung, denn es fehlen Donars Böcke, Freyas Katzen, aber die etwa 1000 auf -olf, -wolf, -ulf auslautenden und die fast ebensovielen mit wolf-, wulf- beginnenden Namen, ferner die 125 männlichen, die 17 weiblichen Namen mit -hraban als Grundform z. B. Bertram, Wolfram und ihre zahllosen Veränderungen z. B. Ramrad, Rauarad machen jene Vermutung doch recht wahrscheinlich, zumal wenn wirklich der Rabe Symbol von Wotans Seele und der Wolf als Geleiter der Heere Symbol von Wotans Willen ist.

Im Einzelnen ist noch folgendes zu bemerken: Die mit Ur- gebildeten Namen sind alle abgekommen. Auer geht auf Au = Wasser zurück. Desgleichen sind die auf Adler, Ar (18 Mal), die auf Bär = bero (16 Mal),

die auf Eber zurückgehenden weiblichen Namen alle vergessen außer Erna „die Aldlergleiche“, Ebba „die Bache“; von Wolf- ist wohl nur noch Wulfskilde in Gebrauch. Der Name Roswitha kommt aber von hrothi „rot“, nicht von hros = Roß.

Im Laufe der Zeit sind nun die ursprünglichen Personennamen vielfach zu Familiennamen geworden, daher die vielen Bär, Wolf, Rabe (Bertram „prächtiger Rabe“, Oßram „Äsenrabe“), die wir in Deutschland haben. Die mit Roß- beginnenden gehen zurück auf hros „Roß“ oder sie sind hergenommen von einem Hauszeichen (Gastwirtszeichen), sie sind also Uebernamen, Spitznamen, wenn man will, die durch Vererbung aber auch zu Familiennamen geworden sind. Dadurch wird die Sache noch verwickelter. Wenn wir auch wissen, daß die Uebernamen von Stand und Gewerbe, körperlichen Eigenschaften, Herkunft und Wohnstätte ihrer Träger hergenommen sind, über die Entstehung des Namens im Einzelnen bleiben wir doch im Ungewissen. Hase 3. B. kommt als altdeutscher Rufname nicht vor — Haslinde und Hasulf gehen auf hasva „grau“ zurück —: gelegentliche Beifügung Thomas der Hase, wie Ulrich der Sperl (Urahn des Dichters) oder Johann de ariete (Joh. Stehr) — lassen den Uebernamen zwar erkennen, aber wie kam er zustande? Hatte der Urahn einer heutzutage heißenden Familie ein Hasengesicht, eine Hasenscharte oder Haseneigenschaften, trug er eine Hasenpfote auf der Brust, die vom Kriegsdienst befreien sollte (!), fing er Hasen „en gros“, hatte er als einziger im Orte einen Hasenpelz, wohnte er im Haus „zum Hasen“ oder am Hasenbühl? Nur wo eindeutige Zusammensetzungen wie Schellhase (schellen „springen“), Hasenbald, Hasenkrüger (Wirt zum Krug „am Hasenbusch“), Rehbein, Rehfuß vorliegen oder eine Beifügung Henricus dictus hase den Uebernamen deutlich erkennen läßt, werden wir mit einiger Sicherheit auf die Entstehung der Familiennamen schließen können. — Andere wie Kniehase, Lederhas, Hasenknopf, haben mit dem Tier nichts zu tun: der Stamm ist Hase.

Der Name Huhn kann sich zwar vom Vogel — huon — herleiten oder von einem derartigen Hauszeichen, aber auch von huni „Hunne“. Hähnel dagegen und Hahnwald von hagan „Gehege“, Hummel von humil „Stein“.

Ebenso schwierig ist die Etymologie der mit Tiernamen gebildeten Orts- und Flurbezeichnungen. Wer will einem Laiding (bei Straubing), einem Tacheneck (nw. von Salzburg), gar einem Nasbach (Bez. Kremsmünster) ansehen, daß der biedere Dachs, ahd. dahs, hier Pate gestanden hat? Ob aber wegen seines häufigen Vorkommens in der dortigen Gegend? Daß zwar Katzenstein, Katzenbach auf Katze zurückgehen wird, aber Katerberg oder -becke auf Keger, Mückental, Muckenwinkel auf die Wurzel got. muks = weicher, moßiger Boden? Auch die mit Hase- zusammengesetzten Ortsnamen haben nichts mit dem Tier zu tun, der Stamm ist hier entweder hasu „Nebel“, 3. B. Hasbach, oder hasva „grau“, 3. B. Hasendorf, dagegen der Stamm

haso „lepus“ steckt in Hasenbeck, -bühel, -kamp. Massenhaft sind die Ortsnamen mit B i b e r, wenn auch die ursprüngliche Form vielfach nicht mehr zu erkennen ist, z. B. Beverungen, Beverte (Abfl. der Mosel), massenhaft die mit E b e r-, F i s c h-, B ä r- gebildeten, wenn die letzteren auch meistens von Bern, der Koseform für Bernhard, abgeleitet sind, und man auch bei den andern nicht immer auf massenhafte Verbreitung der betreffenden Tiere in jenen Gegenden folgern darf, denn in Fröschweiler, Froschheim z. B. steckt möglicherweise weniger der F r o s c h als vielmehr die Wurzel fröd- „klug“. Sicher unmittelbar dem Tier entlehnt sind die Ortsnamen mit Vogel-, A d l e r-, F a l k- (auch in der Form Walchenstein), E u l e-, G e i e r-, F i n k-, die vielfach und zwar schon früh, Adelsnamen geworden sind, durch Beifügung des Guts- oder Burgnamens zum Personennamen: Heinrich von Falkenstein u. a. Auch S p e c h t, E l s t e r, S t i e g l i c h, N a c h t i g a l l, T a u b e, L ä u b e r sind vertreten und Gott weiß welche noch — kurz, abgesehen von den Fällen, in denen die etymologische Forschung die etwa nach der Namensform zu vermutende Deutung nicht bestätigt, haben wir eine Namensfauna, die so ziemlich alle Tiere enthält, also an Reichhaltigkeit der Seelenfauna nichts nachgibt. In Anbetracht dessen ist es wohl gleichgiltig, ob die Namen ursprünglich Urnamen mit symbolischer oder gar mythischer Bedeutung oder spätere, vergleichsweise Uebennamen sind: die Beziehungen zum Tier, auf das Tier sind ja doch immer vorhanden.

Fachwissenschaftliche Beiträge zur Wagnerforschung.

Die Auswirkungen der Deklamations-syllabik Richard Wagners auf die deutsche Stimmpädagogik und ihre Hilfsgebiete.

(Sprachgesangsmethodische Grundfragen.)

Von Dr. Franz Ring (Berlin).

II.

Im Zusammenhang mit der Betonung einer Unterrichtswarte für eine „deutsche Stimmpädagogik“, die stets den Gesang im Sinne Richard Wagners als natürlichste Steigerung der Rede auffaßt, kommen wir nicht um eine nähere Beleuchtung der in Deutschland **umlaufenden Gesangsmethoden**, naturgemäß in erster Linie der litterarisch zugänglichen, herum; eine nicht eben dankbare, aber nicht zu umgehende Aufgabe. Es mag sein, daß ein oder der andere unserer gegenwärtigen „prominenten“ deutschen Gesangspädagogen die im Abschnitt I mit 1 und 2 bezeichneten Erfordernisse in seinem praktischen Lehrplan berücksichtigt. In unserer einschlägigen Gesangslitteratur, weder vor noch nach Richard Wagners Tod, findet man sie nirgends ausreichend systematisch behandelt, auch nicht in dem jüngsten, auf manchem Einzelgebiet der Gesangsbildung, besonders ästhetischer Art, gut beschlagenen zweibändigen Werk „Die Stimmkunst“ (1931/32) von Herbert Viehle. Am nächsten scheinen uns diesen Aufgaben noch Friedrich Schmitt und Jul. Hey gekommen zu sein. Sie verlieren sich nur in allzu ausgedehnte Beschreibungen starrer Einheitskonsonantenstellungen, wozu sie ihre Auffassung verleiten mußte, daß die Konsonanten und Vokale zu einander „feindliche Elemente“ seien (vgl. z. B. Fr. Schmitt, 1868, S. 43), statt allen Lauten als (hinsichtlich ihrer Bildungsweise) dauernden Veränderungen unterworfenen Sprachbestandteilen von vornherein an den Leib zu rücken. Noch bei Fr. Schmitt trennt auch die Lehre vom Tonansatz (der Vokalisation) die Mundstellung für die hellen und die dunklen Vokale scharf voneinander (vgl. 1868, S. 21) und gerät damit zunächst in Widerspruch zu früheren Lehren (vgl. „Große Gesangsschule in Deutschland“, München 1854, S. 13), die noch als alleinig richtig nur den hellen Ansatz vertreten. „Die“ Vokalstellung mußte aber überhaupt mit seinen Vokalmischungsgrundsätzen (für verschiedene Stimmlagen) in Konflikt kommen, die keineswegs auf einheitlicher Mischungsgrundlage beruhen — denn welche Färbung kennzeichnet immer die helle, welche die dunkle Stellung? — und darum auch keinen sichern Ersatz für die Registerlehre abgeben, die er auch, wie wir noch genauer hören werden, noch nicht fallen zu lassen vermag. Schmitt bezieht auch sein Aussprachensystem (1868) vor allem auf die Sprechlage, „welche im Gesang das tiefe Register heißt“ (ebenda, S. 15) und umgeht auffallend die Aussprache in höheren, ja selbst mittleren Stimmlagen, was heute auch für unsere Normalaussprache nicht mehr angängig ist. Leider werden immer noch die vortrefflichsten von Traugott Heinrich (vgl. „Stimme“, „Die Sprache als Grundlage des Gesangsunterrichts“, März 1909 und „Kantilene im deutschen Sange“, Juli/August 1927 und seine Schrift vom Jahre 1905) angedeuteten wahrhaft sprachgesangsmethodischen Wege übersehen, der unmißverständlich ausführt: „Der grundsätzliche

Vorgang beim deutschen Kunstgesang muß der bleiben, daß der richtige Sprachlaut zum richtigen Gesangslaute entwickelt werde, d. h. zum Gesangstone, nicht nur bei den „Vokalen“, sondern auch bei den stimmhaften „Konsonanten“, d. h. bei allen Sonanten, und zum bloßen Gesangsgeräuschlaute, dem stimmlosen Laute, der zwar mit Tonbildung an sich nichts zu tun hat, diese vielmehr unterbricht, der aber durch seine Vokalfärbung die zwischen dem Gesangston entstandene Kluft überbrückt.“ Zu dieser Erkenntnis führte Heinrich ein tiefes Wissen um die Natur der Eigentöne.⁸⁾

Punkt 1 unseres Abschnittes I macht allerdings eine deutliche Abkehr nötig von den Gesangsmethoden, die, mit den unklaren Begriffen „reiner Stimmton“, „farbloser Ton“,⁹⁾ „unbestimmter Vokal“, „primärer Ton“ usw. arbeitend, einen bestimmten Gesangston ohne Sprachlautbildung suchen,¹⁰⁾ der die Grundlage für die gesamte Stimmbildung sein soll, wie auch von den mehr oder minder doch nur auf wissenschaftliche Vermutungen sich stützenden Bestrebungen, die erst nach Ueberwindung von „Registern“ zum künstlerischen Sprachgesang kommen. Zu den Verfechtern der Methodik, die vom Gesangston ohne Sprachlautbildung ausgehen, gehören ebenso die Vertreter der Lehre vom „primären Ton“ wie Müller-Brunow, P. Bruns, S. Garzó, E. Dinner, Rob. Rosner u. a. wie auch die Anhänger des sogen. „Stauprinzips“, einer Abzweigung der Müller-Brunowschen Lehre, wie George Armin, der unentwegte Verächter Richard Wagnerschen Sprachgesangs, J. H. Wagenmann u. a. — ihre Grundideen wollen sie übrigens sämtlich von der ehemals berühmten Gesangspädagogin Luise Reß übernommen haben . . . —, die alle in der Ueberbewertung der Luftfunktion auch alles Heil für die beste Gesangslautbildung verumtend, die in falschen Bahnen verlaufende Stimmfärbung durch regelrechte „Kontrafärbung“ wieder in die richtige Bahn leiten wollen . . .; auch die Lehren jüngster Pädagogen wie Rud. Schwarzs, H. Erbens, O. Tros u. a. zielen auf Umbildung der funktionellen Vorgänge im Kehlkopf unter allen Umständen, wodurch uns der Wert ihrer eifrigen Stimmforschungen beeinträchtigt erscheint. Was liefert aber dem Schüler und Lehrer den untrüglichen Beweis, daß der so gefundene „Primärlaut“ auch wirklich — noch oder wieder — „die getreueste Nachbildung der Natur ist“ (Müller-Brunow)?¹¹⁾

⁸⁾ Die unausgesetzt die einzelnen Sprechsilbenlaute charakterisierenden vokalischen Färbungen stellen sich ihm wunderbar anschaulich geradezu als Eigentöne-Kantilene dar, die die „Brücke ist, geschlagen über die Klüfte der während der stimmlosen Konsonanten ausgehenden Stimmöne, die alle Laute der Silbe, des Wortes, des Satzes mit einander verbindet“.

⁹⁾ Vgl. W. Schwarz, „System der Gesangkunst nach physiol. Gesetzen“, Hannover 1857, Seite 47.

¹⁰⁾ Diese ganze Lehre kann theoretisch auf C. L. Merkel (vgl. 1866, auch „Der Kehlkopf“, Leipzig 1873) zurückgeführt werden, nach dem die Funktion des Ansaugrohrs unwesentlich und „das erste Stück der sogen. Tonbildung (mettre la voce) die richtige Einstellung des Kehlkopfes am Halse ist“. (!) Dagegen vertritt J. F. Kräuter („Das physiol. System der Sprachlaute“ 1873, S. 461) schon die Auffassung, „daß jeder Schall, der im Kehlkopf gebildet wird, nicht für sich hörbar ist, sondern immer nur modifiziert durch die Resonanz der Sprachkanäle“; diese Ansicht kehrt wieder z. B. bei J. Hey (1882, I, S. 8), H. Goldschmidt (1896, Vorn. S. VIII, S. 17), (O. Noë und) H. J. Moser („Technik der deutschen Gesangkunst“, Leipzig 1912, S. 7) u. a.

¹¹⁾ Vgl. Müller-Brunow, „Tonbildung oder Gesangsunterricht“, Leipzig 1890/98, 2 Teile; Paul Bruns, „Die Registerfrage in neuerer Forschung“, Deutsche Gesangkunst 1900 Nr. 5. „Neue Gesangsmethode“, Berlin 1906, „Stimmregister und Stimmmechanismen“, Stimme April 1918 (S. 151), „Minimalluft und Stöße“, Berlin 1929; Siga Garzó, „Ein offenes

Wir wollen nicht behaupten, daß derartige Tonbildungsgrundsätze unbedingt fehlschlagen müssen; aber eine Einigung über ihre Brauchbarkeit ist bis auf den heutigen Tag keineswegs erzielt worden, wie ja überhaupt die Streitsamkeit ein — leider — stark ausgeprägter Zug der Gesangsprädagogik ist. An welchen Meister soll ein wissensdurstiger Gesangsanwärter glauben, wenn er feststellen muß, daß Merkel (1873) einen Mehrlich, Friedr. Schmitt und G. Engel, ferner J. Hey einen Mehrlich, G. Armin einen J. Hey und Stockhausen abgelehnt haben! Er wird sich vermutlich vor allem an Schmitt halten — denn diesen lassen ebenso Hey und Stockhausen wie Müller-Brunow, Armin und Bruns gelten —; aber er wird dessen nicht froh werden, da ihm die zahllosen krassen Widersprüche nicht entgehen werden, die zwischen Schmitt und Hey-Stockhausen einerseits und M. Brunow-Bruno und Armin anderseits nun einmal nicht wegzuleugnen sind.

Müller-Brunow stellte zuerst an Stelle der Registerentwicklung den Helmholtz'schen Begriff „Resonanz“ in den Mittelpunkt seiner Tonbildung. Er empfahl, in mancher Hinsicht lehrreich, Ausnutzung der Lippenkonsonanten (m und n), des größten Schallraums bei „geschlossener Mundstellung“ und geringsten Atemverbrauch; ö und ü im Auslaut (bö bü, mö mü, dö dü, sö sü) sind ihm schon wichtige Hilfslaute für die Tonbildung, deren Endziel für ihn das „breite, glänzende a“ ist. . . Paul Bruns erweiterte diese Lehre, trug aber ganz unnötig Ideen hinein, die sie komplizierter erscheinen lassen als sie in Wirklichkeit ist; und was das von der Bruststimme in der Hauptsache ausgehende Stauprinzip betrifft, so meinen wir, daß die stärkste Atemstauung nichts nützt, wenn nicht vorher die von der richtigen Laufsfärbung bestimmte Atemhaltung in der Vorstellung des Sängers verankert ist. Diese Methoden bezwecken eine mehr oder weniger gewaltsame Veränderung der Resonanzräume aller Stimmlagen, während es nach unserer Ansicht zureichen muß, bei jeder Stimme unverbildete Lagen und Vokale ihres normalen Sprechtypus aufzufinden und diese der Weiterbildung des Sprechlaufs zum Gesangslaut zugrunde zu legen, denn Gesang ist nichts anderes als zweckmäßigste Potenzierung der laufenden Elemente der Rede. Tatsächlich nennt Bruns aber die Umformung und Neugestaltung der Resonanzräume (vgl. „Minimalluft und Stütze“, S. 76) das „Primäre“ der Stimmerziehung und für G. Armin (vgl. „Das Stauprinzip“ I, S. 2, 43) ist der echte Ton erst „das Erzeugnis einer vollständigen Umbildung der alten, von Natur gegebenen . . . Stimme“ (!). Ist die Sprechstimme stark verbildet, dann bieten sich uns — immer wieder müßte dies betont werden — in den Flüsterlauten und allenfalls auch den stimmhaften Empfindungslauten (hal, ha-hal, ol, eil, aul, hml, hu! usw.), deren meist unabgenutzte Erzeugungsart wir leicht in der Vorstellung führen, viel einfachere und anschaulichere Gegenmittel dar, die Stimme zu ihrer natürlichen Funktion zurück zu führen als es die schwerverständlich-phantastischen Wege ermöglichen: vermittels des „primären Tons“ (Müller-Brunow), des „vokallosten Tons“ (P. Bruns), des „primären Kopftons“ (Garzó), des „Atemstauens“ . . . durch Drängen der Luft bis an den Stimmbänderverschluß“ (? Armin)

Wort über Gesang“, Bremen 1888 und „Stimmbildung“, Berlin 1926; Carl Dinner, „Eine neue Tonbildungs- und Vokalisationslehre nach den Prinzipien des primären Tons“, Berlin 1899; Rob. Rosner, „Struktur und Aufbau der Tenorstimme“, Wien 1928; George Armin, „Lehrsätze der automatischen Stimmbildung“, Leipzig 1900, „Das Stauprinzip“, Straßburg 1909, „Von der Urfkraft der Stimme“, Leipzig 1921; J. S. Wagenmann, „Ein automatischer Stimmbildner“, „Neue Ära der Stimmbildung für Singen und Sprechen“, Berlin 1904.

oder wie sonst die verschiedenen ebenso klangvollen wie schwer durchsichtigen Mottos modernster Gesangspädagogik heißen. Gänzliche Umwälzungen der Stimme sind zumindest ganz überflüssig, wenn die Stimme keine Fundamentalfehler (gepreßter, hauchiger, näselnder Klang usw.) mitbringt. Da der Akustiker den Ausdruck „primärer Ton“ für den reinen Grundton gebraucht, der bei einer schwingenden Stimmgabel nach Wegnahme der Obertöne übrig bleibt, der Physiologe aber — seit den Versuchen Kaufensteins (am eigenen Kehlkopf) und Bérards und Merckels (am Leichenkehlkopf) — für den reinen Stimmlippenfon,¹²⁾ wird der Leser mit Recht die Frage stellen: was bedeutet eigentlich „primärer Ton“ in der Stimmpädagogik? Hier ist weder die übliche akustische noch die physiologische Begriffsbestimmung gemeint, sondern etwas, worauf der bei Müller-Brunow (1890, S. 4) bedenkenlos von Merkel übernommene Name gar nicht weist. Denn während Merkel (1873) die Durchbildung des nicht durch das Ansatzrohr veränderten „primären Tons“, eben jenes reinen Stimmlippenfons, empfiehlt, steht im Vordergrund der Lehre vom primären Gesangston die Stimmlippen-schwingung nicht, auch nicht die Ansatzrohrfunktion, sondern nur die bestimmte „Luftfunktion“, der richtige „Luftweg“, wie Müller-Brunow (ebenda S. 24) leichtsin sagt, nach dessen Erreichung man erst an die eigentliche Bildung der Vokale gehen könne. Die ominöse Luftfunktion nötige Lippen, Zunge, Gaumensegel, Kehlkopf, Stimmlippen usw., gleichsam von selbst die günstigste Einstellung einzunehmen, wobei sich ein Resonanzelement bilde, das für alle Stimmlagen die tonbildnerische Grundlage stelle und, den Unterschied zwischen Brust- und Fistelmehanismus aufhebend, zum idealen Einregister führe — — —. So oder doch sehr ähnlich will auch P. Bruns seinen „primären Ton“ direkt vokalloß, d. h. eben ohne Sprachvokalbildung, erzielen können, wie er meint, ganz gleichbedeutend mit dem Klangphänomen der Helmholtz'schen Partialtöne, die er auf klanganalytischem Weg „zu wecken, zu bilden und bis zum vierten, ja fünften Oberton Helmholtz'scher Skala zu verstärken“ imstande zu sein kühn behauptet; systematischer Ausgangspunkt ist ihm dabei gar die Fissel (vgl. etwa „Stimme“, Sept. 1917, S. 340 und April 1918, S. 151), die er gleichsam zum Grundelement der ganzen Stimmbildung stempelt. Diese schwer verständliche,¹³⁾ physiologisch kaum je zu begründende hypothetische Lehre, die wir eineinhalb Jahrzehnt lang vergeblich auf ihren gesangspraktischen Wert prüfen, liegt heute noch wie ein Alpdruck auf der deutschen Stimmpädagogik, in die sie nur Verwirrung und nicht neue stimmbezogener Erkenntnisse getragen hat, verlegt — das muß einmal klar ausgesprochen werden — in erster Linie seit Jahrzehnten den Weg zur Entwicklung einer Gesangsmethode, die vom akustischen Eindruck des natürlichst ausgesprochenen Wortes (Laut und Silbe) ausgeht, und ist führend in dem Bestreben gewesen, einerseits als wirkliche

¹²⁾ „Stimmlippen“ gebraucht die neuere Physiologie statt „Stimmbänder“; sie sollen nach dem von Ewald zuerst erkannten Prinzip der elastischen Polster- oder (nach Raquel) Gegen-schlags-pfeifen schwingen (vgl. R. L. Schäfer, „Einführung in die Musikwissenschaft auf physikalischer, physiologischer u. psychologischer Grundlage. Handbücher der Musiklehre“, Bd. VII, 1915) wie Oboe und Fagott und nicht, wie man früher glaubte, nach dem Prinzip frei schwebender Zungen wie die Orgelpfeife.

¹³⁾ Die Anregung J. Forchhammers (Stimme, Juni 1930), die Bruns'sche „Stimmbildung auf Grundlage des primären Tons“ lieber „Stimmbildung auf Grundlage des Reaffer-Grenztons“ zu nennen, würde wenigstens die ganz willkürliche Verwendung des Begriffs „Primärtön“ beseitigen.

deutsche Methode zu gelten, anderseits Richtigkeit und Wert ihrer stimmserzieherischen Funde immer wieder nach italienischen Gesangsgrundsätzen abzusprechen, wofür zahlreiche unverhüllte Ausprüche Bruns' in seinen vielen Aufsätzen, Abhandlungen und Büchern beredetes Zeugnis ablegen. Nach ganz neuen sorgfältigen Untersuchungen Hugo Löbmanns (vgl. „Das Geheimnis der Stimmresonanz“, Stimme, Dezember 1931; ebenda „Electro-akust. Musik“, November 1932) machen das Wesen der Resonanz erst die sogen. „harmonischen“ Helmholtz'schen Obertöne „zusammen mit den durch die Strichgabel kaum noch meßbaren, weit über dem höchsten Stimmtönen gelagerten Streuklängen“ aus; diese sollen dem eigentlichen Stimmklang erst das besondere Gepräge geben. Da jedenfalls das Gebiet der Obertöne für die Stimmserziehung auch heute noch nur theoretischen Wert hat, ist es wohl zweckmäßig, uns von der Lehre vom primären Ton überhaupt frei zu machen, so verheißungsvoll ihr hoch gestecktes Ziel — „das Einregister“ — ist. . . .

Anderere deutsche Gesangsmethoden stellen nun zwar die Sprachlautbildung in den Vordergrund ihres Unterrichtsplans, verlieren sich aber dabei häufig in allzu spekulative, meist von der Physiologie herkommende Theorien über die „Stimmregister“, jenen vom Mechanismus der Orgel übernommenen, durch Jahrhunderte in der Gesangsdidaktik ohne viel Sinn und Nutzen mitgeschleppten Begriff, der, wenn seine Anwendung auf die menschliche Stimme überhaupt irgendwie verständlich zu verdeutlichen ist, immer nur allgemein als erdichteter Name für schwer zu erklärende funktionelle Erscheinungen an der Stimme gelten kann; die beste Erklärung scheint daher die von Paul Bruns zu sein, der die Register „Resonanzhemmungen“ oder in Anlehnung an Fr. Schmitt einfach „Klangmängel“ nennt. Blickt man auch in dieses Gebiet unserer Stimmpädagogik etwas tiefer hinein, so findet man Meinungsverschiedenheiten von geradezu erschreckendem Ausmaß vor. Der deutschen Stimmpädagogik ist es aber überhaupt nicht gut bekommen, sich zu sehr auf die physiologische Stimmforschung verlassen zu haben, die sich, unterstützt durch den Kehlkopfspiegel — seine Entdeckung durch Man. Garcia im Jahre 1855 hat sich für die Gesangspraxis keineswegs sonderlich gewinnvoll erwiesen — zu ganzen „physiologischen Gesangsmethoden“ auswachsen konnte, deren fast immer auseinanderstrebende hypothetische Lehrregeln eine den Eigentümlichkeiten der deutschen Sprache angemessene Gesangsmethodik ebenfalls nicht aufkommen ließen. Die Gründe sind uns längst klar. Wissen wir doch ganz genau, daß die Stimmwissenschaft trotz nahezu 100 Jahre langer Erforschung der physiologischen Grundlagen der „Stimmregister“ mit Hilfe der Larynaskopie und verschiedener experimentell-phonetischer Untersuchungsmethoden und immermehr verbesserter physiologischer und akustischer Apparate, Modelle usw., die unsere durch unmittelbare Beobachtung gewonnene Erkenntnis über die Bildungsweise des Lautes mittels künstlich herbeigeführter Erfahrungen zu vertiefen bezwecken, die praktische Stimmserziehung keineswegs über die Maßen gefördert hat — trotz der unbestrittenen Verdienste um die jüngere Kehlkopfforschung (um und nach 1900) eines Curtis, Zwaardemaker, Rousselot, Flatau, Gußmann, Nadoleczy, Nagel, Bellis, Barth, Fränkel, Kethi, Panconcelli-Calzia, Hopmann und vieler anderer. Mit vollem Recht warnte darum Franz Wethlo, einer unserer wirklich berufenen stimmforschenden Gesangspädagogen, in der „Stimme“ zu wiederholten Malen (vgl. etwa April-Heft 1917) vor der

Ueberschätzung von Stimmapparaten jeglicher Art für den Sprech- und Singunterricht. Wir besitzen ferner eingehende Untersuchungsergebnisse, die speziell über die Brust- und Falschstimme Liscovius und J. Müller am ausgeschnittenen Kehlkopf, Garcia, Türk, Czermak, Brücke, Helmholtz und andere mit Hilfe des Kehlkopfspiegels, Dertel, Koschlekoﬀ, Muehold, Kethi u. a. mittels des Stroposkop ange stellt haben. Leider fehlt es immer noch an genügend einwandfreien Untersuchungen über die Stellungen des Kehlkopfs bei hervorragenden Sängern, womit freilich erst seit Avellis (1907) und E. Barth der Anfang gemacht wurde, und leider versagte, wie erwähnt, von der gesangspraktischen Seite gesehen, gerade der Kehlkopfspiegel. Wohl ermöglicht er teilweise Aufschluß über die Bewegungen des Kehlkopfs, auch noch die Unterscheidung von hartem und weichem Stimmansatz, aber schon nicht mehr der Stimmgattung, weshalb Th. S. Flatau („Die funktionelle Stimmchwäche . . . Phonasthenie“, Berlin 1906) eindringlich die Zuhilfenahme der genauen akustischen Diagnose durch „sorgfältige synthetische und analytische Prüfung“ stimmstörender Erscheinungen vorschlägt. Wertvoller und zuverlässiger als der Kehlkopfspiegel erwies sich das Stroposkop, das immerhin die Beobachtung des Stimmlippenschwingsungsverlaufs ermöglicht. Auch der stimmzericherische Wert der Röntgen-Kinematographie, deren sich zuerst Flatau und Guhmann bedienten, wird von den Laienkritikern überschätzt. Wohl können durch sie die Bewegungen der Stimmorgane auf einem Filmstreifen als Röntgenbild festgehalten werden. Aber: das Bewegungsbild der Organe verstehen, bedeutet noch lange nicht, die ihm entsprechenden richtigen Muskelgeföhle zu kennen — und gerade auf diese kommt es bei einer stimmlichen Leistung an. Weder haben wir ein sicheres theoretisches Wissen über die Bewegungen von Kehlkopf und Gaumensegel in Verbindung miteinander und sonst mit der stets wechselnden Ansatzrohrform, noch kennen wir bis heute zuverlässig praktische Hilfsmittel, auf die Bewegungsrichtung von Kehlkopf und Gaumensegel bei der Tonbildung jeweilig bewußt einzuwirken. Die weitaus überwiegende Zahl unserer Stimmpädagogen wirft aber mit den — von der Stimmphysiologie übernommenen — Ausdrücken wie „Heben“ und „Senken“ des Kehlkopfs, des Gaumensegels¹⁴⁾ usw. um her, als handele es sich um die selbstverständlichen Dinge von der Welt, und wollen es anscheinend nicht wahr haben, daß die von einigen großen Physiologen (Barth, Avellis)¹⁵⁾ und Gesangspädagogen (M. Garcia, J. Stockhausen, Franz Hauser) ausgegebene Lösung, den Kehlkopf beim Singen immer tief zu halten, längst durch zahlreiche stimmliche Mißerfolge als unhaltbar erkannt ist, daß oft genug gerade im „Fixieren des Kehlkopfs in einer be-

¹⁴⁾ Das Gaumensegel beeinflusst nach A. Fr. S. Liscovius („Theorie der Stimme“, Leipzig 1814) und G. Passavant (Ueber die Verschließung des Schlundes beim Sprechen. Virchows Arch. XLVI, 1869) das Vorwiegen von Mund- und Nasenresonanz; herabhängend lege es der Luftsäule den Weg in die Nasenräume frei, hochgehoben schließe es den Nasenraum ab und verhindere dadurch den Zugang der Luft in die Nasenräume; auf diesen Vorgang weisen jedenfalls die Ausdrücke „Heben“, „Senken“, „Lockern“ des Gaumensegels, dessen direkte Beeinflussung u. a. auch Goldschmidt, L. Lehmann fordern. — Die meisten Physiologen glauben, daß der Kehlkopf mit der Tonhöhe steige; anderseits wollen E. Barth (vgl. Arch. f. Laryngol. Bd. XVI) und Avellis (ebenda Bd. XVIII) gerade bei den bestgeschulten Stimmen beobachtet haben, daß sich die Bewegungsrichtung des Kehlkopfes beim Ansteigen der Tonhöhe umgekehrt verhalte. Barth folgert daraus, daß der Sänger „überhaupt mit feststehendem Kehlkopf“ singen müsse . . .

¹⁵⁾ Vgl. auch E. Barth „Zur Lehre vom Tonansatz“, Arch. f. Laryngol. Bd. XVI und Avellis, „Die Ventrikelform beim Sängerkehlkopf“, Archiv f. Laryng. Bd. XVIII, 1906, Heft 3.

stimmten Stellung" (Flatau) die Hauptursache von Stimmstörungen zu suchen ist. Friedr. Schmitt (vgl. 1854, S. 13) und C. R. Hennig (vgl. 1889, S. 30),¹⁶⁾ auch Jul. Hen, Al. Jffert, G. Armin u. a. rücken deutlich von dieser Lehre ab; der philologischen Phonetik (vgl. E. Sievers 1876, S. 40) gebührt das Verdienst, mit allem Nachdruck darauf hingewiesen zu haben, daß die Bewegungen des Kehlkopfs unwillkürlich eintreten, **wenn die Zungenartikulation richtig ausgeführt wird.** Damit erscheinen von selbst die Leistungen des Kehlkopfs als Rückwirkung der Einstellung des Ansatzrohrs. Aus all dem folgt, daß es überhaupt wenig zweckvoll für den Sprecher und Sänger ist, in die Geheimnisse des Kehlkopfs tiefer eindringen zu wollen.

„Register“ bezeichnet rechtmäßig immer noch beim Mechanismus der Orgel die nach Bauart und Klangcharakter zusammengehörigen Orgelpfeifenreihen, weiter gefaßt auch die Klangfarben dieser Pfeifen allein — und nur dieses. Wenn der Begriff nun im Sinn von „zusammengehörigen Klangfarben“ auf die menschliche Stimme überging, so ist damit für die dem Begriff entsprechen(sollen)de Funktion der Stimme keinesfalls etwas Eindeutiges ausgesagt.¹⁷⁾ Einige Registerforscher wie Garcia, Merkel, der gar 5 Register aufstellt, Mackenzie (vgl. Singen und Sprechen, 1888) verlegen auch die „Register“, ihr Zustandekommen durch größere oder geringere Beteiligung der Stimmlippen am Schwingungsvorgang erklärend, in den Kehlkopf; die meisten Forscher verstehen jedoch darunter verschiedene klangliche Eigentümlichkeiten in bestimmten Lagen der Stimme und vermuten sie außerhalb des Kehlkopfs, im Stimmansatzrohr (Mund- und Nasenraum). Seit Helmholtz unterscheiden sich die Register auch noch nach rein akustischen Gesichtspunkten (wie die Klangfarben) durch größere oder geringere Zohl und Stärke der mitklingenden Partialtöne. Ein Ubergreifen dieser Uneinigkeit in der Stimmwissenschaft auf die -praxis mußte von unheilvoller Wirkung sein. Der heute die ganze Stimpädagogik belassende Wirrwarr, den die in mehr als einem Duzend Kombinationen umlaufenden Namen¹⁸⁾ Brust-, Mittel-, Kopf-, Hochregister, Voll- und Randstimme, Falsett und voix mixte, Fiffel und Strobbass (Bassfiffel), Flageolett, Piano-, Mezzoforte- und Forteregister, „Register“ als Stimmgattung (Hauser), brustgestützte Kopfstimme und kopfgestützte Bruststimme usw. angerichtet haben, beweist schlagend, daß eine eindeutige, für die Stimmpraxis wirklich brauchbare Begriffsbestimmung bis heute noch nicht gefunden ist. Die ganze Registerfrage erscheint für den Sänger auch deswegen immer hoffnungsloser, weil mit ihr auch Ausdrücke wie „Vornis“, „Hochsitz“, „Schweben“, „Resonanz“ des Tons, „Tief- bzw. Hochstellung“ des Atems in Zusammenhang gebracht werden — und vielleicht am schlimmsten steht es um die Auslegung des Begriffs „Stütze“, der längst nicht mehr allein für das Einhalten der Luft mittels der Einatemungsmuskulatur oder für die Verdichtung der Luft unterhalb der Stimmrinne gebraucht wird, sondern auch eine ganze Anzahl Nebenbedeutungen hat. Ueber die „Stütze“ haben jüngere Gesangsforscher wie M. Nado-

¹⁶⁾ C. R. Hennig, „Deutsche Gesangsschule“, Leipzig 1889.

¹⁷⁾ Wie sollte dies auch möglich sein, da das menschliche Stimmorgan den ganzen Umfang unserer Tonleitern angeben kann, während für jeden Orgelton eine besondere Pfeife benötigt wird!

¹⁸⁾ Diesen Namen sollen physiologisch bestimmte Erscheinungen — einzeln und in Kombination — der Stimmlippenschwingung (der totalen oder partiellen), der Luftführungsverteilung (im Mund- bzw. Nasenraum), der Kehlkopfbewegung, der Tonstärke, der Höhe und Tonstärke, usw. usw. entsprechen.

leczy, J. Forchhammer, W. Pielke, H. Erben, Fr. Wethlo, A. Thausing, W. Reinecke, O. Tro, F. Martienßen, F. Polster, K. Hafner u. a. Beiträge geliefert, die meist in der „Stimme“ veröffentlicht worden sind, ohne daß bis heute klar gestellt worden ist, was man sich unter „Tonstütze“, „Atemstütze“, „Kopf“- „Brust“- „Bauch“- „Hals“- „Gaumen“- „Zahn“- „Lippen“- „Nasen“- stütze usw. eindeutig vorzustellen hat. Die jeweilig richtig gemischte Vokalfarbe — etwa wie sie unjer untadelig verschmolzener au-Lauf aufweist — und im Zusammenhang damit die richtige nasale Resonanzempfindung sicherner erst, so scheint es uns, die richtige Ton- bzw. Atemstütze und lassen alle übrigen Bezeichnungen als überflüssig gelten.

Während seit Caccini, Tosi, J. A. Hiller bis auf J. Miksch, H. F. Mannstein, Fr. Cirel, W. Schwarz u. a. in der Hauptsache nur zwei Register auftraten, die Bruststimme und Kopf-(Falsett)stimme, stellten M. Garcia, J. Stockhausen, J. Hen, Ferdin. Sieber, Fr. Hauser, H. Goldschmidt, G. Scharfe, C. R. Hennig, A. Jffert, Th. Paul und viele andere Gesangspädagogen schon 3 Register auf — die Bruststimme, Mittelstimme und Kopfstimme —, ziemlich übereinstimmend die Mittelstimme ohne verständlichen Grund mit „Falsett“ und „Register“ gleich bedeutend mit „verschiedener Mechanismus“ bezeichnend. Die einfache Einteilung der Stimme seit Caccini („Nuove musiche“, Firenze 1601) in natürliche und künstliche (Falsett- oder Fistel-) Stimme, bei denen man einzig und allein von wirklich verschiedenem Mechanismus sprechen kann, galt immer mehr als veraltet; dabei verdanken wir die ersten Verkomplizierungen der Registerfrage wahrscheinlich einem gelehrten Nichtsänger, dem Uebersetzer des „Tosi“ (1723), J. F. Agricola. Seit ihm nimmt schon die Entwicklung der Registerfrage einen Weg ins Uferlose. Mittelstimme ist später auch das Mittelregister bei der Frauenstimme und die voix mixte der Männerstimme (Barth), Bruststimme auch bald nur die „Tonreihe bis zum einsetzenden Falsett“ (Stockhausen), bald auch als „freie Bruststimme“ die ausgeglichene Stimme des ganzen Stimmumfangs (Tosi, Fr. Schmitt, Sieber), bald gibt es eine „höhere und tiefere“ Bruststimme neben einer „höheren und tieferen“ Mittelstimme (C. R. Hennig). „Kopfstimme“ bezeichnet nicht nur den (ungenauen) oberen Bereich der natürlichen Stimme, sondern wird auch noch wie zu Tosis Zeit für „Fistelstimme“ gebraucht (Stockhausen, 1884, S. 12, Anmerkung); indem die männliche Kopfstimme im Sinne von „Fistel“, die für künstlerischen Gebrauch immer abgelehnt wurde, der weiblichen Kopfstimme entsprechen soll, deren Verwendung in der gesamten Geschichte des Gesangs als künstlerisch galt, wird etwas, was den gleichen Namen trägt, einerseits verworfen, anderseits gut geheißsen. Schließlich ist nach der Stimmlippenschwingungsart Brustregister auch noch „Vollstimme“ und Kopfregister auch Kopf- oder „Rand“stimme (Scheidemann) usw. usw. Unverkennbar schlägt sich vielfach der Begriff „Bruststimme“ mit „Mischregister“, mag letzterer die nirgends eindeutig definierten Namen voix mixte, messa voce, oder (Schmittsches) Falsett, (Brunssches) Einregister, — oder einfach Mittelstimme, Falsett tragen.¹⁹⁾ Noch nach Ferd. Sieber

¹⁹⁾ Vergl. die Werke von Tosi 1723 (und seiner Uebersetzung ins Deutsche von J. F. Agricola 1757, S. 21 und 34 ff.), J. A. Hiller 1774, Kap. 1, § 7 und 1780; H. F. Mannstein, „System der großen Gesangsschule . . .“, Dresden-Leipzig 1835/48; Man. Garcia, „Memoire sur la voix humaine“, Paris 1840 und „Traite complet de l'Art du chant“, deutsch von Wirth, Paris-Mainz 1847; Fr. Cirel, „Die Stimmfähigkeit des Menschen“, Wien 1854, § 128; W. Schwarz, 1857, S. 20; Jul. Stockhausen, „Gesangsmethode“, 1884, S. 12;

(1878, S. 282) ist jeder Ton an- und abzuswellen; bald war so *messa di voce* — von uns aus gesehen — eine musikalische und gesangstechnische Begriffsbestimmung für den Schwellton, gleichbedeutend mit franz. *voix mixte*, bald bedeutete *messa di voce* abgekürzt als *messa voce* daselbe — und *messa voce* im besonderen als *a messa voce* auch halb(stark)e Stimme, d. h. soviel wie gleichmäßig halbstark angehaltene Stimme (= *tenuta di voce*). Die jüngere gesangspädagogische Terminologie gebraucht zumeist *messa voce* in technischem Sinn, einerseits gleichbedeutend ebenfalls mit *voix mixte* und „gemischter“ Ton, andererseits mit („Schmittsches“) Falsett, („Brünsscher“) Einregisterton, Mittelregister, Mittelstimme. Ein wahrhaft abschreckendes Durcheinander! Gemeint ist in einfacher Sängersprache unter *messa voce* nichts anderes als ein Resonanzklang der Art, daß der in ihm ruhende Lauf in sämtlichen dynamischen Abstufungen in gleicher Schönheit vom *Pianissimo* zum *Fortissimo* und zurück möglich ist, ohne daß dabei der Ton in den Fiskelklang umschlägt; ob dieser Ton „primärer“ Ton oder Brustton oder Kopftone genannt wird, ist praktisch unwesentlich und unwichtig. Für eine **Sprachgesangsmethodik** kann unter richtigem *messa voce* jedenfalls immer nur ein richtiger Laufansatz *im p — pp — f — ff* usw. gemeint sein; darum umgeht jede deutsche Gesangsmethode am zweckmäßigsten den vieldeutigen Namen „*messa voce*“, der als An- oder Abswellen jedes Tons im Sinne der italienischen Schule des 18. Jahrhunderts mit natürlich-deklamatorischem Gesang im Deutschen unvereinbar ist. Pädagogen aus der jüngsten Zeit bemühen sich, den Begriff „Resonanz“ immer mehr in den Vordergrund der Stimmzubildung drängend, die — leider — schon fast historisch gewordenen Dreiregistertheorien wieder zu sprengen, indem sie die Zahl der Register noch weiter wachsen lassen (vgl. etwa „Bariton und Tenor Rud. Bergers“ von R. Schwarz, Stimme, Nov.-Dez. 1917, Jan. 1918) oder wieder auf zwei verringern, wie dies W. Meyer-Sandten (vgl. Stimme, Mai 1917) — R. Schwarz geht dazu über, noch beliebige Zwischenregister einzuschieben — und R. Schmußler (vgl. Stimme Okt. 1920) versuchen. Schwarz ist einer der wenigen modernen Gesangspädagogen, die die Auffassung vertreten, daß die Mittelstimme „immer in einer guten Sprechstimme vorhanden sein müsse und daher von dieser die Mittelstimme für guten Gesang fast immer zu finden sei.“ W. Meyer-Sandten bestreitet jede Möglichkeit einer Vermischung von natürlicher Stimme und Fiskel (im Sinne der Lehre vom primären Ton). C. Klunger^{19a)} hebt immerhin bemerkenswert hervor, „daß die Aufmerksamkeit des Sängers letzten Endes einzig auf die Färbung der Vokale gerichtet ist, die in geeigneter Schattierung die Resonanz günstig gestalten und die Resonanzstellen sichern“ und R. Schmußler schlägt bereits vor — über C. R. Hennig (1889) und A. Jffert (1895) hinausgehend, die den Namen „Falsett“ schon gestrichen hatten — das Wort „Register“ überhaupt aufzugeben. Seither mehrten sich glücklicherweise die Stimmen, die in der Absage von allen auf

J. Hen, 1882/86, II; Fr. Schmitt, 1854, S. 16; Ferd. Sieber, „Lehrbuch für Lehrer und Schüler“, 1878 und „Katechismus der Gesangs-Kunst“, Leipzig 1871; Franz Hauser, „Gesangslehre für Lehrende und Lernende“, Leipzig 1866; H. Goldschmidt, „Handbuch der deutschen Gesangspädagogik“, Leipzig 1896, S. 68 ff.; G. Scharfe, „Die Entwicklung der Stimme“, Dresden 1869; C. R. Hennig, 1889; Th. Paul, „System. Sprech- und Gesangstonbildung“, Breslau-Wien 1906; Aug. Jffert, 1895, S. 33 ff.; A. Scheidemantel, „Zur Frage der Stimmregister“, Stimme, Februar und März 1918. — J. Miksch soll nur einen kleinen ungedruckten Aufsatz, betitelt „Vom Atmen“, hinterlassen haben, den Ad. Kohut in „Joh. Miksch“, 1890, mitteilt.

^{19a)} Vgl. Stimme, März-Mai 1921 und April-Juni 1923.

Registern (vgl. hier auch „Stimme“, Januar 1916, S. 99) aufgebauten Gesangsmethoden den einzigen Weg sehen, aus der Sackgasse der registerphysiologischen Stimmbildung, jenem wenig anziehenden, weil vor allem ganz und gar verworrenen Kapitel unserer Gesangsgeschichte, wieder heraus zu kommen. Wer liest nicht mit Bestürzung und Kopfschütteln von „Textübungen mit registerphysiologischen Vokalen“ (?) selbst bei einem J. Hey (vgl. 1882, IIa, S. 41)! Je stimmerzieherischer fruchtbarer sich der Lehrsatz erweist, daß wir uns nicht um fiktive Register, sondern ausschließlich um das richtige Färben der Vokale zu kümmern haben, um den Stimmlagenausgleich zu bewältigen, desto zwingender wird sich die Notwendigkeit ergeben, die Einteilung der Stimme in Register und deren gesonderte Ausbildung, die wie vor 100 Jahren noch heute rückständige Gesangsschulen pflegen, aus einer deutschen Stimmpädagogik auszuschalten, auch lieber die ungenaue Unterscheidung von Brust- und Kopfstimmen fallen zu lassen, für welche Namen die Wissenschaft bis auf den heutigen Tag ohnedies keine einleuchtende Erklärung kennt.²⁰⁾

Besprechungen.

„Welcher Rasse hat Jesus angehört?“

Die Schrift von Ernst Hauck „Welcher Rasse hat Jesus angehört?“¹⁾ würde an sich keine Besprechung beanspruchen können, da sie eine von vielen ihrer Art ist und nichts Neues bringt. Wir wollen zudem grundsätzlich nur auf solche Bücher hinweisen, die irgendwie Sammlung und Aufbau unseres seelischen und geistigen Lebens wollen und fördern. Diese Schrift trägt aber die Merkmale ihrer Art besonders ausgeprägt und vermag durch die geschickte Anordnung und vermeintliche Sachlichkeit eine große Anzahl von Lesern zu gewinnen, zumal wenn sie weder geistig geschult noch wehrhaft und auch nicht, was viel wichtiger wäre, in ihrem reinen Gefühl gefestigt sind.

Vor allem aber zeigt die Schrift die Katastrophe, in der wir heute sind, eine Katastrophe, die nicht sowohl in der „Krisis des Christentums“ besteht als in der Tatsache, daß unser Volk heute durch die Kämpfe um das Christentum im Begriff ist, sich religiös, geistig, sittlich, also aus dem Innersten heraus, zu spalten und aufzuhören, ein Volk zu sein. Es muß immer wieder mit Nachdruck betont werden, daß jede der miteinander kämpfenden Gruppen sich täuscht, wenn sie glaubt, heute oder in der Zukunft einen wesentlichen Teil oder gar die Gesamtheit unseres Volkes zu gewinnen oder mitzureißen. Mögen die „Christen“ und die „Deutsche-

²⁰⁾ Vgl. schon Fr. Cirel 1854, § 178; desgl. C. Zimmermann, „Die Vibrationen des Schädels beim Singen“, Stimme, April 1911; desgl. W. Meyer-Sandten, „Gedanken über Stimmbildung“, Stimme, Mai 1917. Die Bezeichnungen „Brust- und Kopfstimmen“ gehen wahrscheinlich auf die Vibrationen in Brust und Kopf beim Singen zurück, die man sich als Weiterleitung der Bewegung der schwingenden Stimmlippen vorstellen muß; diese Vibrationen werden schwächer, je höher sie erfolgen, und nicht stärker, wie viele Stimmpädagogen glauben.

¹⁾ Verlag Pfeiffer u. Co., Landsberg, Warthe.

gläubigen" die innere Stärke ihrer eigenen Stellung nicht überschätzen und die des anderen Theils nicht unterschätzen.

Die Angriffe, die dem Christentum seit seinem Ursprung gelten, richten sich zunächst gegen das Christentum als Idee. Es ist die Urfeindschaft der Stoffwelt und des Machtwillens. Der Gegensatz ist gegeben durch die Christbotschaft in der Seele des deutschen Volkes und den Begriff „Rom“, in dem das jüdisch-römische Denken seinen Ausdruck gefunden hat. Unnötig hinzuzufügen, daß mit „Rom“ nicht katholisches Christentum gemeint ist, wie ja gerade aus dessen Schoß heraus immer elementarer und lauter die Befreiung von Rom gefordert wird. „Wir müssen Rom von Rom erlösen“, sagte kürzlich einer der führenden deutschen Franziskaner.

Die Angriffe der zweiten Art gegen das Christentum gehen innerhalb des geistigen Raums des Christentums selbst vor sich. Es sind scheinbare Angriffe gegen das Christentum und gehen, wenn auch unbewußt, für und um ein reines Christentum wenigstens da, wo diese Gegnerschaft aus reiner deutscher Seele kommt. Denn jeder wahre Deutsche ist Christ, mag er es wissen und zugestehen oder nicht. — Sein Kampf ist der Kampf gegen Verfälschung, Mißbrauch und Entartung des Christentums. Tragisch, daß die Führer dieses Kampfes das nicht sehen, tragischer und schuldvoller noch, daß die Verfechter des Christentums es selbst sind, die ihre Angriffe gegen ihr Heiligtum erst entfesseln und berechtigen. Wenn die Führung der christlichen Kirchen über Schriften wie die vorliegende, die im Ganzen genommen das Ludendorffsche Material gegen das Christentum geschickt verdichtet und verarbeitet, empört und fassungslos ist und sich dadurch in schwere innere Kämpfe gestürzt sieht, so muß man um der Gerechtigkeit willen zu allererst sagen: Ihr habt auch schuld! Wenn Ihr nicht den Kern von der Hülle scheidet oder, um ein herrliches Bild Luthers für die Bibel zu gebrauchen, für die Krippe und Windeln, in denen das Christkind liegt, dieselbe Verehrung fordert wie für den Heiland selbst, dann ist es nur natürlich, daß fromme, auf das Natürliche gerichtete Menschen sich von einem solchen Tun abwenden, und verstandesmäßig gerichtete und kritische Menschen über manches die Schale ihres Spotts und Hohns leeren. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, ist ein Teil des Inhalts dieses vorliegenden und aller solcher Bücher unanfechtbar. Da ist z. B. der Stammbaum Jesu, „des Sohnes Davids- des Sohnes Abrahams“ in Matth. 11; eine so offenbare Einschlebung und Fälschung, daß darüber kein Wort zu verlieren ist. Dirnentum, Blutschande, Ehebruch spielen in diesem Stammbaum eine große und betonte Rolle. Die Theologie aber zerbricht sich bis heute den Kopf und gibt die krausesten Erklärungen darüber, weshalb diese unwürdige Ahnenschaft des Herren Gottes Wille ist. Gäbe man solche und ähnliche Dinge entschlossen auf, so wären solche Bücher wie das von Hauck garnicht möglich. Man wird das Christentum über diese Zeit nur retten, wenn man eine unhaltbare Stellung aufgibt und sich in der Hauptstellung neu ordnet und festigt; ich muß es auch hier wieder betonen, daß dies nur möglich ist, wenn man ständig und unermüdlich auch in der Anwendung des Wortes dem geschichtlich belasteten und überwucherten „Christentum“ das „Christtum“ oder die „Christbotschaft“ entgegensetzt.

Im übrigen fordert diese Schrift auch an sich ein ungewöhnliches Maß von Kritik und Zurückweisung; sie sollte nicht entschuldigt, sondern nur erklärt werden. Der Verfasser bezeichnet sie als einen „Abriß strenger Sachlichkeit“. Ist es das? Ist es sachlich, wenn der Verfasser als ersten Leitspruch und als Leitmotiv des Ganzen ein Wort Friedrichs des Großen anführt und diesem, indem er es aus

dem Zusammenhang und eine höchst ansehbare Uebersetzung nimmt, ihm einen entscheidend falschen Sinn gibt? Da das Wort aus dem Auszug aus Fleurns Kirchengeschichte ist, gibt es ja auch nur bedingt das Denken Friedrichs wieder. „Das Christentum hat, wie alle Mächte der Welt, einen bescheidenen Anfang gehabt. Der Held dieser Sekte ist ein Jude aus der Hefe des Volkes, von zweifelhafter Herkunft“. Ich habe den französischen Urtext nicht zur Hand, in meiner Uebersetzung steht „ein Jude aus dem niedrigsten Volke“. Sowohl der Kardinal Fleury wie Friedrich der Große waren gebildet und wahrheitsliebend genug, um zu wissen, daß man nur von einem Großstadtpöbel als von der „Hefe des Volkes“, aber nicht von einer gesunden, aus Bauern und Handwerkern bestehenden Bevölkerung des damaligen Galiläa so sprechen kann. Daß Jesus kein Jude gewesen sein kann, konnte man bei dem damaligen Stande der Wissenschaft nicht wissen. Es ist ferner eine Irreführung, wenn Hauck in demselben Satz die Worte ausläßt: „der in die Abgeschmacktheiten alter hebräischen Weissagungen Aussprüche einer guten Sittenlehre mischt“. Die Aussprüche gegen Christentum und Kirche, auf die Hauck sich auch sonst immer wieder stützt, stammen alle aus einer gerechten Empörung gegen Mißbrauch, Verweltlichung, Entartung des Christentums, gegen Heuchelei und Jesuitentum, aber niemals gegen den Kern des Christentums selbst. Mit solcher Entstellung der Wahrheit leistet man den Mächten Vorschub, die Friedrich aus der Seele des deutschen Volkes zu reißen versuchen, indem sie ihn für einen Heiden und Atheisten erklären. „Die christliche Moral“, sagt Friedrich einmal, „ist die Richtschnur meines Lebens“. An anderer Stelle hat er ausgesprochen, daß er von der christlichen Religion nur die Lehrsätze preisgeben wolle, die nicht von Christus selbst herrührten. Ist es strenge Sachlichkeit, wenn man die scharfe Gegnerschaft Luthers gegen das Judentum und die Ansätze einer sehr scharfen Bibelkritik bei Luther, wenn man die wissenschaftliche und aufbauende Bibelkritik unserer Tage, wenn man vor allem auch einen Chamberlain nicht kennt und verschweigt, auf dessen Forschen und Schauen die Deutsche Christkirche der Zukunft sich immer deutlicher abhebt und aufbaut?

Ist es „strenge Sachlichkeit“, wenn der Verfasser ein Wort wie Lukas 19, 27, also eine Stelle aus einem jüdem offensichtlich höchst mangelhaft überlieferten Gleichnis als ein Wort Jesu hinstellt?

Ich setze bei dem Verfasser einen guten Willen voraus und eine ehrliche Entrüstung über unhaltbare Zustände. Aber als Ganzes ist die Schrift ein Beispiel dafür, wie man bei allem Verstand und der Gabe äßender Kritik doch die Dinge von Grund auf falsch sehen kann. Ich weiß nicht, ob es ein Mangel an letzter Bildung oder Ohnmacht reinen Fühlens und Schauens ist, wenn man den Urgegenstand der geistig-religiösen Welt, wie er im Christtum und Judentum gegeben ist, nicht sieht. Wenn Hauck Aussprüche eines Disraeli, eines Karl Marx, eines Heine oder Rathenaus anführt, um zu beweisen, daß Christentum und Judentum dasselbe sind, so steht er hier auf sehr brüchigem Grunde. Natürlich ist diesen Männern, die nur für ihr Volk gelebt haben, das Christentum, nämlich das Judentum, das natürlichste, beste und großartigste Propagandamittel für ihr Judentum. Gegen die reine Lehre Jesu und seine Persönlichkeit hat sich von jeher jüdisches Fühlen und Denken elementar geäußert.

Noch ein letztes. Es ist ein verwegenes Selbstvertrauen, wenn man mit dieser Stellung zum Christentum als der Wurzel alles Uebels sich zur gesamten deutschen Geistesführerschaft der Vergangenheit in schroffen Gegensatz stellt und einen so unerhörten Bruch mit der Vergangenheit fordert und fördert.

Ich spreche nicht gern von den „christlichen“ Grundlagen Europas und einer „christlichen“ Kultur des Abendlandes; denn ich sehe nichts „Christliches“ in diesem Europa und sehe nur, daß dieser Begriff des Christentums der Teich ist, in dem alle Feinde Deutschlands im Trüben fischen. Ich sehe aber eine heilige Verpflichtung in der Erhaltung und dem Ausbau dessen, was das Christtum in der Seele des deutschen Volkes geworden und von dem alle Großen und Größten unseres Volkes in überwältigender Einmütigkeit beredtes Zeugnis abgelegt haben. Das ist kein Autoritätsglaube, es ist einfach Ehrfurcht und Dankbarkeit schöpferischen Geistern gegenüber, denen wir alles verdanken, was wir sind. Von Luther brauche ich nicht zu sprechen. Kant sagt: „Das Reich Gottes auf Erden, das ist die letzte Bestimmung, des Menschen Wunsch; Christus hat es herbeigerückt, aber man hat ihn nicht verstanden“.

Herder forderte „statt einer Religion an Jesum eine Religion Jesu.“

Goethe sagt: „Mag die geistige Kultur nur immer fortschreiten, der menschliche Geist sich erweitern, wie er will: über die Höhe und sittliche Kultur des Christentums, wie es in den Evangelien schimmert und leuchtet, wird er nicht hinauskommen“.

Schiller sieht „in der christlichen Religion die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten“.

Fichte: „Und so bestätigt es sich denn auf alle Weise, daß bis an das Ende der Tage vor diesem Jesus von Nazareth wohl alle Verständigen sich tief beugen und alle, je mehr sie nur selbst sind, desto demütiger die überschwengliche Herrlichkeit dieser großen Erscheinung anerkennen werden“.

Und ich sehe schließlich in einem prophetischen Wort Richard Wagners die religiöse Lage und Aufgabe unserer Zeit blickartig bis in die Tiefe der Tiefen beleuchtet, wenn er in einem Briefe vom 17. 1. 1880 an H. v. Wolzogen schreibt: „Indem wir Kirche, Priestertum, ja die ganze Erscheinung des Christus in der Geschichte schonungslos drangeben, sollen unsere Freunde immer wissen, daß das um jenes Christus willen geschieht, den wir in seiner vollen Reinheit uns erhalten wollen, um ihn mit hinüber zu tragen in jene furchtbaren Zeiten, welche dem notwendigen Untergange alles jetzt Bestehenden folgen dürften. — Man streiche dem Volk den Jehova „im feurigen Busch“, dann wird auch das Volk wissen, woran es mit dem Christentum ist und vielleicht wird dieses „Haupt“ (des Heilands) dereinst aus dem Chaos, dem wir unaufhaltsam zueilen, erst wirklich als Religions-schöpfer sich erheben.“

Karl Bösch.

Lothar Gottlieb Tirala: „Rasse, Geist und Seele“.

Verlag J. F. Lehmann, München.

Ein Arzt hat das Buch mit dem einen biologischen Materialismus von vornherein ablehnenden Titel geschrieben, das ich hier anzeige und das ich in die Hand jedwedes Arztes, Juristen, kurz jedes Gebildeten, auf jeden Regierungstisch, in jede Volksbücherei wünsche, ein Biologe, der die Lebensvorgänge eines ganzen Volkstums ebenso scharf wie besonnen unter die rassistische Sonde nimmt, so daß eine gesamte Kultur: Religion und Weltanschauung, die Logik der Sprache, Kunst und Wissenschaft als der notwendige Ausdruck des So- und nicht Anderssein

eines Seelentums erscheinen und eine Menge von Problemen gelöst werden, die wir bislang nur mit Fragezeichen verstehen konnten. Das Problem des Lebens selbst, den Ursprung arteigener Begabung tastet Tirala nicht an. Hier stehen wir doch vor einer wohl immer unübersteiglichen Mauer, die unserer Erkenntnis gezogen ist. So fern Tirala auch einer rein materialistischen Auffassung steht, so wenig ergeht er sich in metaphysischen Spekulationen, aber auch der Metaphysiker kann sich an seinem Glauben an eine Allbeseelung, an die Gleichheit des Wesenskerns der menschlichen Seele mit der alles durchflutenden Weltseele genügen lassen. Tirala denkt auch nicht daran, den Menschen auf seine Rassenelemente zu analysieren oder den Begriff „vorwiegend nordisch“¹⁾ zu Tode zu hegen — statt dessen braucht er gewöhnlich wie sein Freund H. St. Chamberlain das Wort „germanisch“ — und hält sich mit germanischer Vornehmheit abseits jeder Polemik, ob er nun den Einstein-Rummel gelassen auf die einfache Formel „Massensuggestion“ bringt und kühl die Psychoanalyse als „anscheinend richtig für die Menschen vorderasiatischer und orientalischer Rasse, falsch für die nordischer Rasse“ erklärt, oder die alberne Meinung von der „religionschöpferischen Begabung der Israeliten“ durch einen schlagenden Gegenbeweis zerbläst. Als Arzt wendet er der Rassenhygiene, der Frage der natürlichen Auslese, der Entartung, dem Untergang besonderes Interesse zu, darunter der Erscheinung, die Ursache des letzteren werden könnte, dem Geburtenrückgang. Auch Tirala erkennt als dessen Ursache eine Veränderung der ganzen Volksseele — und da stehen wir wieder vor der Mauer: ist die Veränderung eine temporäre, vielleicht wirtschaftlich begründete, da wird sich ihr begegnen lassen; ist sie aber eine konstitutive, eine Mutation, wie Tirala sie bezeichnet, dann nützen alle Geseze ebenso wenig wie die Alimentationen im kaiserlichen Rom: der Untergang ist unabwendbar.

Aus der ungeheueren Fülle interessantester Einzelheiten will ich nur zwei herausgreifen. Einmal sein rückhaltloses Bekenntnis zu Richard Wagner. Ich habe mich schon in diesen Blättern gegen die Bezeichnung „Erlösungsdrama“ aufgelehnt, weil der Erlöser immer ein Held ist — Tirala setzt ganz einfach und eindeutig „Befreiung“ für „Erlösung“ und erläutert die für den Artfremden ganz unverständliche „Schuld“ des Parsifal, die größte des nordischen Menschen: die Unterlassung der Tat im Aufgehen in reiner Anschauung. Die geforderte Tat war hier die Frage, und diese unterließ er. Von gleicher tiefer Einsicht zeugen seine Bemerkungen zum „Tristan“ und „Tannhäuser“.

Die andere Einzelheit ist die Aufklärung des Freitodes Otto Weiningers. Wie wir glauben mußten, zerbrach er an dem inneren Zwiespalt aus dem Judentum, das er als das radikal Böse erkannte, heraus zu wollen und doch nicht zu können. Das war eine nahe liegende, gleichwohl irrtümliche Vermutung. An einem Zwiespalt zerbrach er allerdings, aber an dem in seiner jüdischen Seele liegenden zwischen Sexualität und Askese: er liebte seine Schwester, und als sie sich verheiratete, hatte das Leben für ihn keinen Wert mehr.

Zum Schluß fühle ich mich noch genötigt, ein Wort für Oswald Spengler zu sprechen, obwohl oder gerade weil ihn Tirala mir zurückgedrängt hat — „verdrängt“ wäre undankbar und unrecht. Als der greise Historiker an der Breslauer Universität, Georg Kaufmann, den eben erschienenen „Untergang des Abend-

¹⁾ Meine in diesen Blättern schon einmal ausgesprochene Befürchtung hat sich bereits erfüllt: das Rassengeschwätz der vielen ganz „unberufenen“ und ungebildeten Wichtigtuier, denen das Rassenamt nun energisch einen Riegel vorschiebt, hat schon in Familien wegen „nordischen oder nichtnordischen Aussehens“ zu Spaltungen geführt, wie mir ein Bauamtsleiter mitgeteilt hat!

landes" in seinem Seminar durchnahm, begann er etwa also: „Wenn man mich nach Spengler fragen wollte, würde ich sagen: Nimm und lies. Du brauchst ihm nicht zu folgen, aber er wird dich sehender machen.“ Daß Spenglers Metaphysik mangels eines rassischen Grundbodens in der Luft hängt, habe auch ich erkannt, obwohl die Rassenkunde damals noch sozusagen in den Windeln lag. Aber es war doch ein kühner Gedanke, aus einem einzigen seelischen Akt eines vorerst traumschwer dahindämmernden Menschentums, aus dem Sich-bewußtwerden des Weltraums die ganze Kultur dieses Seelentums herzuleiten, indem dieses nach einem „Ursymbol“, dem begrenzten oder unendlichen Raum sein Weltgefühl gestaltet und dieses Symbol nun in allen seinen Lebensäußerungen zu verwirklichen strebt. Und mag man sich zu ihm stellen, wie man will, mag seine Untergangstheorie noch so anfechtbar sein, mag Tirala mit Recht seine Morphologie der Geschichte als „Scheinbiologie“ verwerfen — die Konsequenz, mit der Spengler seine Ueberzeugung Gestalt gibt, überdies in wundervoller Sprache, und sie durchführt, ist doch bewundernswürdig. Nein, dieses Augenaufschlagen eines Seelentums zu seinem Raum-erlebnis ist doch etwas anderes als ein „Sichherabsinken“ eines Kulturkreises aus mystischer Höhe, wie Rosenberg und mit ihm Tirala es deuten. Und die Möglichkeit eines uns drohenden Untergangs gibt auch Tirala zu. Versiegen der Lebenskraft oder Erlöschen des Lebenswillens — ist das nicht im Grunde das Gleiche? Auf das Gleiche kommt es jedenfalls heraus. Freilich verhält sich Tiralas Buch mit seinem kraftvollen Abwehrwillen zu Spenglers pessimistischer Resignation wie C-dur zu es-moll, aber das Schlußwort des Spenglerschen Werkes wird auch Tirala billigen:

Wir haben nicht die Freiheit, dies oder jenes zu erreichen, aber die, das Notwendige zu tun oder nichts. Und eine Aufgabe, welche die Notwendigkeit der Geschichte gestellt hat, wird gelöst, mit dem einzelnen oder gegen ihn.

Noch ein Wort zu dem reichhaltigen Litteraturnachweis. Darin vermiße ich J. Burckhardt, „Die Zeit Konstantins“. So nahe der berühmte Kulturhistoriker mit der Feststellung der Verschiedenheit des „Menschenschlages“ im Imperium der Rassenfrage ist, vermag er sie doch nicht zu erkennen, um aus ihr die physische und moralische Verschlechterung der Menschen herzuleiten. Ferner Eugen Georg (Hinzpfer) „Verschollene Kulturen“ und vor allem Bernhard Kummer „Midgarðs Untergang“, das überaus aufschlußreich für die Veränderung der germanischen Seele durch Uebernahme einer artfremden Religion ist. Sonst kann ich nur noch den verdienstvollen Verlag zur Erwerbung des Buchs von Tirala beglückwünschen, das er übrigens zu einem durchaus annehmbaren Preis — 6.80 M für das geheftete, 8 M für das leinengebundene Exemplar — angesetzt hat.

Bad Salzbrunn im Wintermonat 36.

Dr. Hermann Seefiger.

Drittes (Festspiel-) Stück 1936.

Mit dem Lohengrin nimmt die alte Opern-Welt ein Ende; der Geist schwebt über den Wassern, und es wird Licht!

Franz Liszt.

Unveröffentlichte Briefe Richard Wagners an seinen Bruder Julius.

O Julius! O Julius!

Es versteht sich, daß ich Dir doch auch einmal schreiben muß, besonders, da ich doch aus dem ewigen Schreiben nicht herauskommen soll! Mir graut's, wenn ich nur eine Feder in die Hand nehme, und Gott gebe, daß Du's lesen kannst! — Cecilien wäre ich auch wieder einen möglichst großen Brief schuldig: ich komme gewiß aber sobald nicht dazu; geschehen wird's aber doch! —

Daß Dich der Leipziger Tannhäuser so amüsiert, freut mich sehr: ich für mein Theil bin von Euerer Aufführung nicht sehr erbaut. Mitterwurzer hat mir kuriose Dinge über Musikdirection und Regie geschrieben, und daß Ihr von meinem Tannhäuser nur ein sehr entstelltes Abbild erhalten habt, darauf könnt Ihr Euch verlassen. Mich wundert's nur — daß er trotzdem Glück macht! —

Mit dem „Lohengrin“ muß ich mich gehörig verheizen, wenn Leipzig einer der ersten Orte sein will, der ihn nach Weimar bringt. Da ich sehe, daß Riez meine Weisungen und Forderungen nicht erfüllt hat, und mit innerem Widerwillen — somit ohne alles Verständnis — bei der Sache bleibt, so gebe ich den Lohengrin nicht her, sobald ich nicht ganz besondere Garantien für die Leitung erhalte. Ich werde mich deshalb nächstens an Härtels wenden.

Daß Ottilie und Hermann garnichts von sich hören lassen, kann ich mir am Ende wohl erklären, ohne deshalb Uebles über Ihre Stimmung zu mir zu denken; doch gewinne auch ich dadurch nicht die vertrauliche Stimmung, die mich veranlassen sollte, ihnen unversehens von mir Mittheilungen zu machen. Von meiner neuen Dichtung habe ich nur sehr wenige Exemplare abziehen lassen, um zu vermeiden, daß eben zu viele Exemplare unter die Leute kämen. Auf Leipzig habe ich 2 Exemplare berechnet, 1 für die Familie, und 1 für sonstige Bekannte. Das Familiene exemplar habe ich Cäcilien zugestellt, und allerdings nicht anders angenommen, als daß dies Exemplar auch Hermanns mitgetheilt würde. Interessiert es also doch, so sollen sie es nur von Cäcilien fordern. Für andere Bekannte ist dann das Brendelsche Exemplar. Zur

Musik bin ich noch nicht gekommen: ich bedarf erst einer gehörigen Erfrischung meiner Gesundheit und Stimmung. Nächstens besucht mich Liszt. Mitte Juli gehe ich in ein Bad nach Graubünden (St. Moritz): Ende August an das Mittelländische Meer (Nizza, Genua und Spezzia). Im Uebrigen bleibe ich hier in Zürich, wo mir die Philister anfangen viele Freude zu machen. Meine Musik-Aufführungen waren herrlich; reinere Eindrücke habe ich nie erlebt. Aus der großen Wirkung ersehe ich, daß ich hier mit der Zeit noch viel vollbringen kann, und gewiß mehr, als in Euren verlumpten Residenzen, wo ich nie nur zum Mistausträumen kommen würde, wogegen ich hier doch sogleich frisch anfangen kann. Vermuthlich führe ich dereinst meine Nibelungenstücke hier zu einem großen dramatischen Feste auf.

Genug! Laß Dir meinen Ruhm nach Gefallen schmecken: ich schenke ihn Dir ganz und gar, denn — ich mache mir nicht mehr einen Heller draus! Sie sollen mir da draußen die Freude machen, meine Sachen so aufzuführen, wie es sein muß: mehr verlange ich nicht, das übrige berührt mich nicht mehr.

Grüße Nähkätchen — Apel: liegt's ihm an mir, so soll er doch einmal etwas von sich hören lassen! Grüß' weiter, wer einen Gruß haben will: Cecilie bekommt bald einen Brief! Und grüß' Ottilie und Hermann: ihre Söhne sind hoffentlich schon Professoren? Hab' Dank für Deine Anhänglichkeit! Mög' es Dir gut gehen!

Zürich, 13. Juni 1853.

Dein Richard W.

Zürich, den 16. Dez. 55.

Lieber Julius!

Deinen letzten Brief erhielt ich auf dem Krankenbett, auf dem mich eine stetig rückfällige Erkältungskrankheit gegen 8 Wochen darniedergehalten hat. Erst heute komme ich dazu, Dir für Deine Neuheiten danken zu können. Was Du mir über die Aufführung meiner Faustouvertüre berichtest, hat mich amüsiert; ich sah wohl, daß sie vielfach heruntergerissen sein mußte, da Du es für nötig hieltest, mir in einigen günstigen Berichten beruhigende Salbe zu übersenden. Spaßhaft war es mir allerdings, in der Folge die anderen Berichte zu ersehen, deren einige eigentlich nur sagten, die Ouvertüre taue nichts, bis endlich aber eine Notiz in einem Musikblatte geradewegs behauptete, die Ouvertüre sei beim Publikum wie beim Musiker durchgefallen. — Nun dachte ich mir: Donnerwetter, wer mag da wohl recht haben?!

Nun, was den Eindruck solcher Sachen auf mich betrifft, so kannst Du für immer ruhig sein, ich weiß zu viel, um nicht auch zu wissen, wie ich mit unseren Recensenten daran bin. Um Dir zu zeigen, wie groß meine Verachtung unserer künstlerischen Oeffentlichkeit ist, sage ich Dir unter anderem, daß ich diese Faustouvertüre gar nicht zur Herausgabe und somit zur Aufführung in den Concerten bestimmt hatte; einer hübschen jungen Frau hier

in Zürich versprach ich, da sie eifrig danach frug, einmal diese ältere Ouver-
türe aufzuführen, da ich aber fand, daß sie mir nicht recht mehr gefiel,
arbeitete ich sie erst ganz und gar um und nun machte es mir Freude, sie
hier einzustudieren und meiner Freundin zum Besten zu geben. Nun war's
gut; doch fiel mir ein, daß mich schon längere Zeit auch Liszt um die Ouver-
türe gebeten hatte und somit schickte ich sie ihm zu, — wenn er Lust habe,
könne er sie einmal aufführen. Der ging nun aber gleich soweit, sie Härtel's
zum Verlag anzubieten, was mir gar nicht eingefallen wäre; da Härtel's
aber etwas dafür zahlen wollten und ich gerade in der Zeit gar kein Geld
hatte (ungefähr wie Du) so gab ich halb lächerlich, halb ärgerlich, meine
Zustimmung — im voraus mir bewußt, daß es verünfziger wäre, ich behielte
meine Composition für mich. — Nun ist's aber auch gut! Eure Juden
können mich nicht mehr rühren, sie wissen, weshalb sie mich hassen, — ich
weiß es auch! Ueberhaupt mußt Du nicht so wichtig von Eurem guten
Leipzig denken; daß Ihr dort viel Musikhändler habt, beweist doch nicht,
daß Ihr etwas von der Musik versteht und daß einmal Mendelsohn bei
Euch gelebt hat, beweist doch nicht, daß Eure anderen Juden etwas anderes
als ganz gewöhnliche Musikanten seien. Wenn ich dann und wann an
Deutschland denke, gerate ich sehr wenig auf Leipzig und vor allem halte
ich mich nicht lange dort auf.

Wie das übrigens einmal mit mir wird, weiß Gott! Den Lohengrin
führte ich allerdings gern einmal an einigen guten Theatern auf, sonst
helfe ich mir schon in meinem Exil, wobei mir eben das Einzige Peinliche
ist, daß ich in Deutschland meine Werke so arg verhunzt weiß, doch nehme
ich auch dieses als eine gerechte Strafe hin, warum habe ich die Sachen den
Theatern gegeben!

Daß Dir's immer schlecht geht, tut mir wahrlich leid. Vor drei Jahren
hatte ich einmal eine kurze Periode, wo ich plötzlich durch einige Glücks-
erscheinungen berückt wurde: hättest du dich damals gemeldet, trotzdem ich
nie einen Sous übrig hatte, so hätte ich Dir doch zu helfen gewußt: jezt ist
das alles wieder vorbei. Ich bin froh, ein Abkommen getroffen zu haben,
das mir das Auskommen ermöglicht, aber auch dies nur unter besseren
Umständen als den gegenwärtigen, wo ich nicht einmal auskomme, schon
weil einige alte Gläubiger, die sich auch einbilden, ich säße jezt in der Wolle,
mir keine Ruhe lassen. Passiert mir irgend etwas unverhofftes Gutes, so
will ich aber diesmal hübsch an Dich denken — sei des versichert.

Grüß Hermanns schönstens! Ob er mir nicht ein recht gutes und gründ-
liches deutsches oder französisches Werk über den Brahmanismus und
Buddhismus verschaffen oder nachweisen könne?

In der Hoffnung, daß Ihr Euch alle erträglich wohlbefindet, dankt Dir
noch bestens Dein Bruder

Richard.

„Lohengrin“ in Bayreuth 1894.¹⁾

Von Houston S. Chamberlain.

Nur wer Bayreuth kennt, und wer hier „Die Meistersinger“ und „Tannhäuser“ erlebte, wird mich verstehen, wenn ich sage: „Lohengrin“, zum ersten Male am 20. Juli 1894 im Festspielhaus zu Bayreuth aufgeführt, wurde da überhaupt zum ersten Male aufgeführt. Man hörte nur eine Stimme: „Es ist eine Offenbarung!“

Wie soll ich nun — ohne durch Zergliederung zu entstellen — diesen Eindruck „erklären“? Wie soll ich begreiflich machen, worin die „Offenbarung“ bestand? Am besten wohl wieder durch ein einziges Wort: „Lohengrin“ ist hier nicht eine Oper, sondern ein Drama. Das Drama wurde uns offenbart. — Und glauben Sie nicht etwa, daß ich mit dem Wort Drama nur die äußerlichkeiten bezeichnen will. Alle Welt war z. B. von den Chören begeistert; Sie wissen, wie liedertafelartig die Chöre der Männer im zweiten Akt sonst wirken; hier war der Eindruck ein so hinreißender, daß nach dem Chor „Wer mutig mit ihm ficht“ der offene Applaus mit Mühe unterdrückt wurde; und von den Chören am Schlusse des ersten und des dritten Aktes muß man sagen, daß sie durch ihre wahrheitsgetreue Beweglichkeit zunächst der Musik und sodann der gesamten dramatischen Wirkung sehr zu statten kommen. Ich kann mir aber vorstellen, daß ein ungewöhnlich begabter Regisseur dasselbe auch anderswo zu Stande brächte; ein Kronegh hätte ganz gewiß noch mehr des Guten in dieser Beziehung geleistet. Stimme ich also der allgemeinen Bewunderung der musikalischen und dramatischen Leistungen der Chöre im vollsten Maße bei, so glaube ich doch, daß nicht die äußerliche Meisterschaft, mit der die Massen in Bewegung gesetzt werden, sondern die genaue Anpassung jeder Gruppierung, jeder Bewegung an die — bisweilen nur angedeutete — dichterische Absicht das höchst Bewundernswerte ist. Hier in Bayreuth wird keine „Meinungerei“ getrieben; nicht der Regisseur gebietet, sondern der Dichter. Und ich gestehe, mir scheint das Maß, das strenge, unerbittliche Maß, das ebensowohl in der dramatischen Belebung der Chöre, als in jeder anderen Hinsicht hier beobachtet wird, ebensoviel Lob und bewundernde Anerkennung zu verdienen, wie irgend eine sichtbare, greifbare Leistung. Ja, in diesem fast negativ gefärbten Begriff des Maßhaltens kommt die positivste, wirklich schöpferische Kraft der Gestaltung zunächst — sozusagen „äußerlich“ — zum Ausdruck. Denn warum wird hier einem jeden „Effekt“ aus dem Wege gegangen? Warum gebietet hier weder der Regisseur, noch der Kapellmeister, noch der Dekorationsmaler?

Warum bleibt, trotz aller Drahtik, dieses Lohengrin-Drama uns wie in

¹⁾ Aus brieflichen Berichten an die Wiener „Ostdeutsche Rundschau“ von 1894.

keuscher Ferne entrückt, wie ein Traumbild? Weil hier der Dichter, und der Dichter allein gebietet! Wenn die Theater versuchen werden, an diese Bayreuther Darstellung von außen heranzutreten, wenn sie sich bemühen werden, dieser „Musteraufführung“ dieses und jenes nachzuahmen, dann wird man einsehen, daß die Vorzüglichkeit des Bayreuther „Lohengrin“ nicht lediglich eine technische ist, daß die Technik nur darum so ungeheuer wirkt, weil sie in den Dienst der dichterischen Absicht gestellt wurde. Was der Dichter beabsichtigte, war ein Drama. Welches Drama? Um das zu erleben, muß man nach Bayreuth pilgern.

Die Offenbarung des Dramas verdanken wir im letzten Grunde einzig und allein dessen Schöpfer. Ich trete keinem Verdienst, auch dem größten nicht zu nahe, wenn ich sage: der Geist, der hier gewaltet und gestaltet hat, war Richard Wagners. Es ist der unmittelbare Eindruck seiner Persönlichkeit, es sind die aus seinem Munde erhaltenen Weisungen, es ist die bedingungslose Versenkung in seinen Willen, die den Leitern der Festspiele ermöglicht haben, das zu vollbringen, was sie vollbracht haben. Gewiß kann ein jeder von diesen Künstlern mit Brünhilde ausrufen: „Was bin ich, wär' ich dein Wille nicht?“ Durch eine wunderbare Fügung Gottes wirkt der große Meister über das Grab hinaus; er steht mitten unter uns; sein Auge glänzt noch und seine Hand gebietet! Möchte doch alle Deutschen die Sehnsucht ergreifen, durch die Berührung des Genies zu klarem Bewußtsein und heller Tatkraft geweckt zu werden. Der gottgesandte Ritter weilt noch unter uns: „wer mutig mit ihm ficht, dem lacht des Ruhmes Bahn!“

Zwei Dinge sind es, die das Inszenesetzen in Bayreuth charakterisieren: das Festhalten an den Weisungen des Dichters und die Einfachheit, mit der diesen Weisungen nachgekommen wird. — Die gewissenhafte Befolgung des vom Dichter Bestimmten ist künstlerische Ehrlichkeit und zugleich Weisheit, die einfache Lösung scheinbar schwieriger Aufgaben ist künstlerische Genialität. Unsere Theaterdirektoren und Regisseure geben sich bisweilen Mühe, genial zu sein; niemals haben sie aber Weisheit und Gewissen — immer vermeinen sie, es besser zu verstehen, als der Poet, der das Werk erschaut. Es ist aber erhebend, festzustellen, daß auch auf künstlerischem Gebiete die Ehrlichkeit die Grundlage alles höchsten Könnens ist; zwar nicht die Philistermoral, auch nicht die unsaubere buddhistische Keuschheit oder Aehnliches, wohl aber die einfach-ehrliche Erfüllung der dichterischen Absichten. Es handelt sich hier um einen Willensakt; im glücklichen Falle findet sich die Genialität dann von selbst ein. Ja, ich glaube, daß der Segen eines großen Geistes sich soweit erstreckt, daß er selbst dort, wo man es am wenigsten vermuten würde, Genialität — mindestens vorübergehend — schöpferisch erzeugt. Wer dem Genie ehrlich und ergeben dient, der erhält auch etwas von dessen Kraft, so viel er zur Erfüllung

seiner Aufgabe bedarf. Darum möchte ich auch hier mehr Gewicht auf die „künstlerische Ehrlichkeit“ als auf die „künstlerische Genialität“ legen.

Beispiele sind nicht leicht herauszuwählen, weil die meisten eine zu umständliche Auseinandersetzung erfordern; gestatten Sie mir, zwei oder drei besonders frappante vorzuführen.

Im ersten Akt, nach dem *Frageverbot* (während des kurzen Chorsatzes: „Welch' holdes Wunder!“), steht in der Dichtung die Weisung: „Lohengrin geleitet Elsa zum König und übergibt sie dessen Huth“. Da nun der König unter der Gerichtseiche auf seinem Thronessel sitzt, so ist es klar, daß Lohengrin Elsa dorthin geleitet. Dieser Weisung war dennoch bisher kein Regisseur gefolgt, und auch hier in Bayreuth fanden es die „Besserwissenden“ unpassend, daß Elsa dem Könige zur Rechten sitzt. Ein guter Teil des überwältigenden Eindruckes, den gerade der Schluß dieses ersten Aktes ausübt, läßt sich aber auf die Befolgung dieser szenischen Anordnung zurückführen: denn nun ist es natürlich, daß die Frauen sich hinter dem Thron und auf seinen beiden Seiten aufstellen; hierdurch entsteht aber ein wunderbar schönes Bild, und währenddem der Gerichtskreis und der Boden, wo der Gotteskampf auszufechten ist, nicht mehr durch die Gegenwart von Weibern seines Charakters beraubt wird, bringt der Anblick dieser dicht um Elsa gruppierten, atemlos den furchtbaren Vorgängen zuschauenden Frauen, die Seelenangst der Heldin sehr gesteigert uns nahe; diese erhöhte Stellung der Frauen (außerdem im Vordergrund) macht auch, daß ihr Ruf nach dem Siege Lohengrin's: „Sieg! Sieg! Sieg!“ den der Männer überfönt, was dramatisch wahr und zugleich ungemein ergreifend wirkt; dann aber, als die Männer Lohengrin jubelnd umkreisen, sehen die Weiber begeistert und voller Ungeduld auf sie hinab, um zuletzt, sowie Lohengrin Elsa aus der langen Umarmung entläßt, wie ein Strom hinunterzustürzen und das Heldenpaar nun auch ihrerseits jubelnd zu umgeben („Wo fänd' ich Jubelweisen . . .“). Man sieht, wie viel Schönes aus der genauen Befolgung einer einzigen, scheinbar nebensächlichen Weisung sich ergeben hat. Die harmonische Vollendung des Bühnenbildes und die gesteigerte dramatische Wirkung wären ohne diese „künstlerische Ehrlichkeit“ unmöglich gewesen.

Ein Beispiel aus dem zweiten Akt.

Gegen Schluß desselben finden wir folgende szenische Anweisung: „Friedrich drängt sich an Elsa, welche vor sich hinbrütend einsam im Vordergrund zur Seite steht.“ Dieses ganz entscheidende dramatische Moment, in welchem Tetramund der Elsa verkündet, daß er ihr „zur Nacht nah' sein wird“, war bisher nirgendwo zur Geltung gekommen; hier ist es eines der ergreifendsten. Das Problem war, Elsa in einem Augenblick, wo die Bühne gedrängt voll ist, zu vereinsamen; gelöst wurde es durch eine genaue Befolgung der vorangehenden Weisungen und durch Beachtung der Textworte, dort, wo keine besondere Weisung verzeichnet ist. Als Friedrich

auf die Treppe des Münsters plötzlich hervortrat, hatten „die Frauen und Edelknaben entsezt aus seiner Nähe zu weichen“. In Bayreuth tun sie es, indem sie bis auf die große Pallastreppe zurückweichen und sich dort auf den Stufen aufstellen; Elsa, die im Vordergrund verbleibt, ist also durch die dichte Masse der sächsischen und brabantischen Edlen, welche die Bühne in ihrer ganzen Breite anfüllt, von ihrem Frauengefolge getrennt. Man begreift, wie die Stelle: „Elsa! wie seh' ich sie erbeben!“ jetzt wirkt, wo Elsa ganz isoliert dasteht. Und als nun, nach dem großen Ensemblesatz, die sächsischen Edlen zuerst, und sodann auch die brabantischen, sich — getreu nach der Bühnenweisung — „an Lohengrin herandrängen“ und — getreu dem Sinne des Textes entsprechend — ihn bei den Worten: „Reich' uns die Hand!“ stürmisch umringen, da steht Elsa wirklich „e i n s a m i m V o r d e r g r u n d z u r S e i t e“, und kann Friedrich, von Allen unbemerkt, sich an sie herandrängen und die letzten giftigen Gedanken in ihr Herz gießen. Umlsonst ruft sie „erschrocken, doch leise“: „Hinweg von mir!“, höchstens ihre Frauen, im Hintergrund, können ihre Lage wahrnehmen und diese vermögen nicht, ihr zur Hilfe zu eilen. Es war unmöglich, diesen Höhepunkt, der unmittelbar zur Katastrophe des dritten Aktes hinführt, drastischer und überzeugender zur Darstellung zu bringen; und auch hier wieder gelang das durch gehorsame Befolgung des vom Dichter Befohlenen. Wie prächtig außerdem der Anblick des Bühnenbildes durch diese Anordnung sich gestaltet, wie unbeschreiblich herrlich jenes Meisterwerk, der Chor: „Wir schirmen ihn, den Edlen, vor Gefahren“, durch diese besondere Verteilung der männlichen und weiblichen Stimmen wirkt, das ließe sich schwer beschreiben; es ist aber gut, auch diese „Nebenergebnisse“ hervorzuheben; denn gerade diese zeigen, daß, wenn man von dem einen einzigen Bestreben sich leiten läßt, den d r a m a t i s c h e n Anordnungen des Schöpfers Folge zu leisten, auf allen Seiten das vollendet Schöne, wie von selbst, aus dem unererschöpflich reichen Boden des Wagnerschen Kunstwerkes emporsproßt.

Der Raum zwingt mich, auf diese zwei — ohnehin nur flüchtig skizzierte — Beispiele mich zu beschränken. Jede einzelne Szene böte ähnliche in Hülle und Fülle.

Sagte ich aber in meinem vorigen Briefe, daß nur in der bedingungslosen Unterwerfung unter den in Bayreuth herrschenden „Willen des Meisters“ der Sänger volle Freiheit gewänne, so darf ich heute nicht abschließen, ohne erst nachdrücklich bemerkt zu haben, daß gerade der „blinde Gehorsam“ — wie man ihn sehr fälschlich nennt — die Augen auf viele Gebiete öffnet, wo die freie Erfindung mitschöpferisch sich betätigen kann. Das Genie ist seinem Wesen nach E i n h e r r s c h e r, nicht aber D e s p o t. Auch hiefür gibt es in der Bayreuther „Lohengrin“-Aufführung Beispiele genug. Ein einziges muß für heute genügen.

Als Lohengrin, gegen Schluß des dritten Aufzuges, den Schwan feier-

lich wehmütig begrüßt, sagt die szenische Anweisung von der Elsa nur: „sie verbleibt lange Zeit wie erstarrt in ihrer Stellung.“ Einer einsichtsvollen Regie muß es aber klar sein, daß gerade in diesem Augenblicke Elsa unserem Blicke, unserem Mitgefühl nahegebracht werden soll; zwischen Lohengrin und ihr allein spielt sich doch die furchtbare Tragödie ab; König und Volk sind nur tief erschütterte Zeugen. Die „erstarrte Stellung“ muß also eine bedeutende sein. Diese Erwägung hat hier zur Erfindung einer Gruppe von vollendeter Schönheit geführt. Elsa eilt Lohengrin zwei oder drei Schritte nach und fällt dann „wie erstarrt“ in die Arme dreier ihrer Frauen. Wie mir mitgeteilt wurde, haben Botticelli'sche Gemälde (insbesonders sein „Tod der Maria“) hier der Regie als vorbildlich vorgeschwebt; jedenfalls ist es ihr gelungen, ein Bild von so intensiver, ergreifender Schönheit uns vor Augen zu zaubern, daß gerade dieser Augenblick ewig unvergänglich in unser Gedächtnis eingegraben wird — und mit ihm die unaussprechliche Bedeutung, der über alle Worte erhabene Sinn dieses Lohengrin-Dramas.

So wird in Bayreuth in Szene gesetzt. „Und wenn Ihr wollt, so haben wir eine Kunst,“ sprach 1876 der Meister. Hier in Bayreuth will man! Allmählich, langsam — inmitten der theatralischen Gemeinheit und des Stumpfsinnes — entsteht hier eine deutsche Bühnenkunst!

Solche Leistungen, wie die in Bayreuth, stehen nicht unter dem Zeichen des flüchtigen Tagesinteresses; diese Aufführung des „Lohengrin“ war eine Tat von bleibender Bedeutung für die deutsche Bühnenkunst — somit auch für die deutsche Bühnendichtung. Nur eine kurze Daseinsfrist konnte ihr — wie allem wahrhaft Großen — vergönnt sein; nunmehr aber „lebt sie wieder“ (wie Parsifal sagt); denn vielen Tausenden wurde sie ein „Erlebnis“, ein ungeahntes, unvergleichliches, unvergängliches Erlebnis, dessen weiterwirkender Einfluß gar nicht abzuschätzen ist. Gerade in solchen Augenblicken, wo das ewig Wahre, das ein Dichter erschaute, durch genaue Befolgung einer jeden seiner Absichten — auch der geringsten — in die lebhaftige Anschaulichkeit tritt, und wo durch das Zusammenwirken der edelsten und leistungsfähigsten Kräfte ein Grad von materieller Vollkommenheit der künstlerischen Gesamtleistung erreicht wird, der die Seele des Zuschauers in jenen Zustand der höchstregten Begeisterung versetzt, welcher dem Seelenzustande des schaffenden Genies verwandt ist — gerade in solchen Augenblicken gewinnt das Wort „ewig“ erst einen greifbaren Sinn. Denn die Ewigkeit ist nicht eine ungeheuer lange Zeit, sondern die Aufhebung dieses „inneren Sinnes“; man trifft unmittelbar „aus der Zeit in die Ewigkeit“; und was der Philosoph auf dem langwierigen Wege fortgesetzter Abstraktion anstrebt, das erreicht die höchste Kunst, wenn sie genügend vollkommen und wahrhaft auftritt, ganz unmittelbar: wir werden aus uns selbst hinausversetzt. „Ich schreite kaum, doch wähne ich mich schon weit,“ rufen wir mit Parsifal erstaunt aus, und eine weise Stimme raunt

uns die Antwort zu: „Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.“ Es geschieht hier für die Rezeptivität, aber natürlich auf genau umgekehrtem Wege, dasselbe, was Schopenhauer so überzeugend als das Wesen der künstlerischen — überhaupt der genialen — Produktivität nachgewiesen hat: das Individuum geht so ganz, so restlos in die Betrachtung der Welt auf, daß es das Bewußtsein seines subjektiven Daseins verliert und (gerade in diesem Augenblick des subjektiv intensivsten Lebens) ganz willenlos, darum aber ganz wahr — und darum auch ewig — „erschaut“. Die Zeit verschwindet mit dem Bewußtsein des eigenen „Ich“; es bleibt einzig die künstlerische Gestalt. Und diese Gestalt erschauen wir nicht mehr von Weitem, sondern wir verschmelzen mit ihr zu jener „ewigen Ehe“, der die alten Mystiker auf Umwegen nachstreben, und welche die „heilige Kunst“ allein uns lächelnd darreicht. — Dieses Wunder zu bewirken, kann man in einem sehr ernstesten Sinne als den Zweck aller höchsten Kunst bezeichnen; die erste Bedingung aber, damit es ihr gelinge — und sei ihre eingeborene Kraft eine noch so gewaltige — ist vollkommene Harmonie — Harmonie aller Elemente. In Altgriechenland muß die plastische Kunst tagtäglich diese Wirkung hervorgebracht haben; selbst im modernen Italien entsinne ich mich, von dem Anblick des Vollendetschönen in harmonischer Umgebung so ur-plötzlich überwältigt worden zu sein, daß ich die Empfindung des eigenen Daseins verlor und fast zu Boden gefallen wäre; — — — wie könnten aber Statuen und Bilder, aus ihren Umgebungen herausgerissen und neben einander an Wänden aufgestellt, jemals „intensiv“, das heißt also lebendig künstlerisch wirken? Wie könnte ein Konzert mit seinem Gemenge von Stilarten und mit dem Häßlichen und Sinnlosen der ganzen Veranstaltung jemals jenen höchsten Zauber ausüben? Und erst unsere Theater! In ihrer Bauart, in ihrer inneren und äußeren Anordnung, in ihrem „Repertoire“, in ihren Bühnenleistungen, in Allem sind sie das beredteste Zeugnis eines durch und durch unkünstlerischen Geschlechtes, das im besten Falle aus Museen, aus Geschichtswerken und aus kritischen Erörterungen sich eine dürre, abstrakte Vorstellung von dem Wesen der Kunst gebildet hat. Nur einen Zweck können sie erfüllen und dieser hat mit Kunst nichts gemeinsam: sie dienen, wie Richard Wagner treffend sagte, „der Unterhaltung der Gelangweilten“. Wie ernst und wie talentvoll sie aber (in einzelnen Ausnahmefällen) nach Höherem streben mögen, — jenen heiligen Schauer des Göttlichen, jene echt künstlerische Wirkung, das Hinaustreten aus der Zeit in die Ewigkeit, werden sie niemals im Zuschauer erzielen können, denn auf allen Seiten fehlt die Harmonie. Daß unsere Theater so gebaut sind, daß für drei Viertel der Zuschauer schon das bloße nackte Bühnenbild perspektivisch gänzlich verzerrt ist, erscheint mir fast nebensächlich; der schreiendste Verstoß gegen die Gesetze künstlerischer Harmonie besteht darin, daß wir nehmen wollen, ohne zu geben, daß wir von den Künstlern

ihre höchsten Leistungen fordern, ohne daß wir die entsprechende, außergewöhnliche gehobene Stimmung ihnen entgegenbrächten, noch jemals in solcher Theaterluft entgegenzubringen vermöchten. — — — Einzig in der ganzen Welt steht nun die Bayreuther Bühne da. Erdacht, ersehnt, erkämpft, erschaffen wurde sie ja mit dem einzigen Zweck, der so lange obdachlosen dramatischen Kunst eine Heimstätte zu errichten; Wagners Bühnenwerke und Wagners Bühne, sie bilden einen einzigen, unzertrennbaren Organismus. Denn nur im Bayreuther Festspielhause ist das ganze Gebäude — die Bühneneinrichtung, die Disposition des Orchesters, der Zuschauerraum — so eronnen und ausgeführt, daß Wort-Tondichtungen in harmonischer Uebereinstimmung mit den Absichten des Schöpfers zur Darstellung gelangen können; mit anderen Worten: das Bayreuther Theater entspricht seinem Zwecke, was beim griechischen Theater, bei der römischen Arena, beim englischen Theater des 16. Jahrhundert, ja sogar beim Hoftheater Ludwigs XIV. auch der Fall war, während die prangenden Bühnenscheunen unserer Städte zu gar keinem Zweck tauglich sind, da sie jeder künstlerischen Absicht ins Gesicht schlagen. Mit dem Gebäude ist aber auch in Bayreuth nur die materielle Grundlage gegeben. Nur die Einrichtung der „Festspiele“ gestattet einem Künstlerensemble, sich so in ein Werk zu versenken, daß alle Intentionen des Dichters ganz begriffen und auch zu eigenen werden. Und nun dieses Abhalten von Festspielen in einem abgelegenen Orte, wohin Derjenige allein pilgert, den eine wahre Sehnsucht nach Kunst dahin treibt, und wo er, von allen Zerstreuungen abgeschnitten, einzig dieser Kunst lebt — nur das vermag es, die Harmonie zwischen darstellenden Künstlern mit künstlerisch empfangendem Publikum herzustellen. Hier also, in Bayreuth, kann die höchste Kunst, die dramatische, zu vollkommener Offenbarung gelangen! Die Unzulänglichkeiten, die allem Menschlichen anhaften, schaden hier ebensowenig, wie an anderen Orten die vereinzelt Vorzüglichkeiten helfen; denn jene vollkommene Harmonie bewirkt, was Goethe „höchste Kunst, Magie der Wesen“ nennt — — — ja, diese höchste Kunst ist magisch, vor ihrem Zauber verschwindet das Relative, das Beschränkte, das Zufällige, sie führt uns ein in das Reich des „Gränzenlosen“, des Ewigen.

Schiller sagt von der Erscheinung der Schönheit: „Die ganze Magie derselben beruht auf ihrem Geheimnis, und mit dem notwendigen Bund ihrer Elemente ist auch ihr Wesen aufgehoben.“ Das mag wohl der Grund sein, warum Manche es als einen Frevel betrachten, wenn man von einem hehren Kunstwerk nachträglich noch redet. Bewundern und schweigen: so lautet die Parole. Und wenn das Gebot des Schweigens nur auf die nüchterne, vivificierende Kritik abzielt, auf dieses moderne Gorgonenhaupt, vor dessen kaltem Blick alles warme Menschenblut gerinnt, da habe ich nichts einzuwenden. Aber wie Wagner an Roeckel schreibt: „Wo die

Kritik aufhört, da tritt die Liebe ein"; und es heißt die Grundgesetze der menschlichen Natur verkennen, wenn man glaubt, daß, wer leidenschaftlich liebt, auch schweigen könne. Wer liebt, muß reden; erst recht, wenn der geliebte Gegenstand ein Kunstwerk ist; denn einem schönen Weib kommt man gewöhnlich eher als man es vermutet hätte, auf den Grund; die Kunst dagegen ist unerschöpflich! — Daß Richard Wagner selber aber nichts dagegen hatte, daß man über seine Kunst und seine Werke schrieb, davon kann sich Jeder überzeugen, der seine Briefe an Liszt, Band I, Seite 270, aufschlägt; er verlangt nur, es solle nicht von Menschen geschehen, die „keine Spur künstlerisches und wahrhaft menschliches Wesen an sich haben“.

In keinem modernen Werke Wagners führt aber die Liebe zum Kunstwerk so unmittelbar auf die Liebe zum Künstler, wie dies bei „Lohengrin“ der Fall ist. Das empfand ich mächtig in Bayreuth.

Gewiß hat Schopenhauer Recht, und entstehen geniale Werke nur in dem Zustande größtmöglicher Objektivität, d. h. möglichst willenloser Anschauung. Da aber solche zeitweilige Loslösung des Willens nur bei einem außerordentlich starken Willen möglich ist, so geht seltene Objektivität mit seltener Subjektivität Hand in Hand, und wer sich im engen Raume eines Zeitungsfeuilletons auf diesen Gegenstand einlassen wollte, hätte gerade nur Zeit, Verwirrung anzustiften. Dagegen glaube ich sofort verstanden zu werden, wenn ich behauptete, daß „Lohengrin“ — nicht im kunstphilosophischen, sondern — im psychologischen Sinne des Wortes Wagners „subjektivste“ Schöpfung sei.

(Sie werfen mir vielleicht ein, gerade dieses Werk zeichne sich durch eine so beispiellose, kristallhelle Durchsichtigkeit aus, daß es den unbedingtesten Anspruch auf das Prädikat „klassisch-objektiv“ besäße? Das leugne ich ja nicht. Nichtsdestoweniger haben wir bei „Lohengrin“ häufig die Empfindung, als sei der so „objektiv“ angeschaute Gegenstand des Künstlers eigenes Herz.)

Man pflegt Wagner mit Tannhäuser zu identifizieren, das geschieht in ganz oberflächlicher Weise, auf Grund von einiger Ähnlichkeit im Temperament. Die Stelle aber, wo der Meister (V, 202) darauf hindeutet, daß Tannhäuser nicht Künstler ist, hätte genügen können, um das Unstatthafte dieses Vergleiches darzutun. — Dagegen ist die Tragödie des Dramas „Lohengrin“ — unter Anderem — auch die Tragödie von Wagners eigenem Leben.

Häufiger, als auf irgend ein anderes unter seinen Werken, ist Wagner auf „Lohengrin“ zurückgekommen: Mythologie, Sage, eigene Lebenserfahrungen — — Alles wird zur Deutung und Erklärung herangezogen. In jeder Symbolik bleibt aber der Gehalt derselbe: „Lohengrin“ bezeichnet „die Sehnsucht nach Verstandensein durch die Liebe“, „die Sehnsucht, vom Gefühl begriffen zu werden“. Und wenn nun

Wagner an mehr als einer Stelle hinzufügt, dies sei „die tiefste tragische Situation der Gegenwart“, so empfinden wir: ja! aber vor Allem für den Künstler, und von allen Künstlern, für Wagner am unbedingtsten.

Daß ein Dichter in der Lage, in der Wagner sich befand, als er „Lohengrin“ schrieb, mehr als irgend ein anderer Sterblicher, des Vertrauens, des Glaubens, das heißt also, des „Verstandenseins durch die Liebe“ bedarf, das ist einfach eine Tatsache. Mit göttlicher Kraft ausgerüstet — „denn in jedem Wort des Genies vernehmen wir Gottes Stimme“ (Carlyle) — kann er nichts, gar nichts vollbringen, wenn ihm nicht Vertrauen entgegengebracht wird. Er, der Alles vermag, geht betteln; er bettelt bei Venen, die fast nichts können, um Vertrauen! Er — vor dem heute so Mancher sich sagt: „Wissend bin ich nur, weil ich dich liebe!“ — er geht betteln, um ein wenig Liebe betteln!

Wagner wußte es wohl: „vor der modernen Kunstwelt konnte er nicht mehr auf Leben hoffen; — — das Gefühl der vollkommenen Einsamkeit übermannte ihn — —.“ Und da schuf er dennoch das Werk, das Litz als „das Höchste und Vollendetste der Kunst — — ein einziges unteilbares Wunder“ bezeichnen durfte! — — — Wenn irgend etwas ein Beweis für Wagners tiefchristliches Gemüt genannt werden kann, so ist es die Tatsache, daß er in einem solchen Augenblicke ein solches Werk schreiben konnte. Lohengrin ist in der vollen Bedeutung des Wortes ein „Schwanengesang“, Der Schatten des Todes lag auf Wagner, als er ihn schrieb. Nicht der bloße physische Tod, sondern der vorzeitige Tod einer unermesslichen künstlerischen Verheißung und auch der Tod eines reichen Herzens, das für alles Menschliche schlug, unserer Welt aber „nunmehr den Rücken kehren mußte“. Daher die unvergleichliche Keuschheit und Strenge des Stiles, die oft fast herbe Einfachheit, welche jeglichen überflüssigen Schmuck verachtete und aus welcher, wie aus hohlen Granitfelsen, der klare, durchsichtige Quell reinsten Melodie hervorsprudelt. — — Wagner sagt, „die einzige Absicht, die ihn bei Lohengrin geleitet habe, sei die einfache nackte Absicht des Dramas gewesen“; von diesem Drama aber urteilt er: sein poetischer Grundzug sei „die hohe Tragik der Entsagung“. Wer nun nach der „verzehrend üppigen Erregtheit“ der Tannhäuserzeit und auf das „Todesurteil“, das jenes Drama seinem Verfasser einbrachte, ein so erhaben hehres, göttlich-reines Werk schreiben kann — ich sage „weltliche“ Leidenschaft, denn der „menschlichen“ ist Lohengrin voll, aber überirdisch verklärt — wer das vollbringt, der ist nicht bloß ein Dichter, der nur mit den größten aller Zeiten verglichen werden kann, sondern er ist ein unvergleichlich edler, reiner, hoher Mensch!

Hatte die Aufführung des „Tannhäuser“ (1891) eine Flut von Licht über die Bestimmung von Bayreuth und über die Wagnersche Kunst geworfen, so hat die Aufführung des Lohengrin uns namentlich den großen Meister selber nahegebracht.

Und dieses Nahebringen meine ich nicht etwa bloß in dem mehr äußerlichen, historisch-retrospektiven Sinne. „Lohengrin“ war nicht allein die Tragödie des Jahres 1847; er war die Tragödie von Wagners ganzem Leben. Immer wieder „nahte er uns von Gott gesandt“, und immer wieder begegnete er Zweifel und Liebelosigkeit. Auch die Freunde fielen ab; denn nur zu leicht vermochte es die „Kritik“ (sie mit Ortrud vergleichen, heißt ihr eigentlich zu viel Ehre antun), „ihr Gift in ihre Herzen zu gießen“. Da stehen die Jahre 1876, 1877! In seinem Bayreuth — dem Bayreuth, wohin Tausende jetzt aus allen Weltteilen jährlich pilgern — sehen wir den Künstler, der inzwischen seinem Volke „Das Rheingold“, „Die Walküre“, „Siegfried“, „Götterdämmerung“, „Tristan und Isolde“ und „Die Meistersinger“ geschenkt hatte, und der im Begriffe stand, ihm seinen „zweiten Lohengrin“, „Parsifal“, zu schenken, sehen wir in derselben „vollkommensten Einsamkeit“, wie im Jahre 1847. Zwar hatte der Mensch an seinem Lebensabend das „zweifellos liebende Herz“ gefunden, das er in seinem „Lohengrin“ so ergreifend besungen; wie ein mild-strahlender Glorienschein umgibt den Greisen das Familienglück; um so greller tritt aber die Vereinsamung des Künstlers hervor. Für diesen rührt sich im weiten Deutschen Reich keine Hand. — — — Inzwischen kann aber ein fleißiger Archivar ein alphabetisches „Wörterbuch der gegen Wagner gebrachten groben, höhnenden, gehässigen und verleumderischen Ausdrücke“ zusammenstellen! — Daraus aber, daß „Lohengrin“ uns nicht bloß eine bestimmte Periode in Wagners Leben im künstlerischen Symbol vorführt, sondern sein ganzes Leben — daraus, daß dieses Werk, das er genau in der Mitte seines Erdendaseins schuf, nicht bloß die Vergangenheit, wie in einem einzigen Sinnspruch, zusammenfaßt, sondern auch die Zukunft mit hellseherischem Blicke vorahnt, ergibt sich für uns die Ueberzeugung, daß gerade „Lohengrin“ mit dem tiefsten transzendenten Wesen seines Schöpfers in engsten Beziehungen steht.

„Lohengrin“ offenbarte sich uns in Bayreuth als, in einem gewissen Sinne, das vollendetste Kunstwerk, das Wagner je geschaffen. In gar keinem anderen Werke ist die Mitwirkung des Verstandes auf ein so Geringes reduziert; fast die gesamte Dichtung wendet sich an die künstlerischen Sinne: an das Auge und an das Ohr. Und zwar so vollkommen an beide, daß nicht bloß ein Blinder, sondern auch ein Tauber das Drama „Lohengrin“ bei der Aufführung vollkommen begreifen muß. Das gespannteste Interesse und tränenerstlickte Mitfühlen von Kindern habe ich selber in Bayreuth erlebt. — Wie Herrliches auch folgen sollte, es mag ein harter Sprung gewesen sein, von diesen blumigen Ufern der Schelde auf die rauen Felsen des Rheines, von Lohengrin, dem Helden des Entfagens (selbst im Wollen), zu Wotan, dem Willenshelden (selbst in der Entsagung).

Es gelingt nie, das Drama „Lohengrin“ vor dem Verstande völlig zu

rechtfertigen. Sowie Einer darüber nachdenkt, empfindet er es als „unlogisch“, daß der Held die Jungfrau, die er aus dem Tode retten soll, in den Tod führt. Es handelt sich aber in diesem ganzen Drama um Dinge, die die Vernunft allein nicht mehr versteht. Wagner selber nennt Elsa „das andere Teil von Lohengrins eigenem Wesen“. „Lohengrin“ ist genau wie ein Traum, in dem wir zwar andere Menschen auftreten und ganz ihrem Wesen gemäß reden und handeln lassen, aber in welchem diese Anderen doch im tiefsten Grunde wir selber sind. (Das metaphysische *tat twam asi* ist im Traume eine unmittelbare Erkenntnis.) In der Brautgemachszene z. B. ist es förmlich, als ob Lohengrin Elsa ihre Fragen eingäbe, als ob er sie in ihr Unheil hineintreibe, — selber allerdings einer unsichtbaren, höheren Macht gehorchend. In eigentümlich neuer Gestalt tritt hier das *Fatum* der Alten wieder auf.

Noch tiefer greifen wir aber, wenn wir — diesem selben Gedanken folgend — zu der Einsicht gelangen, wie sehr diese Sehnsucht, vom Gefühl begriffen zu werden, der Sehnsucht selber, durch das Gefühl zu begreifen, entspricht! Und hiemit knüpfen wir unmittelbar wieder bei dem Persönlichen an, das ich heute einzig im Sinne habe. Gerade unserem Meister dünkte jedes Begreifen, welches nicht „vom Gefühl“ unmittelbar mitempfunden wurde, ein fragmentarisches, unbefriedigendes, überhaupt kein wirkliches Begreifen. Und mußte ein solcher Geist das Bedürfnis nach einer harmonischen, abschließenden Weltanschauung tief empfinden, so fand er — eben darum — zur Zeit, als er „Lohengrin“ schrieb, in keiner Philosophie Befriedigung. Feuerbachs „Philosophie, die in der Verleugnung der Philosophie besteht“, war ein Paradox, an dem nur die volle Verzweiflung des Dichters, der die Welt durch das Gefühl zu begreifen sich unaufhörlich sehnte, einen Augenblick rasten konnte. Endlich brachte Schopenhauer dem Suchenden Erlösung. Er hieß den Seher sehen; er geleitete den Christen zum Christentum zurück. Und so wurde es dem Meister möglich, als wiederum der Schatten des Todes auf ihn herniedersank, als wiederum sein Wirken unbegriffen und er selber in „vollkommenster Einsamkeit“ blieb, uns einen zweiten Schwanengesang zu dichten. Dieser zweite „Reine“ — „o höchsten Heiles Wunder!“ — wurde vom Gefühl begriffen; denn er hatte selber „durch die Liebe verstanden“; durch Mitleid war er wissend geworden. —

Der Schwanritter und der Gralsritter.

Aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammt das altfranzösische Gedicht vom „chevalier al cygne“, dem Schwanritter. Die Herzogin von Bouillon verklagt in Nimwegen vor dem Kaiser den Sachsenherzog Rainier, der ihr Land widerrechtlich besetzt hatte. Das Gericht will den Streit durch einen Zweikampf entscheiden lassen. Aber niemand wagt, für die Herzogin gegen Rainier einzutreten. Da naht, von einem Schwan im Nachen gezogen, ein unbekannter Ritter, der den Kampf aufnimmt und siegreich beendet. Zum Lohn erhält er Beatriz, die Tochter der Herzogin, zur Frau und wird vom Kaiser mit Bouillon, dem Erbland der Beatriz, belehnt. Sein Verweilen macht der Ritter von dem Gebot abhängig, nie nach seinem Namen und seiner Herkunft zu fragen. Nach einiger Zeit schenkt ihm Beatriz eine Tochter, die den Namen Ida erhält und später die Mutter Gottfrieds von Bouillon, des Kreuzfahrers, wird. Das Glück des Schwanritters wird aber dadurch zerstört, daß Beatriz sein Verbot übertritt und die verhängnisvolle Frage nach dem Namen ihres Vaters tut. Der Ritter muß von ihr scheiden, als der Schwan mit seinem Nachen wiederkehrt, um ihn zurückzuholen. Niemand erfuhr, woher er kam und wohin er schied: „onques ne sot nus hom où il fu repaires“.

Das Gedicht, dessen älteste Fassung hier angedeutet wurde, ist in späteren Bearbeitungen des 13. und 14. Jahrhunderts erhalten und mit allerlei Zusätzen erweitert worden. Schon die Anknüpfung des Schwanritters an den Stammbaum Gottfrieds von Bouillon ist nicht ursprünglich. Im Gegensatz zum Urgedicht, das die Herkunft des Schwanritters absichtlich in geheimnisvollem Dunkel läßt, ward später das Märchen von den sechs Schwänen vorangestellt. Die böse Mutter eines Königs, der eine wunderschöne Frau hatte, verdächtigte ihre Schwiegertochter bei Geburt ihrer sieben Kinder, die sie heimlich fortzuschaffen ließ, um sie zu töten. Der Diener aber brachte es nicht übers Herz, den Befehl auszuführen, und verbarg die Kinder, deren jedes ein silbernes Kettlein um den Hals trug, bei einem Einsiedler im Walde. Als die böse Hexe davon hörte, sandte sie abermals einen Diener hinaus mit der Weisung, den Kindern die Ketten abzunehmen, die darauf zu weißen Schwänen wurden, bis auf eines, das mit dem Einsiedler fortgegangen war. Dieser Knabe wurde hernach zum Erretter seiner Mutter, entlarvte die böse Großmutter und verwandelte die Schwäne mit Hilfe der Kettlein wieder in Menschengestalt, bis auf einen, dessen Kette verloren war. Dieser Schwan geleitete nachmals seinen Bruder aus Lillefort nach Nimwegen zur Herzogin von Bouillon.

Daß das Schwanmärchen der Geschichte vom Schwanritter zuwuchs, ist verständlich. Der Mann, der diese Verbindung herstellte, merkte nicht, daß er damit den dichterischen Gehalt der Schwanritter Sage

schädigte, die ihres Geheimnisses entkleidet wurde, wenn der Hörer und Leser mit breiter Umständlichkeit Namen und Art des Ritters gleich zu Anfang erfuhr. Wir müssen also die Dichtung vom Schwanritter zunächst der störenden Einleitung und Fortsetzung entledigen, um ihre Eigenart und Herkunft zu ergründen.

Daß die Sage vom Schwanritter mit der vom Urahn der dänischen Schildunge verwandt ist, darf nicht bezweifelt werden. Ein Held kommt als Knäblein auf einem Schilde liegend, von Waffen umgeben, auf steuerlosem Schiffe, aus unbekannter Ferne ans Land geschwommen. Er wird vom Volke wie ein Wunder aufgenommen, gründet ein Reich und wird der Stammvater eines berühmten Geschlechtes. Bei seinem Tode legt man ihn wieder auf ein Schiff, seine Waffen zu ihm, und vertraut den toten Leib den Fluten und der weiten Ferne. So hatte er selbst bestimmt, als er der Worte noch mächtig war. Skjold, der Ahnherr der Schildunge, gleicht dem Schwanritter; aber es fehlt der Schwan und das Frageverbot; ebenso der Gerichtskampf. Diese Skjoldsage ist nur ein Bestandteil der Schwanrittersage.

Ältere Berichte und versteckte Anspielungen späterer Quellen weisen den Weg zur Urgestalt des Schwanritters. Der Bischof Wilhelm von Tyrus bemerkt in seiner Geschichte der Kreuzzüge, die vor 1173 verfaßt wurde, anlässlich Gottfrieds von Bouillon, er wolle die Fabel seiner Abstammung übergehen: „cygni fabulam, unde vulgo dicitur sementivam ei fuisse originem“, d. h. er stamme von einem Schwan (nicht Schwanritter!) ab. Die im 13. Jahrhundert verfaßte Chronik des Philip Mouskes nennt zwar anfangs die Ankunft des Schwanritters im Nachen (si vint li cevaliers al cigne parmi le mer en un batiel); am Schlusse aber heißt es, daß der Ritter sich in einen Schwan verwandelt habe (devint cisnes et s'en r'ala = er wurde zum Schwan und schied so von dannen). Auch Jakob von Maerlant bezieht sich in seinem „Spiegel historiael“ auf solche Vorstellung: „niemals wurde Mann oder Weib zum Schwan, wie sich die Brabanter der Herkunft vom Schwan rühmen“. Noch um 1322 steht in einer brabantischen Chronik, es sei unerhört, daß sich ein Schwan in einen Menschen verwandle (dat een zwane mensce mocht wesen). Daraus geht hervor, daß der Schwanritter ursprünglich nicht ein Ritter im Schwansschiff, sondern ein zeitweilig zum Schwan verwandelter Mensch war!

Diese Tatsachen hat zuerst Willy Krogmann in einer gründlichen und ergebnisreichen Abhandlung über „die Grundform der Schwanrittersage“ in der Niederdeutschen Zeitschrift für Volkskunde 8 (1930) S. 177 ff. beleuchtet.

Damit gelangen wir zu einer merkwürdigen Vorgeschichte, die den Schwanritter in den Kreis der weit verbreiteten Märchenformeln vom „Tierbräutigam“ und von der „gestörten Mahrtenehe“, d. h. der Vermählung

eines Menschen mit einem überiridischen, elbischen Wesen rückt. Zunächst der Tierbräutigam! Aus dem Spielmannsbuch von Wilhelm Herz können wir die Geschichte von Iwonek, dem Elbenfürst, der in Vogelgestalt eine Menschenfrau besucht:

So fiel ein Schatten ins Gemach,
und sieh, ein Habicht kam geflogen
herein zum engen Fensterbogen.
Er ließ sich vor der Dame nieder,
und bald entwand sich dem Gefieder
ein schöner ritterlicher Mann.
Der Fremdling aber grüßte sie
und sprach zu ihr voll Courtoisie:
„entsetz dich nicht ob meiner Fahrt!
Der Habicht ist von edler Art.
Bleibt dir das Wunder auch verborgen,
faß dir ein Herz, verscheuch die Sorgen
und schenke deine Liebe mir.“
Als sie des Plauderns wurden satt,
des Lachens und des Spielens matt,
reicht er zum Abschied ihr die Hand:
„nun fahr ich in mein Heimatland!“
Sie bat ihn hold bei seiner Ehre,
daß er noch oftmals wiederkehre.
„Zu jeder Stunde, sprach der Held,
ich komme, wann es dir gefällt.
Du aber Sorge früh und spät,
daß niemand unser Tun erspäht.“

Als Späher das Geheimnis erkunden, wird der Vogel durch Speerspißen, die am Fenster angebracht sind, auf den Tod verwundet, wie er wieder zur Freundin fliegt. Er kehrt noch in sein Reich zurück. Die Frau folgt der Blutspur dorthin bis zum Lager des sterbenden Geliebten. In den Anmerkungen verzeichnet Herz verschiedene andere Wendungen des Tierbräutigams in Vogelgestalt (vgl. dazu auch Antti Arne und Stith Thompson, the types of the folktale, Helsingfors 1928 Nr. 423 „the prince as bird“). Wenn wir statt des Habichts den Schwan einsetzen, so haben wir die Märchenformel, aus der sich der Ritter als Schwan aus unbekannter Ferne, aus dem Elbenland, abzweigte.

In der Mahrtenenehe spielt das Frageverbot eine wichtige Rolle: das elbische Wesen verheimlicht seinen Namen, weil sonst der Mensch Macht über es gewänne. In zahllosen Formeln und Abwandlungen verzeichnet Ernst Tegethoff in seinen „Studien zum Märchentypus von Amor und Psyche“ (Bonn 1922) diese Mahrtenenehe. Zu Grunde liegt das Traumerlebnis,

das sich in vielen Sagen und Märchen spiegelt. Die Verbindung mit dem elbischen Wesen bleibt ein kurzer Traum, der mit dem Erwachen schwindet und nur sehnstüchtige Erinnerung zurückläßt. (Vgl. Liszts Petrarka-Lied „Komm im Traum“.) Im Traum erschaut das Mädchen oft auch den künftigen Geliebten und Gatten, wie Kleists Rätchen von Heilbronn. Hier ist der Traum eine Vorahnung, von der die altdeutschen Dichter häufig Gebrauch machen, z. B. Kriemhilds Träume zu Beginn „der Nibelunge Not“, ähnlich in mehreren isländischen Sagen. „Des Menschen wahrster Wahn wird ihm im Traume aufgetan“. Um alle Verbindungen zwischen überirdischen und menschlichen Wesen webt ein geheimnisvoller Schleier, der meist in Trauer und Trennung zerreißt. Für unsere beiden Fälle haben wir in der griechischen Mythologie berühmte Beispiele: Zeus als Schwan bei Leda zeigt die Tiergestalt, diesmal aber umgekehrt, indem der Gott sich zum Schwan verwandelt, nicht der Schwan zum Gott oder Elben; Zeus und Semele weist auf den tragischen Untergang des Weibes, das den Gatten in wahrer Gestalt sehen will und das Frageverbot übertrefft!

So haben wir die einzelnen Bausteine erkannt, die ein französischer Dichter um die Mitte des 12. Jahrhunderts zur Geschichte vom Schwanritter zusammenfügte. Der germanische Königssohn, der aus unbekannter Ferne im Nachen daher kam und dorthin wieder entschwand, verschmolz mit dem Schwanelben und seinem Frageverbot. Dabei wurde der Schwanelbe zum Ritter mit dem Schwan, der ihn im Nachen durch Flüsse und durch Meereswogen zum Ziele führte. Nach den oben erwähnten Zeugnissen schimmert die Ursage, wornach der Ritter beim Abschied sich zum Schwan verwandelte, auch beim Ritter im Schwanennachen noch durch. Das Frageverbot ward aus der Mahrtenehe beibehalten. Für eine Zutat aus der ritterlichen Umwelt des 12. Jahrhunderts erachte ich den in französischen Gedichten auch sonst häufigen gerichtlichen Zweikampf; ebenso die Verlegung der Handlung in eine bestimmte Umgebung, die geschichtliche Einkleidung.

Mit Wolfram von Eschenbach beginnt eine neue Wendung der Geschichte vom Schwanritter, die dem deutschen Dichter nur in ihren Umrissen bekannt war und als kurzer Anhang dem „Parzival“ angefügt wurde. Anlaß zur Verknüpfung der beiden in Frankreich niemals mit einander verbundenen Geschichten gab die gebotene (Parzival) und verbotene (Lohergrin) Frage. Dem Schwanritter verleiht Wolfram den Namen Loherangrin, altfranzösisch „li loherengerin“, d. i. Garin der Lothringer: in Frankreich Held eines besonderen Gedichtes, das weder mit dem Schwanritter noch mit Parzival irgendwie zusammenhängt. Wolfram hat eine wahre Sucht nach Namen, die er von überall her ausfließt, während sein Gewährsmann Kristian von Troyes fast gar keinen Namen nennt. Welcher Zufall Wolfram zum Loherangrin bewog, ist nicht festzustellen. Irgend einen tieferen Sinn, etwa eines Schutzhelden von Lothringen, dürfen wir in diesem Einfall nicht ver-

muten. Das bayerische zwischen 1283 und 1290 verfaßte Gedicht von Lohengrin, das Richard Wagner zur unmittelbaren Vorlage diente, verkürzte den Namen infolge eines Leseversehens: Loherangrin war in der Handschrift mit dem Abkürzungszeichen für die Silbe -er = ' geschrieben, also Loh'engrin. Seitdem ward die Wolframsche Namensform durch die spätere abgelöst, die uns geläufig ist. Der französische „chevalier al cygne“ findet sich in Wolframs Worten: „der, den der swane brâhte“.

Viel bedeutungsvoller ist das von Wolfram erfundene Verwandtschaftsverhältnis zu Parzival

wel wir dem maere rehte tuon,
so was er Parzivâles suon.

Parzivals Sohn, der Ritter des Grales, der auf dessen Geheiß von Munsalvaesche ausgesandt wird! Damit war für die Geschichte vom Schwanritter ein tiefsinniger Hintergrund gewonnen: seine Herkunft aus fernem Land durfte verkündet werden, ohne daß der Erhabenheit des Geheimnisses Abbruch geschieht. Vor allem Volk, vor König und vor Reich enthüllt Lohengrin seinen Adel, hehr und glänzend steht seine Gestalt vor der Gattin und den Mannen in dem Augenblick, als auf ewig ihre Gemeinschaft sich lösen muß. Eine der wenigen schönen Stellen des bayerischen Lohengrin-Gedichtes ist die Keimzelle der Gralerzählung:

Er sprach: nu merket fürbaz,
daz mîn vater vräge dâ zem grâle vergaz,
dâ von er was ein guot wîl der verlorne.
Nu ist ez nu also gewant,
swaz sit von dem grâle manne sint gesant,
die müezen wider, ist vrâg niht diu verborne!

Der Dichter weist hier auf die Parzival- und Lohengrinfrage hin, die beidemale zum traurigen Ende führt.

Wolframs Neuerungen, die seine Nachfolger beibehielten, waren ferner die Verlegung des Schauplatzes nach Brabant, nach Antwerpen, und die Ausschaltung der alten Herzogin. Er spricht nur von der Fürstin von Brabant, die er ausnahmsweise einmal namenlos läßt; erst der Bayer nennt sie Elsa. Den gerichtlichen Zweikampf erwähnt Wolfram nicht, erst der Bayer stellt ihn nach Kenntnis der französischen Quellen wieder ein. Wolfram gibt eine neue Deutung des Verhältnisses zwischen dem Gralkritter und der bedrängten jungen Herzogin, die sich allen Freiern verweigerte:

Sie stellte alles Gott anheim
und ließ in Unschuld sich verdammen.
Des Landes Herrn rief sie zusammen;
zum Hoftag zogen sie heran,
und dort verschwur sie jeden Mann:

nur jenem werde sie zu eigen,
den Gottes Huld ihr würde zeigen.
Sie war die Fürstin von Brabant.
Von Munsalvaesch ward er gesandt,
den Gott ihr zuge dachte.

So Wolfram nach der Uebersetzung von Wilhelm Herz. Auf das Frage-
verbot antwortet sie:

Ihr Mund auf Weibeswort versprach,
was sie hernach aus Liebe brach.

Also nicht bloße Neugier ist es, die sie endlich zur Frage nach Namen
und Art verleitet.

Wolfram hat die Geschichte vom Schwanritter auf neuen Grund
gestellt und mit Loherangrin dem Gralsritter, Parzivals Sohn, ein-
gedeutet. Ueber die bayerische Dichtung hinaus hat Richard Wagner diese
Eindeutung erweitert und vertieft. Und doch greift der große Dichter un-
bewußt über die Ueberlieferung hinaus zu den Urgründen der Sage: für
Elsa ist Lohengrin das Traum erlebniß!

Doch ich zuvor schon hatte dich gesehen:
in sel'gem Traume warst du mir genaht!

Im ersten Akt erzählt sie vor Gericht den Traum von dem Ritter, der
ihr erschien und ihr Tröstung schuf. Mit Recht hat der Meister die ver-
hängnisvolle Frage, entgegen allen Quellen, der Ankunft unmittelbar in der
Brautnacht folgen lassen, nicht durch langen zeitlichen Zwischenraum meh-
rerer Jahre davon getrennt. Elsa erlebt wohl die Verwirklichung ihrer
Sehnsucht, aber nur als kurzes Glück, das wie ein flüchtiger Traum wieder
zerrinnt.

Die Verzauberung und Entzauberung des jungen Herzogs Gottfried
zum Schwan im Lohengrin-Drama geht nicht auf den ursprünglichen Ritter
in Schwangestalt zurück, sondern auf das oben angeführte Märchen von den
sechs Schwänen. Ortrud spielt in diesem Falle die Rolle der bösen Mutter
und übt mit dem Kettlein Zauber:

Das Kettlein hab ich wohl erkannt,
mit dem das Kind ich schuf zum Schwan:
das war der Erbe von Brabant!

So in der Fassung der Dichtung GS. 2, 113. Nach Jahresfrist wäre der
Zauber gebrochen gewesen:

Dann kehrte, selig in des Grals Geleite,
dein Bruder wieder, den du tot gewähnt.

Und im zweiten Teil der Gralserzählung:

Mein Vater, der erkannt' des Schwanes Wesen,
nahm ihn in Dienst nach des Grales Spruch:

denn wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen,
dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.

Der „Chevalier al cygne“ landet in den französischen Gedichten unter einem Kaiser Otto oder Karl, womit einer der sächsischen Ottonen oder Karl der Große gemeint ist. Der mittelhochdeutsche Lohengrin-Dichter verlegte die Ereignisse in die Zeit Heinrichs I., an dessen Ungarn- und Sarazenenkriegen der Gralsheld teilnahm. Auch berichtet er ausführlich über die Einzelheiten des Gerichtskampfes und der Brautleite. Mit gutem Grunde meinte der Meister einmal zu Frau Cosima: „er habe im Lohengrin ein vollkommenes Bild des Mittelalters gegeben“ (Du Moulin I, 878). Diese Worte waren die Richtschnur für die sorgfältig zur Bühnenerrscheinung gebrachte geschichtliche Umwelt des Lohengrin-Festspiels in Bayreuth. Ich habe darüber in den Bayreuther Blättern 1886 S. 213 ff. geschrieben: „Der Lohengrin im Verhältnis zu den mittelalterlichen Kulturzuständen“ und im Bayreuther Festspielführer 1936 „Die zeitgeschichtliche Umwelt im Lohengrin“. Es ist bewundernswert, wie der Meister aus dem minderwertigen mhd. Gedicht den Kern der Sage, den Schwanritter, den „Mythos“ heraus hob und ihn wiederum sehr wirkungsvoll in zeitgeschichtliche Umgebung einkleidete, wodurch die romantische Ritter-Oper, die auf den Theatern meist immer noch gespielt wird, zum lebenswahren und farbenreichen Drama sich verwandelt.

R o s t o c k.

Geh. Rat Professor Dr. Wolfgang Goltzer.

Ludwig II.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Mit besonderer Wärme gedenken wir in diesem Sommer des tragischen Endes, das König Ludwig II. fand, nach einem Wirken, dessen Wert in alle Ewigkeit hinausgreift. Als der junge König den Meister zu sich nach München berief, rettete er ihn zugleich aus peinvoller Not, ermöglichte ihm Vollendung der späteren Werke, schenkte er dem deutschen Volke den Deuter seiner Sage, den Schöpfer des Parsifal. Zuerst (1858) durch „Oper und Drama“ aufmerksam gemacht, hörte Ludwig 1861 mit heller Begeisterung den Lohengrin. Es war von väterlicher Seite eine besondere Vergünstigung; denn erst von 1863 an wurde ihm der Besuch des Hoftheaters freigestellt, allerdings gegen Bezahlung aus einem kargen Monatsgehalt! Damals machte sich Ludwig mit allen vorhandenen Dramen Wagners bekannt und las mit Staunen „Das Kunstwerk der Zukunft“. Jene Tat nach dem unerwartet frühen Antritt der Regierung war also das Bekenntnis einer gewonnenen Ueberzeugung. Der König fühlte sich innerlich berufen, Wagner der er-

sehnte Fürst zu werden, und er hat allen fremden Hindernissen, allen eigenen Hemmungen zum Trotz dem Künstler die Treue gehalten. Mag Koch vergleicht den König von Bayern mit dem Herzog von Augustenburg, der Schiller erkannte und stützte.

Wäre nur der Gedanke eines solchen Vergleichs auch des Königs Umgebung aufgedämmert. Diese hat von allem Anfang an, verblendet und kleinlich befangen, des Königs hohe Absichten durchkreuzt, wo sie nur konnte. War es nicht beinahe boshaft, wenn Pfistermeister gleich in Stuttgart dem endlich Gefundenen die Fahrkarte nach München vorenthielt? Wird man je vergessen, durch welche Mittel Ende 1865 Wagners Verbannung erzwungen wurde, nachdem er durch die Aufführung des Tristans München zu einem Mittel- und Zielpunkt deutscher Musikpflege gemacht hatte? Dem neuerlichen Versuche, dem Londichter die Selbstschuld aufzubürden, ist Dr. Otto Strobel 1933 im Julistück der Nationalsozialistischen Monatshefte entgegengetreten. Oder lese man Wagners Briefe an Mathilde Maier. Dann der vereitelte Festbau, den Semper entworfen hatte! Wenn eine Lebensbeschreibung des Königs, die durchaus den Standpunkt des Beamten wahr, in der Semperschen Sache von „falschen Hinterbringungen“ redet, so wissen wir genug. Es lag in der Bahn seelischer Folgerichtigkeit, daß dem König, verstimmt über das Scheitern der Münchener Pläne, Schlösser der Einsamkeit als Wunschbilder auftauchten. Dann, um noch ein Beispiel herauszugreifen, die Geschichte des angeblichen Verbots der Fortsetzung „Deutscher Kunst und Deutscher Politik“ in Fröbels „Süddeutscher Presse“: Am 21. November 1867 äußert sich der König (Glasenapp IV, 225) begeistert über Wagners Gedankentiefe, am 19. Dezember wird jenem Schriftleiter aus der Kanzlei des Innenministers Pechmann eine königliche Weisung verlesen, er müsse die Artikelfolge als „selbstmörderisch“ sofort einstellen. Fröbel wehrte sich nicht; ihm kam das Verbot gelegen. Dadurch wurden gleichzeitige Nachforschungen erschwert. In dem großen Werk über Cosima Wagner hat Richard Graf Du Moulin Eckart Zug um Zug jener Umgebung des Königs aufgedeckt, die dem Meister gram war. Bedenkt man alle Heimtücke, so bleibt es um so höher einzuschätzen, daß Entfremdungen immer wieder durch innere und äußere Nähe abgelöst wurden. Der zögernden Hilfe vor und nach 1876 kann man den zweimaligen Besuch in Bayreuth (1876) gegenüberstellen; das Fernbleiben 1882 und die Ablehnung des Abschiedsbesuches vor Venedig wird ausgeglichen durch des Königs Ergreifenheit bei der Nachricht vom Tode des Meisters. Vom Unverständnis der Staats- und Hofkreise legte, als sich dann des Königs Schicksal erfüllt hatte, die lieblose Behandlung des Nachlasses Zeugnis ab: so wurden die Wagnerschen Dekorationsmodelle aus Berg zusammen mit anderen Erinnerungen weggegeben; sie gelangten nach Straßburg.

Der angedeutete zähe Widerstand verriet nicht bloß den Mangel an

Kunstsinne, sondern war darüber hinaus eine politische Undankbarkeit. Denn auch die Einwirkung des Meisters außerhalb des Künstlerischen darf als durchaus fruchtbar in deutschem Sinne gelten. War nicht schon durch die Werke selber ein Deutschbewußtsein vermittelt, wie es die Zeit gerade brauchte und nützte? Bei der Aufführung der Walküre in den Julitagen des Jahres 1870 hatten die Münchener gejubelt bei Wotans Worten: „Denn wo kühn Kräfte sich regen, da rat' ich offen zum Krieg“. Alles, was bis jetzt an Einzelheiten über Worte oder Ratschläge Wagners bekannt worden ist, läßt darauf schließen, daß der Künstler dem König die Unterordnung unter die Macht Preußens, die Einfügung in den Bau des deutschen Kaiserreichs tunlichst erleichtert hat. Daran, daß Ludwig ohne Ministerrat den Befehl zur Mobilisierung gab, hatte Wagners Deutschtum gewiß seinen bewegenden Anteil. Eine günstige und folgenschwere Uebereinstimmung lag auch im beiderseitigen Verhältnis zu Bismarck: seine Größe machte Eindruck auf den König, seine ganze selbstbewußte Persönlichkeit flößte ihm jenes Vertrauen ein, das er zur eigenen Beamtenschaft nie gewann; war doch auch der jüdische Freiherr von der Pforden kein Staatsmann oder staatsmännischer Berater. „König sein ist nicht immer so leicht als es aussieht“, soll Ludwig einmal geäußert haben. Inbezug aufs Judentum ist merkwürdig, daß dem König, vielleicht weil er harmlos und unbesorgt blieb, die jüdische Gefahr nicht bewußt wurde. Zu Wagners diesbezüglichen Veröffentlichungen konnte er kein Verhältnis finden. Dies hinderte den Meister nicht, den König immer wieder zu warnen: gerade die Briefe an den königlichen Freund enthalten mit das Schärffste und Bedeutsamste über die jüdische Frage.

Wer aber in entscheidenden Taten das Rechte traf, wer den Schöpfer des musikalischen Dramas erkannte und Bismarcks Staatskunst huldigte, dessen Andenken lebt ewig gesegnet in deutschen Herzen. Die Schattten, die im letzten Jahrzehnt seines kurz bemessenen Lebens hereinbrachen, empfinden wir als echt tragisch, weil sie offene Wirkungsmöglichkeiten verschlossen. Bei andauernder Gesundheit hätte der König noch herrliche Aufgaben vor sich gehabt. Unheilvoll war schon die Trennung von des Meisters persönlichem Einfluß, weil des Königs leicht entzündbare Phantasie abgelenkt wurde auf die Scheinglorie Ludwigs des Vierzehnten. Die letzten Schicksale sind namentlich deshalb so traurig, weil auch hier die Umgebung versagte: nirgends ein aufrechter Charakter, der rechtzeitig eingegriffen hätte; erst die Geldverlegenheit gab Anlaß zu einschränkenden Schritten. Versagt hat dabei auch die ärztliche Wissenschaft, die nicht bedachte, mit welcher Ausdauer ein gesunder Geist sich gegen die Krankheit wehrte. Nun sollte alles umnachtet sein, wo man höchstens von hereinbrechender Dämmerung reden durfte. Sollte die vielgerühmte Kraft rascher und sicherer Auffassung spurlos verschwunden sein? Sie blühte ja noch in den letzten Tagen auf, als der für geisteskrank Erklärte dem Arzte schlagfertig erwiderte, daß er ihn vorher nie gesehen,

nie untersucht habe! Und zum „Aktenstoffs“, auf den sich dieser Arzt wie ein Richter berief, wäre immer wieder zu bemerken, daß nicht ein einziger Brief des Königs als verdächtig herangezogen werden konnte! Man verkannte das Leiden auch insofern, als man es in frühere Zeiten verlegte und nicht davor zurückscheute, die Freundschaft mit dem Bayreuther Meister, sei es als Ursache, sei es als Wirkung hineinzudenken.

Kleinen Seelen gegenüber mag an ein Wort des hochsinnigen Kaisers Marc Aurel erinnert sein: „Jeder ist so viel wert, als das wert ist, um was er sich bemüht hat“ (7,3). Darnach bestimmt sich auch der Wert eines Königs!

Franz Liszt

(22. Oktober 1811 — 31. Juli 1886).

Zur 50. Wiederkehr des Todestages.

Wenn je ein Gedenktag, so gibt der 31. Juli Anlaß, wiedergutzumachen, was an einem Großen gesündigt worden ist. Mit erneutem Eifer wollen wir dazu beitragen, daß Liszt gerechter als bisher gewürdigt, mehr als zuvor im Musikleben gepflegt werde.

Zu den Mißverständnissen, die ihn dem deutschen Volke so lang fernhielten, gehört in erster Linie seine vermeintlich ungarische Abstammung; so hält ihn z. B. Alfred Kerr für einen ungarisch-tatarischen Magnaren und Nichtarier (Deutschbund-Mitteilungsblatt 1934, 6). In meinem Liszt-Bändchen (Kistner und Siegel, Leipzig) habe ich deutsche Herkunft und deutsches Wesen Liszts betont. Die burgenländische Landeshauptmannschaft in Eisenstadt berücksichtigt für ihre Lisztfeier diesen Standpunkt, der durch die neuerwachte Ahnenforschung fest gestützt wird. In Nr. 3, 1934 der Beilage zum Staatsanzeiger (jetzt „Regierungsanzeiger“) für Württemberg hat der inzwischen verstorbene Karl Losch wahrscheinlich gemacht, daß der Tonmeister Franz Liszt mit dem Nationalökonomem Friedrich List verwandt sei. (Nach Angabe der „Völkischen Musikerziehung“ 1936, 1, 44 steht im Raidinger Taufbuch Franz List, nicht Liszt.) Der Urgroßvater Sebastian Liszt, Offizier, starb in Ragendorf bei Oedenburg. In der alten Ostmark des Reiches grüßen auch Stein am Anger, Güns, Wieselburg als Ortsnamen des Burgenlandes, das erst im 17. Jahrhundert an Ungarn fiel. Als Schulsprache wie als Muttersprache lernte Franz Liszt nur Deutsch; denn auch seine Mutter war keine Ungarin, sondern stammte aus dem niederösterreichischen Krems. Diese Tatsachen werden durch den leiblichen und seelischen Befund bekanntermaßen vollaus bestätigt. Auch an eine andere Abstammungsfrage erinnert uns der wichtige Gedenktag. Von einer Seite, bei der man anderes erwartete, ist Frau Cosima mißliebiger Ab-

kunst verdächtigt worden. Ihre Mutter, die Gräfin d'Ago ult, geboren 1805, war eine Tochter des Grafen von Flavigny, der sich in Frankfurt mit einer jungen Witwe aus dem Bethmannschen Hause verband (vergleiche auch den Aufsatz über Cosima Wagner im 5. Band „Lebensläufe aus Franken“, herausgegeben von der Gesellschaft für fränkische Geschichte, Palm u. Enke, Erlangen). Ueber die angefochtene Bethmannsche Linie schreibt Professor Tirala (München), ein Freund Chamberlains, in der Zeitschrift „Die Sonne“, 1934, Heft 3: „Die Familie Bethmann stammt aus dem Niedersächsischen. Im Jahre 1416 wurde der erste Bethmann zu Goslar als Mitglied der christlichen Kirchengemeinde erwähnt. Seit 1503 waren die Bethmanns Mitglieder des Rates und seit 1512 Mitglieder der vornehmsten Gilde, der Kaufmannsgilde. So hielt sich die Familie als rein arische Familie judenfrei, und erst nach der Geburt der Großmutter Cosima Wagners ist die Familie verjudet.“ Damit sollte der angedeutete Verdacht böswilligen Argwohns endlich beseitigt sein.

Was hat eigentlich die Feindschaft gegen Liszt zu solcher Höhe anschwellen lassen? Die Zeit seiner Konzertreisen trug seinen Ruhm überallhin, und Gegenstimmen hatten, wenn sie je beachtet wurden, keine dämpfende Wirkung. Erst das Weimarer Jahrzehnt (1848—58) brachte den Haß zum Ausbruch. Liszt versuchte, in großzügiger Weise in das deutsche Musikleben einzugreifen, und seine Kampfnatur stellte sich, wie es natürlich war, mit Entschiedenheit auf die Seite der Wagnerschen Kunst. Man geht wohl kaum fehl, wenn man als Hauptursache, aus der Liszts Ruf seit den fünfziger Jahren planmäßig geschädigt wurde, die Freundschaft mit Wagner annimmt. Alle, die dem Schöpfer des musikalischen Dramas aus irgend welchem Grunde böse waren, übertrugen ihren Groll auch auf Liszt, und schädigten namentlich das Ansehen und die Verbreitung seiner Werke. Verschärft wurde der Kampf durch die Judenfrage. So manche einzelne Fremdstämmige, die sowohl Wagner als Liszt zugetan waren, die Jüdenheit als solche fühlte sich durch Wagners Angriff von 1850 heftig gekränkt, und ihre Wortführer verbanden sich mit dem Widerspruch der deutschen Spießbürger.

Zwei Erfahrungen, die Liszt machte, sollten uns immer gegenwärtig bleiben. Heinrich Heine bewunderte anfangs in Paris das Auftreten Liszts. Es kam ihm sogar der Gedanke (der uns unverständlich bleibt), seine Verehrung zweckmäßig auszumünzen. Er suchte bei Liszt Geld aufzunehmen; der Hochgesinnte schlug diese schnödeste Form der Abhängigkeit aus; auch ein beträchtlich hoher Wechsel, den Heine auf Liszts Namen ausstellte, wurde von diesem nicht anerkannt. So hatte denn Liszt die jüdische Rache heraufbeschworen. Jetzt war die Begeisterung um den Klavierkünstler „Schwindel“; die „Mietenthusiasten“ mußten dressiert, die Huldigungen bezahlt sein! Doch konnte Heine selber nicht viel schaden. Weit gefährlicher

und wirksamer war der Haß J o s e f J o a c h i m s Ende der fünfziger Jahre. Persönliche Verstimmung kann den Absagebrief von 1857 nicht erklären. Der Versuch sachlicher Begründung — um die Zeit der Faust-Symphonie! — fiel recht fadenscheinig aus. Wir verstehen Joachim also nur aus der Bestimmtheit rassistischer Gefühle, denen er Liszt und Wagner gegenüber Raum gab. Die Wirkung seines Bannfluchs (Echo 10, 1860), der sich sonst lächerlich ausgenommen hätte, ergab sich aus der Unterschrift, die Brahms leistete; mit ihr hatte die Sache eine deutsche Decke gewonnen. Fortan unterstützte das Judentum die Heße gegen Liszt. Dafür ist schon Beweis genug H a n s - l i c k s Verhalten (von Ende 1862 an). Immerhin ging auch dessen unbestrittene Selbstherrschaft zu Ende. Um 1900 regten sich Liszts Verehrer mächtig. Bertold Kellermann in München, Karl Pohl in Stuttgart setzten sich mit Erfolg für seine Schöpfungen ein. Da erhob sich eine neue Welle mit dem Lärm der U t o n a l e n. Das Geschlecht, das heute ins musikalische Amt eintritt, ist im Schatten der frostigsten Vorurteile gegen Liszt aufgewachsen. Es tut einem weh, zu hören, mit welcher Ueberheblichkeit sowohl seine Person als sein Schöpfungstum beurteilt wird. In manchen Fällen mag dabei so etwas beteiligt sein wie der Ingrim gegen einen großen Charakter, der Neid auf eine hohe Lebensleistung.

Liszts Größe lag vor allem in der Weite des U m k r e i s e s, die sein Denken wie Handeln zog. Schon in der Virtuosenzeit waren seine Gesichtspunkte höhere als die der Mitspieler. Unaufhörlich beschäftigten ihn die Fragen der Zeit, z. B. die soziale Frage. Sein eigener menschenfreundlicher Sinn kam darin zum Ausdruck, daß er, was ihm zuflöß, mit gebefreudigen Händen im Dienste der Nächstenliebe verwertete. Er spielte für gemeinnützige Einrichtungen aller Art, für Heime, Blindenanstalten, Krankenhäuser, für Witwen und Waisen, für politische Flüchtlinge, für streikende Arbeiter. Ohne Standesdünkel vermittelte er den Arbeitern selber seine Kunst; wissenschaftliche Unternehmungen, Stiftungen, Kirchen und Schulen zählten ihn zu ihren Förderern. Auf dem Gebiete der Tonkunst steigerte er das soziale Ansehen des Musikerstandes. Den Dirigenten rief er die Losung zu: „Wir sind Steuermänner, und keine Ruderknechte“. Liszt war es, der energisch die Einführung des Musikunterrichts an den Volksschulen verlangte, andererseits Errichtung von Lehrstühlen für Musikwissenschaft; er dachte an Volksausgaben der Klassiker, an Säuberung der Presse durch Entfernung Unberufener. Er stiftete das Beethoven-Denkmal in Bonn, half die große Bach-Gesellschaft ins Leben rufen, gründete den Allgemeinen Deutschen Musik-Verein, der seit 1861 ungezählten Tonschönern den Weg in die Öffentlichkeit bahnte. Persönlich trat Liszt nicht bloß für die Großen ein, für Berlioz, Chopin, Schumann, Cornelius, Smetana — ganz abgesehen von seinem Verhältnis zu Wagner! — sondern gab Rat und Hilfe jedem Schaffenden, der seiner zu bedürfen glaubte. Es fiel ihm dabei

nicht ein, sich der Gegenseitigkeit zu versichern und, wie es sonst üblich ist, die Förderung der eigenen Erzeugnisse mehr oder weniger stillschweigend auszubedingen. Harmlos, selbstlos, sorglos war sein öffentliches Wirken.

Einen Beweis von Größe sehen wir ferner darin, daß er auf der Höhe des Ruhms die Laufbahn des Klavierspielers mit der des Dirigenten vertauschte. Als in Weimar die Gegnerschaft nicht ruhte, bis sie ihn zum Verzicht bewog, war dies insofern tragisch, als dem deutschen Musikleben damit eine Zeit und Stätte hoher Blüte entging. Auch die Hoffnung, der katholischen Religion in einflußreicher, führender Stellung zu dienen, etwa als Kapellmeister an der Peterskirche in Rom, hat sich nicht erfüllt.

Hier dürfte das Schicksal, so herb es war, doch unlösbar mit der Anlage des Charakters verknüpft gewesen sein. Die Frömmigkeit, die Liszt von Jugend auf hegte, ist zwar den kirchlichen Bahnen gefolgt und befriedigte sich innerhalb der Ueberlieferung. Allein tief in Liszts Wesen lebte doch eine gewisse Freiheit, die ihm ja auch nicht einmal der Eifer der Fürstin Wittgenstein auszutreiben vermochte. Diese innere Unabhängigkeit brachte ihn um den Enderfolg seiner religiösen Kunstbemühungen.

Noch einen andern Zwiespalt müssen wir als tragisch zu verstehen suchen. Von Geburt und Anlage deutsch, durch sonderbaren Zufall (nämlich durch Hummels Honorarforderung) als Wunderkind vom Weimar Goethes ferngehalten, fand Liszt in jungen Jahren die Pflege des Geistes in Paris; freilich im Paris, das auch Goethe bewunderte. Aber doch blieb mit Liszts Denken die französische Sprache verwachsen. Als er sich endlich im deutschen Weimar ansiedelte, schien die Möglichkeit vorhanden, daß schlummernde völkische Kräfte erwachten. Eine solche Wiedergeburt wurde vereitelt durch das Dazwischentreten der Fürstin, durch die Kürze der Zeit, noch mehr aber durch die ungarische Rolle, die Liszt vom Unverstand seiner Umgebung aufgedrängt wurde. Er besaß in diesem Falle nicht die Ueberlegenheit, um zu wissen, daß man mit der Zugehörigkeit zu einem Volke nicht spielen darf. Seine Urheimat war die deutsche. Ein Verhängnis, daß er nicht in ihr heimisch wurde! Aber Rom und Budapest hat ihn noch viel weniger heimattraut umfassen. Darum empfand er zuletzt das Bedürfnis, immer wieder Bayreuth aufzusuchen. An Wagner sah er mit Freuden das Deutschbewußtsein; in den Briefen lautet eine Stelle: „Du hast den Vorzug und das Unglück, ein erzdeutscher Dichter und Komponist zu sein.“ Die Fügung schien dem Hinundhergeworfenen sinnvoll die letzte Ruhe in deutscher Erde zuzuweisen, als sie seinem reichen Leben gerade in Bayreuth das Ziel steckte.

„Liszt war, wie ein Fürst sein sollte,“ äußerte Großherzog Carl Alexander. Gesinnung wie Auftreten, beides verband sich bei Liszt zu gewaltigen Eindrücken, die nur den Zeitgenossen vorbehalten blieben. Auch anderes, was und wie er wirkte, floß aus seiner Urlebendigkeit: die ganze

Unterrichtsweise ist trotz mancherlei schätzenswerten Zeugnissen nicht so überliefert, daß sie späteren Geschlechtern als Anhalt oder Besitz dienen könnte. Nur die *Werke* hat er hinterlassen. Auch sie schauen uns zuweilen rätselhaft an, weil das Geheimnis ihrer Wiedergabe mit dem Schöpfer erloschen schien; von den heutigen Klavierkünstlern ist Josef Pembaur einer der Wenigen, die Liszts Wesen erschließen.

Den Klang des Flügels mit dem angeregten Einbau der Tonwiederholung hat Liszt nach den Grenzen der Kraft wie der Zartheit (aber ohne Mißbrauch der Verschiebung!) durch seinen Anschlag in ungeahnter Weise bereichert und erweitert. Seine fabelhaft gesteigerte Technik erlaubte ihm ein überlegenes Ausschöpfen unerhörter Möglichkeiten. So ist vieles gleichsam nur für den Urheber selbst geschrieben; ein Glücksfall, wenn ein anderer die gewollten Eindrücke meistert.

Die Schwierigkeit wird noch dadurch verschärft, daß Liszts Einbildungskraft gesangliche und orchestermäßige Vorstellungen mit einbezog, welche der gewöhnlichen engen Fachausbildung des Klavierschülers unerreichbar bleiben. So wußte der spätere Durchschnittsspieler mit den Bearbeitungen von Liedern oder Orchestersachen wenig anzufangen. Für das nahe Beieinander von Klavier und Orchester zeugt neuerdings die bisher unbekannte Klavierfassung des Tassostoffes, im fünften Bande der Klavierwerke (Wissenschaftliche Gesamtausgabe). Wenn Liszt selber, wie seine Konzertprogramme (in Peter Raabes klassischem Lisztwerk) zeigen, ohne Bedenken Beethovensche *Symphonien* am Flügel vorspielte, so tat er es nicht allein, um für sie zu werben, sondern aus der bligartigen Erkenntnis heraus, daß dem Flügel des 19. Jahrhunderts alles offen stehe, also auch das, was nicht ursprünglich fürs Klavier bestimmt war. Deshalb die Ausarbeitung von *Auszügen* aller Symphonien *Beethovens*; deshalb die Einrichtung *Bachscher* Orgelwerke für Klavier! Unser Musikunterricht, schwerfällig und kleinlich wie er war und blieb, hat diese Heiligung des Auszugs nicht verstanden, hat die Wege, die sich aus Liszts Bahn weiter gewinnen ließen, für die musikalische Erziehung noch gar nicht beschritten: öffentlich und sogar häuslich gilt der Klavierauszug nicht nach seinem Werte, sondern genießt höchstens die gleichgültige, unwillige Duldung. Wahrlich, es wäre 50 Jahre nach Liszts Hingang Zeit, sein Erbe anzutreten! (Vergl. im Bayreuther Festspielführer: „Liszt und die musikalische Erziehung am Klavier“.)

Was nun Liszts eigene, dem Klavier zugeordneten *Werke* betrifft, so hat zu ihrer Abwertung besonders auch unzweckmäßige Auswahl beigetragen. Bei keinem der älteren Meister, selbst nicht bei Mozart oder Bach, steht alles und jedes auf derselben Höhe. So sollte man auch bei Liszt unterscheiden lernen. Der Hausmusik empfiehlt Raabe z. B. die Stücke des „Weihnachtsbaums“. Wohl erreichbar sind auch die Petrarca-Sonette oder

Naturbilder wie der Wallenstädter See, Am Rand einer Quelle. Ganz herrlich „Lyon“ (unter dem Eindruck der erwachenden Arbeiterbewegung). Zum Schwierigen zählen H-moll-Sonate und Dantefantasie; auch die Balladen. Wer Tanzartiges liebt, greife zu den Walzern und Polonaisen. Seiner Bach-Verehrung hat Liszt Ausdruck gegeben durch die Veränderungen, sowie ein Präludium über den obstinaten Baß in der Kantate „Weinen, Klagen“. Die Veränderungen faßte er auch für Orgel (nicht aber das Präludium). Ein bedeutendes Orgelwerk sind ferner die Variationen über BACH.

Die seelischen Gegensätze, die in Liszts Musik gebannt sind, bewegen sich einerseits in der Richtung des Großen, Erhabenen, Stolgen, auch des Wilden und Stürmischen, andererseits nach einer Zartheit oder Ergebenheit hin, die alle eigene Willensregung unterordnen kann. Das Spiel und Widerspiel seelischer Kräfte ist geschildert von Henry Thode in seinem Vortrag über Liszt (Heidelberg, Winterscher Verlag, 1911); es lebt natürlich nicht bloß in der Klaviermusik. Es fesselt namentlich auch in der freien Orchestermusik. Die Faust-Symphonie ist Goethes würdig und überträgt seinen Reichtum in die tiefe Sprache der Töne. Mit ebenbürtiger Seelenkunde zeichnet Liszt die drei Gestalten, die im ersten Teil hauptsächlich hervortreten: Faust, Gretchen, Mephisto. Letzterer hat kein eigenes Thema; er spielt nur mit den Faustthemen; Gretchen aber vermag er nichts anzuhaben. Das Symphoniefinale nimmt hier eigentümliches Gepräge an. Ganz in Beethovens idealem Streben liegt aber die endliche Lösung ins Lichte, die hier durch den mystischen Chor, in der nicht weniger genialen Dante-Symphonie durch das Magnifikat gewonnen wird. Berlioz gerät auf andere Schlüsse; wir wollen sie nicht schulmeistern. Aber wenn wir an Liszts Deutschtum denken, so drängt sich hier der Unterschied gegenüber dem Franzosen deutlich auf. Liszt kann sich ein Ende in Schrecken und Verzweiflung nicht vorstellen. Den Zug ins heldisch Sieghafte beobachten wir, wo immer der Stoff es gestattet, auch in den symphonischen Dichtungen. Sind fast alle (mit Ausnahme der Preludes, siehe Raabe) durch ein „Programm“ mit den Welten des Geistes verbunden, so gibt wiederum gerade die Behandlungsweise des Programms Anlaß, französische und deutsche Programm-Musik auseinander zu halten. Vielleicht ist das Wort „Programm“ nicht ganz glücklich, weil es den musikalischen Formenbau außer Acht läßt, der sich doch überall, auch in den allzu genau erläuterten „Idealen“ (nach Schiller) durchsetzt. Liszt war Kenner und Gestalter der Form in jeder Hinsicht. Seine Harmoniefolge hat fruchtbar eingewirkt. Seine Fugen (z. B. in den beiden Symphonieen) sind nicht bloß äußerst geistvoll, sondern stehen, wofern man Ausdruck und Aufbau trennen darf, in festerer Fügung vor uns. Was den Verzicht auf die viersäßige Symphonie angeht, so glauben wir ihn der Selbsterkenntnis zuschreiben zu dürfen: Liszt mochte fühlen, daß ihm Beethovens

Scherzo (ein Menuett enthält der „Tasso“) nach der ganzen Fülle fortzubilden versagt war. Darum der Entschluß, in der symphonischen Dichtung sich mit einer einsätzigen Form zu bescheiden. Wenn dieser Versuch keine dauernde allgemeine Nachfolge fand, so ist dies kein Grund, Liszts Persönlichkeit weniger zu lieben, seine Meisterwerke geringer einzuschätzen.

Eine besondere Reihe bilden die religiösen Schöpfungen Liszts. Vom Sonnenhymnus oder den Psalmen (13, 23, 137!) steigen wir hinan zu den Messen (Choralmesse, Graner Messe!), dann weiter zu den beiden großangelegten Oratorien der Heiligen Elisabeth und des Christus. Jenes ist das einzige Werk, das auch von der Bühne herab wirkt; obschon diese Wiedergabe keineswegs in des Urhebers Absicht lag. Wundervoll offenbart die Musik das zeitlos Menschliche der Elisabeth. Eine Verpflichtung zum katholischen Bekenntnis wird nirgends angedeutet; Liszt freute sich, daß der Ketzmeister Konrad aus der Dichtung fortblieb. Das Christus-Oratorium, als Ganzes selten zu hören, sollte die ihm innewohnende Gewalt doch wenigstens in Aufführungen einzelner Teile öfter künden: Weihnachtsoratorium, Seligpreisungen (besonders erlebnisreich: „die um Gerechtigkeit willen verfolgt werden“), Vaterunser und Stabat mater dolorosa!

Ueber Liszts Lieder hat Eduard Reuß im Jahrgang 1906 der Bayreuther Blätter eine liebevolle Studie veröffentlicht. Raabe weist besonders darauf hin, daß wir in dieser Gattung Werke vor uns haben, die am absichtslosesten der augenblicklichen Stimmung folgen. Daß Liszt hier leider nicht aus dem Volksborn schöpfte, ist schon bemerkt worden. So gewannen die Lieder auch keine eigentlich volksmäßige Verbreitung. Wer aber aus der großen Zahl ungleicher Werke Meisterstücke wie den „König in Thule“ herausucht, wird auch von dieser Seite den Zugang zu Liszts Schaffen finden.

Vielleicht wünschte mancher Leser dies oder jenes mehr betont oder ausgeführt; schon das Verhältnis zum Bayreuther Meister wäre besonderen Gedenkens wert. Inhaltlich lassen sich große Eindrücke niemals zu restloser Übereinstimmung wiedergeben. Noch viel unsicherer schwanken aber die Urteile und Wertschätzungen im Auf und Ab der Geschichte. Was dem einen Geschlecht gleichgültig war, entdeckt das folgende und hebt es von neuem empor. Möge Liszts Gedenkjahr wieder eine gerechtere Zeit einweihen! Eine Zeit, die sich seiner erinnert, und was er Großes erschuf, treu und liebevoll pflegt!

Der germanische Mensch und unsere lieben Tiere.

Völkskundliche Plauderei von Hermann Seeliger.

Warum sind Fabel und Feenmärchen noch die beste Erziehungsschule? — Weil alles darin lebt, spricht, handelt. Je mehr der Mensch in freier Natur lebt, desto tiefer fühlt er in alles Lebende sich hinein, desto mehr spricht er mit Tieren. Er belebt alles, spricht mit allem, und das ist ihm nicht Schulfiktion, sondern Wahrheit.

Herder.

2.

Die Beziehungen auf das Tier — wir haben sie doch stets da, wo immer das deutsche Gemüt Ausdruck sucht für seine Regungen, in Scherz und in Ernst, also vor allem in

Dichtung und Kunst.

Ich will unerörtert lassen, ob und in wie weit das deutsche Volk hier eine Sonderstellung einnimmt — jedenfalls, so tierfreundlich Engländer und Skandinavier sind: ein Tierepos wie den „Reinecke Fuchs“, so naturfrisch und humordurchsonnt, Satire und zugleich ein echtes Stück Tierleben, haben sie doch nicht. Und allgemein lebendige Volksanschauung von der Kameradschaftlichkeit mit dem Tier hat die uralten Stoffe der „Kinder- und Hausmärchen“, in denen in der Unwirklichkeit des Tiergeschehens ein leiser Nachklang des Mythos erzittert, durch mehr als ein Jahrtausend in unverwüthlicher Frische bis in unsere Zeit getragen. Die gesamte Lyrik des Mittelalters und später das Volkslied ist durchklungen von der Freude an der kleinen vogeline sanc, und selbst dem Vögelchen, das durch sein Geräusch in den Zweigen des Baums die Liebenden weckt, ist man nicht böse:

ein vogelin so volgetan

daz ist der linden an das zwî gegan.

Gar aus der neudeutschen Lyrik sind die Vögel, die, wie eben angedeutet, von jeher dem germanischen Menschen besonders teuer waren, nicht weg zu denken. Selbst in Shakespeares todernstes Drama klingt ein Lerchentriller hinein, der die Liebenden zum Scheiden mahnt:

„Die Lerche war's, und nicht die Nachtigall“

und an dem verhängnisvollen Schlosse des schottischen Thans nistet die Schwalbe, die bestättigt,

„daß hier der Hauch des Himmels lieblich weht“ —
aber freilich auch

„die Eule rief, das Heimchen hat gezirpt“!

Bei uns in Deutschland sind es vorzugsweise die norddeutschen Dichter, Hebel, Annette von Droste, Storm, Klaus Groth, bei denen jenes geradezu geschwifflerliche Verständnis für das Tier besonders stark ausgeprägt ist. Es verrät sich in fast nur hingehauchten Strichen: ein Lerchenschlag, ein Bienchen, „die kleinen neugierigen Hasen“, zuweilen in ausge-

fürhter Zeichnung, in Hebbels Nibelungen (Siegfrieds Tod I, 2. 3.), in Storms „Schimmelreiter“, im „Hospiz von St. Bernhard“ von Annette von Droste. In F r i e d r i c h Re u t e r s „Hanne Nüte“ denken und handeln die Tiere in menschlicher Art, als Helfer der Menschen, ganz wie im Märchen.

Wollen wir nach berühmtem Muster für norddeutsch „vorwiegend nordisch“ einsetzen, dann weist der Mitteldeutsche R i c h a r d W a g n e r mit seiner ausnehmenden Tierfreundlichkeit den gleichen Rassenzug auf. Er hat ja sogar Tiere auf die Bühne gebracht, leibhaftig und — aus innerer Notwendigkeit. Wenn aus dem Vorwurf des Gurnemanz ob des gemordeten Schwans das Mitleid christlicher Ethik spricht, im „Siegfried“ ist es germanisches Kameradschaftsgefühl, das das Waldkind mit den Tieren des Waldes sozusagen auf Du und Du stellt. Was Siegfried aber ausspricht, ist es nicht des Meisters eigenes Empfinden?

„Alle Tiere sind mir teurer als du!“

Wie gar manchen seiner lieben Volks- und Zeitgenossen hätte er das auch ins Gesicht sagen mögen, zumal er wirklich erfahren hatte, welch peinliche Bewandnis es mit der Erfüllung des Erlöserwortes „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst“ habe. (Brief an E. v. Weber.)

Noch zweier besonders eindrucksvoller Bilder von dem Verhältnis der germanischen Menschen zum Tiere, die unser lieber F e l i x D a h n im „Kampf um Rom“ zeichnet, will ich hier gedenken: die liebliche Hirtin Gothe, die mit ihrem großen Hund als ihrem einzigen Schutz und Gefährten die große Wanderung von den Tiroler Bergen nach der Römerstadt macht, ihren vermeintlichen Bruder dort zu suchen, und die im Südlände so fremdartig-kühn wirkende Erscheinung der walkürehaften Wikingsmaid Haraldia mit dem weißen Islandsfalken auf dem Arm.

Von dem lebendigen Gefühl des engen Verhältnisses zwischen dem germanischen Menschen und den Tieren ist die ganze Erzählungskunst von Egon von Kapherr, Hermann Löns, der Skandinavier Bengt Berg und Svend Fleuron fast ausschließlich beherrscht. Bei Kapherr und den beiden Skandinaviern weitet sich die Tiernovelle zum Tierroman, dem wir mit gleichem Anteil folgen, als handle es sich um Menschen-schicksal. Das gilt auch von Waldemar Bonsels „Biene Maja“. Rudyard Kiplings phantastisches „Djungelbuch“, in dem ein Menschenkind fernab von Seinesgleichen unter den Tieren der Wildnis aufwächst, von Bär und Panther erzogen wird und ihre Sprache versteht, erscheint fast wie ein Beweis auf unseres Schriftstellers Joh. V. Jensen Ausspruch: „Zu den Tieren gehen heißt sich heimbegeben.“ Wollte Kipling dartun, daß der Mensch vielleicht besser bei den Tieren aufgehoben ist als oft bei Seinesgleichen? — Von Fleuron haben wir einen richtigen Dackelroman in „Schnipp Fidelius“. Ueberhaupt „O diese Dackel!“ — s' ist auch ein Buchtitel. — Als die erklärten Lieblinge unseres Volkes haben diese drolligen

Kerlchen bereits eine Sonderlitteratur, die wenigstens wöchentlich durch irgend ein Dackel-Geschichtchen vermehrt wird. Der Dackelballade *Hans von Wolzogen's* „Fidelio“ habe ich bereits gedacht. Auch das Osterhäschen erfreut sich liebevollster litterarischer Pflege, wie denn gerade die für Kinder bestimmten Tierbücher in Wort und Bild eine ganze Bibliothek füllen würden, die namentlich um die Weihnachtszeit ständigen Zuwachs erhält. Allein das Bilderbuch „Die Häschen Schule“ ist in 200 000 Exemplaren verbreitet.

Wenn irgendwo, dann wird hier mit aller Eindringlichkeit klar, daß die Volksseele in ihrem Wesenskern unveränderlich ist; nur ihre Erscheinungsformen, kausal bedingt, unterliegen der Beeinflussung von außen. Was mythosumdämmert, bildhaft und vielfach noch unbeholfen in unseren Märchen zum Ausdruck kam, die Ehrfurcht vor dem Tier, die Liebe zu ihm, im Lichte einer geklärten Weltanschauung hat es sich zu wundervoller Blüte entfaltet. Reden nicht schon Büchertitel wie „Tierfreundkalender“, „Bruder Tier“, ein Verlagsname „Mensch und Tier“ eine beredte Sprache?

Für die musikalische Darstellung kommen naturgemäß nur die Vögel in Betracht und zwar doch nur die Vögel im Allgemeinen, wie es Rameau, „le rappelle des oiseaux“ und Liszt, „Vogelpredigt“ gemacht haben, da die einzelnen Vogelstimmen sich graphisch und durch unsere Instrumente nur in ganz wenigen Fällen wiedergeben lassen. Den scharf rhythmischen Wachtelschlag, die Terz des Kuckucksrufs konnte Beethoven sehr wohl auch klanglich mit Oboe bezw. Clarinette noch nachbilden: für den Nachtigallenschlag mußte auch er sich nur mit einer Andeutung, gewissermaßen dem „Dichten“ des Vögelchens, begnügen. Er läßt sich schlechthin nicht naturalistisch nachahmen, sondern nur umschreiben — etwa durch ein besonders schönes, sehnächtiges Melos. Es gehört jedenfalls eine ganz einzigartige Naturbeobachtung dazu, wenn der Meister in dem „Waldweben“ in Rhythmus und Klang einzelne Stimmen unserer Waldsänger so treffend nachgeahmt hat, daß man die fünf Waldvogelmotive sogar zoologisch hat bestimmen oder wenigstens deuten können: Goldammer, Pirol, Baumpieper, Nachtigall, Amsel. Der „Siegfried“ enthält in dieser sonnendurchleuchteten Waldszene und in Siegfrieds Erzählung: „Es sangen die Vöglein so selig im Lenz“ ein so ganz einzigartig naturwahres Stückchen des Kleinlebens des Waldes mit rein musikalischen Mitteln, wie es weder vorher noch nachher je erreicht worden ist.

Für Malerei und bildende Kunst bot natürlich die Tierwelt ungleich mehr Objekte. Was haben wir nicht für prachtvolle Tierplastiken in Marmor, Bronze, auch in Porzellan. Hier sind besonders Pferd und Hund als Modell bevorzugt worden.

Das ist auch in der Tiermalerei, die sich zu einem mit besonderer Liebe gepflegten Zweige der Kunst entwickelt hat, der Fall, aber ich will hier weder von dem Tiergenre der Holländer noch von den das Tier psychologisch

erfassenden Kunstwerken der Neueren reden, sondern nur vier Namen erwähnen, die in unmittelbarster Beziehung zu den Stoffen stehen, von denen im Vorhergehenden gehandelt worden ist, und an deren Bildern sich zu erfreuen es keiner Reise nach einer hauptstädtischen Kunstausstellung oder Museum bedarf. Der eine ist der unlängst verstorbene Marburger Professor *Otto Ubbelohde*, der zu den Grimmschen Märchen wunderfein saubere und lebensvolle Zeichnungen geschaffen hat. Man meint beinahe an der Unterhaltung von Mäuschen, Vögelchen und Bratwürstchen über ihre Hauswirtschaft teilzunehmen oder den Hahn wirklich trompeten und die Kaze miauen zu hören. Sodann *Franz Stassen* mit seinen, dem Inhalt des Büchleins so sinnig angepaßten Zeichnungen zu *Hans von Wolzogen's* Tiergedichten. Das kleine Mädchen mit dem mitleidigen Blick auf den Piepmatz in ihren Händen, der ihr entgegen den Schnabel sperrangelweit aufreißt, als wollte er von ihr gefüttert werden, der an einer Quaste knabbernde Dackel mit dem mißtrauischen Schielblick nach rückwärts: „Kommt etwa Wer? Gleich türm' ich mit meiner Quaste!“ und sein blasirtes Gesicht im Abteil, das deutlich erkennen läßt, bei dieser Frau wird er nicht lange bleiben — trotz des Zuckers — das ist liebenswürdige Kleinkunst von feinsten Linienführung. Auch *Otto Spekters* freundlichen Bildchen zu *Wilh. Hey's* Tierfabeln will ich hier gern gedenken.

Zu Guterlezt nun noch ein Meister, der, obzwar er kein Tiermaler im eigentlichen Sinne, doch in seiner gemütvollen Kunst der Tiere so wenig entraten kann, daß er sie auf fast allen seinen Bildern, und war es nur ein kleiner Maß in einer Vignette, anbringt: *Ludwig Richter*. Sie erscheinen ihm zum Ausdruck des Behagens des menschlichen Lebens geradezu unentbehrlich, und das gibt seinen Bildern ihre unsagbare Traulichkeit. Umgekehrt tragen all diese Tierchen, die Hündchen, Kätzchen, Rehe, Hühner und Tauben in Ausdruck und Haltung das Bewußtsein von selbst verständlicher Zugehörigkeit zum Menschen, zur Familie, zur Gemeinde. Scheint sich der Schnauzer des Nachtwächters nicht mit verantwortlich zu fühlen für die ordnungsgemäße Einhaltung der „Bürgerstunde“ oder wird nicht im „Heimweh“ die Trauer des Wanderers vor dem Kirchhof noch hoffnungsloser durch den mittrauernden Hund? Wie interessiert sieht ein Vögelchen den ersten Rauchstudien eines Dreikäsehochs zu, oder der Kater auf dem Dache den Turmbläsern. Man wird es nicht müde, diese lieben Bilder immer wieder zu besehen und sich daran zu erfreuen, ganz wie an den Grimmschen Märchen. Deutsches Gemüt . . .

Nun könnte ich mich des weiteren über die Rolle verbreiten, die die Tiere in der

Wissenschaft

spielen — in der medizinischen ist sie allerdings ausschließlich passiv, wie die unglücklichen Meerschweinchen und Versuchskaninchen beweisen, die, wenn

sie die Tierliebe der Menschen an ihrem Schicksal messen wollten, zu einem sehr negativen Ergebnis kommen würden. Indes von der Zoologie, Tierbiologie und -Psychologie aus gesehen nimmt sich die Sache doch schon anders aus. Eine Wissenschaft, die auch dem Tier Seele zubilligt und es damit in ein Gradverhältnis zum Menschen setzt, muß schließlich doch von der Liebe zum Tier getragen sein, gleichwie das Zustandekommen des Stellinga-Parks Hagenbecks und die zoologischen Werke eines Brehm, die Vogelbücher von Flöricke und Heinroth, der mit seiner Frau „Die Vögel Mitteleuropas“, die er beschreibt, alle selbst gezüchtet hat! Oder man blättere einmal in einer alten Naturgeschichte wie z. B. der von Gloger: wo er auf die Tiere zu sprechen kommt, wird er besonders warm. Ueberhaupt: gibt es denn wirklich wissenschaftliches Interesse ohne Liebe zum Gegenstand, zumal wenn dieser mit einer wenn auch graduell unter uns stehenden Seele und einer uns oft geradezu rätselhaft erscheinenden Intelligenz begabt ist? Nein, die Wissenschaft verhilft nur dem Tiere zu seinem

Recht,

das ihm unser Staat nunmehr in weitestem Umfang sicher gestellt hat. Es ist keineswegs das Anzeichen einer vergreisenden, übergeföhll gewordenen Zivilisation, wenn in England Tierasylorien errichtet werden und bei uns Tierschutzvereine das ganze Reich überspannen. Und mag man schon die Handlungsweise des unlängst verstorbenen englischen Whiskykönigs Lord Wolawington, der sein Riesenvermögen testamentarisch zu Gunsten armer alter Karrenpferde hinterlassen hat, verstiegen finden — die Triebkraft auch zu diesem „Spleen“ ist ein sittliches Moment, das Dankbarkeitsgeföhll gegen den Kameraden, der ihm einst den Whiskykarren aus Niedrigkeit und Not in Glanz und Reichtum gezogen hat. Durchaus auf sittlicher Grundlage, der unbedingten Anerkennung des Rechts eines Lebewesens auf sein Leben ist auch unsere wirklich großartige Tierschutzgesetzgebung aufgebaut, die auch fahrlässige Tierquälerei, für die, falls durch Kinder verübt, die Eltern verantwortlich gemacht werden, unter Strafe stellt. Quälerei an Haustieren oder in Freiheit lebenden gilt vor dem Gesetz gleich. Auch wer mit Absicht ein harmloses kleines Tier, das ihm über den Weg läuft, verlegt, macht sich strafbar. Ist das nicht ein wundervolles Zeugnis deutscher Gemütstiefe? Nicht mehr vom „Nützlichkeitsprinzip“ ist dieses Gesetz diktiert, sondern von der Menschenwürde, die sich erst da bezeugt, „wo der Mensch vom Tiere sich durch das Mitleid auch mit dem Tiere zu unterscheiden vermag, da wir vom Tiere andererseits selbst das Mitleiden mit dem Menschen erlernen können, sobald dieses vernünftig und menschenwürdig behandelt wird.“ Fürwahr, diese goldenen Worte des Meisters, mit denen er sein herrliches „Offenes Schreiben an Ernst von Weber“ schließt, scheinen nunmehr Wirklichkeit geworden zu sein, denn auch die scheußlichste aller Tierquälereien, die Vivisektion, die von der medizinischen Wissenschaft

nun einmal als unumgänglich notwendig erachtet wird, ist auf ein Mindestmaß eingeschränkt: die Versuche an lebenden Tieren sind nur unter Betäubung vorzunehmen, falls nicht der mit dem Eingriff verbundene Schmerz geringfügiger ist als die mit einer Betäubung verbundene Beeinträchtigung des Wohlbehagens des Tieres. An demselben unbetäubten Tiere darf nicht mehr als ein schwerer operativer oder schmerzhafter unblutiger Versuch ausgeführt werden. Tiere, die unter erheblichen Schmerzen zu leiden haben, sind schmerzlos zu töten.

Von bloßer Einschränkung hat allerdings Richard Wagner nichts wissen wollen, und der Vorfall in Leipzig 1879, wo „Sozialisten“, wie er sie nennt, Sozialdemokraten, also alles einfache Menschen, das Vivisektions-Operatorium stürmten, die für wochenlange Marter aufbewahrten und ausgespannten zerschnittenen Tiere rasch töteten und den Abwarter verprügelten, hat seine vollste Billigung. Gewiß, es war ein illegaler Gewaltakt, aber offenbart sich darin nicht spontan in diesem von keines Gedankens Blässe angekränkelten Ausbruch das ursprüngliche, gesunde völkische Empfinden, das Mitleid mit dem Tiere?

Weder in diesem Vorkommnis noch in unserer Schutzgesetzgebung handelt es sich also um das „Nützlichkeitsprinzip“. Was also — und danach allein haben wir hier zu fragen — bedeutet sie? Ein Sich-zurück-besinnen auf ein germanisches Urgefühl, das aus seelischen Untergründen wieder emporsteigt, ist es nur eine Erscheinung der humanen Gefühlsweise einer hohen Kultur, oder erfüllt sich damit in gewissem Sinne der Wunsch, mit dem Hans von Wolzogen die „Klage der Tiere“ schließt:

O Menschen, ihr klugen, o lasset euch lehren,

Was ihr nicht hört und was ihr nicht seht:

„Möchten die Menschen zu Gott sich bekehren!“ —

Das ist der Tiere stummes Gebet.

Indessen, wie wir sie auch werten mögen — aus innerer Notwendigkeit entstanden, ist diese Gesetzgebung nichts Geringeres als der zusammenfassende, gleichsam abstrakte Ausdruck unserer seelischen Haltung zum „Bruder Tier“, die unverkennbar ein rassistischer Wesenszug ist. Und das Wort „Bruder Tier“? Man würde sehr irren, wenn man es für empfindsam gewordenen Darwinismus hielte. Bereits vor rund 160 Jahren ward es geprägt, als dem umfassenden Geiste Herders die Erkenntnis kam, daß Menschen und Tiere Brüder seien, die sich wechselseitig belehren, und einige Jahre später, in den „Ideen zur Philosophie der Geschichte“ wiederholt er mit Nachdruck: „Des Menschen älteste Brüder sind die Tiere.“ Goethe aber, dem es vergönnt war, in die tiefste Brust der Natur „wie in den Busen eines Freundes zu schauen“, hat in der Erkenntnis der Identität des geistigen Wesenskerns von Mensch und Natur, die Kraft gewonnen, sie, die

Natur, als sein herrliches Königreich zu fühlen und zu genießen. Was aber die Seele des jungen Germanentums in traumschweren, mythosumdammertem Ahnen dunkel gefühlt hat, was Herder und Goethe im Lichte einer sonnenhellen Kultur als ihre innerste Ueberzeugung ausgesprochen haben, — uraltes Wissen ist's arischen Menschentums von seinem Welterleben, höchstes Erkennen und letzte Weisheit, zusammengedrängt in die drei Worte: tat twam asi

Alles Lebende bist Du!

Nun könnte jemand einwenden: Wozu denn die Tierschutzgesetzgebung, die Tierschutzvereine, wenn die germanische Tierfreundlichkeit eine Rasse-eigenschaft ist? Kann denn eine solche verschwinden? Nein, das nicht, — falls nicht die Rasse bis zur Unkenntlichkeit verschlechtert wird, aber verschüttet mag sie zuweilen werden durch überstarken fremden Einfluß, und solches ist bei uns geschehen. Daß sie aber immer wieder zum Lichte drängte mit immer stärkerer Gewalt, dafür sind die Tierschutzvereine und unsere Tiergesetzgebung ja selber ein Beweis. Und was sie verschüttet hatte, das war — leider muß es gesagt werden — das dogmatisierte Christentum, das, indem es den Menschen zum alleinigen Geltungswert erhob, ihn vom Tiere losriß und dieses zum bloßen Gegenstande herabdrückte. Damit aber komme ich auf

das Gegenbild

des Germanen, auf den orientalischen — nicht indischen, sondern vorderasiatischen Menschen, im besonderen auf das Judentum. Es soll hier unerörtert bleiben, ob und in wie weit die sicher vorhandene Liebe des Arabers zu seinem Pferd, des Beduinen zu seinem Kamel sich zum Kameradschaftsgefühl in unserem Sinne gestalten mag: aus den arabischen Märchen wird man schwerlich ein solches entnehmen. Orientalische Phantastik, Fata-morganagleiche Unwirklichkeit, abstoßend gesteigertes Grauen, unverhüllte Sinnlichkeit und Gewinnung von Schätzen — das ist ihr Inhalt. Wo Tiere auftreten, sind sie entweder Feinde oder ganz unwirkliche Fabelwesen, wie der Vogel Rok oder der zoologisch ganz unmögliche Greif, wohl babylonisch assyrischer Phantasie entsprungen und von da in die griechische Ornamentik übergegangen. Zu solchen Phantasiegeschöpfen ist natürlich ein gemütliches Verhältnis nicht möglich wie es in den deutschen Märchen der Fall ist, wo die Tiere ihre Wesenheit behalten und uns lieb und vertraut bleiben, trotz aller Unwirklichkeit des Geschehens, woran auch niemand Anstoß nimmt. Hier liegt ein Rassegegensatz zu Grunde, der in seiner ganzen Schroffheit sich zeigt in dem Verhältnis der Juden zu den Tieren. Im Talmud, dem eigentlichen Religionsbuch des Judentums, zu dem es sich laut eines vor nicht langer Zeit stattgefundenen internationalen Rabbinerkongresses einmütig bekennt, heißt es wörtlich: „Gott schuf den Nichtjuden, obwohl dem Tiere gleich,

in Menschengestalt. Denn es geziemt sich nicht für einen Juden, daß er sich von Tieren bedienen lasse. Darum wird er bedient von Tieren in Menschengestalt." (!) Der ebenso größenwahnwütige wie lächerliche Dünkel des „auserwählten Volks“, der die ganze übrige Schöpfung nur auf sich bezieht, findet für seine haßerfüllte Verachtung der Nichtjuden keine niedrigere Vergleichsstufe als das Tier — wie tief muß er erst dieses einschätzen? Und dabei leidet dieses „auserwählte Volk“ immer unter Schuld- und Minderwertigkeitsgefühlen, wie schon das Alte Testament fast auf jeder Seite bekundet. Welch ein Widerspruch!

Der jüdischen Nichtachtung des Lebens, d. h. des nichtjüdischen Lebens, die Unfähigkeit zur Erkenntnis, „daß das ewige Wesen in uns sowie in den Tieren lebt“, entspricht der barbarische, aus finsterster Urzeit bis heute mit eiserner Zähne festgehaltene Ritus des Schäch tens, der, von der mosaischen Religion geboten, in seiner Sinnlosigkeit und Grausamkeit für jene wirklich recht empfehlend ist! Man wird wohl kaum etwas im Ernst dagegen einwenden können, wenn — um nur zwei ganz erlauchte Namen zu nennen — Friedrich der Große und Arthur Schopenhauer diese Religion als die schlechteste von allen erklärt haben. Dabei aber drängten sich die Juden, ihre Tierfreundlichkeit vorzutäuschen, mit Vorliebe in unsere Tiereschutzvereine, womöglich als Vorsitzende. Echt jüdische Tarnung! Nun, im Dritten Reich hat es mit dem Schächten ein Ende. Und es wird auch so gehen.

Nun wollen wir aber einmal zusehen, wie es im Alten Testament mit dieser Tierfreundlichkeit steht. Natürlich werden Tiere erwähnt — weil sie da sind und daß sie da sind, zum Preise Jahwes. In der Schöpfungsgeschichte kostet ihre Herstellung diesen einen ganzen geschlagenen Arbeitstag. Dann übergibt er sie, „ganz wie Sachen und ohne alle Empfehlung zu guter Behandlung, wie sie doch meistens selbst ein Hundeverkäufer, wenn er sich von seinen Jünglingen trennt, hinzufügt, dem Menschen, daß er über sie herrsche, also mit ihnen tue, was ihm beliebt.“ Und dazu vergleiche man, mit welcher gemütvollen Innigkeit die Phantasie eines germanischen Menschen, Friedrich Hebbel, sich einen solchen Schöpfungsakt umkleidet: ich meine die schöne Stelle, wo die in ihrer Seele schon gestorbene Kriemhild von dem Eichkätzchen spricht, dem „Sonntagsstück“

Des arbeitsmüden Schöpfers, das er lieblich
Wie Nichts gebildet hat, weil ihm der schönste
Gedanke erst nach Feierabend kam,
Und das bei mir zum Kind geworden ist.
Wie sollt' ich sie nicht lieben!

Rassenunterschied!

Im Uebrigen sind bei den Juden die Tiere nur soweit geschätzt, als sie Sachwerte, besonders die Schafe Nutzungsobjekte des Nomadenvolks sind,

oder sie werden als Schädlinge verfolgt wie „die kleinen Füchse, die die Weinberge verderben“.

Wenn der Münchener Tierschutzverein vor einigen achtzig Jahren sich bemühte, die Schonung der Tierwelt als durch die Bibel empfohlen hinzustellen, so war das ein ebenso löblicher wie aussichtsloser Versuch. Es gibt im ganzen A. T. nichts Derartiges, abgesehen von einer einzigen Stelle (in den Sprüchen Salomon. 12. 10) „Der Gerechte erbarmt sich seines Vieh's“, über die sich unser Philosoph geradezu erboht. „Erbarmt“ — welch ein Ausdruck! Man erbarmt sich eines Sünders, eines Missetäters, nicht aber eines unschuldigen treuen Tieres, welches oft der Ernährer seines Herren ist und nichts davon hat als sein spärliches Futter. „Erbarmt“! Nicht Erbarmen sondern Gerechtigkeit ist man dem Tiere schuldig — und bleibt sie meistens schuldig, in Europa, diesem Weltteil, der vom foetor Judaicus so durchzogen ist, daß die augenfällige, simple Wahrheit: „Das Tier ist im Wesentlichen dasselbe wie der Mensch“ ein anstößiges Paradoxon ist.“ Schopenhauer hat mit seiner Erbitterung durchaus Recht: nur für jüdische Mentalität, die offenbar für gute Behandlung des Viehs ein ausgezeichnetes Prädikat in Anspruch nimmt, hat der seltsamer Weise auch bei uns viel zitierte Spruch einen Sinn — für uns ist er völlig überflüssig.

Jener Geistliche also, der, wie Schopenhauer erzählt, es abgelehnt hatte, eine Predigt gegen die Tierquälerei zu halten, „weil ihm die Religion keinen Anhalt gebe“, war ganz ehrlich. Denn auch im Neuen Testament steht darüber nicht ein einziges Wort, es verwendet die Tiere nur zu Gleichnissen, und das einzige, das vom „guten Hirten“ ist viel zu speziell und rührt doch viel mehr an den Pflichtbegriff als an die Tierliebe im Allgemeinen. Die Religion des Mitleids hat nicht das Wort geprägt:

Sei mitleidsvoll, o Kind, zerdrücke
dem Käfer nicht die gold'ne Brust

und die Entstehung von Legenden wie „Der heilige Wanderer“ — Christus in seiner Güte sich den Tieren zeigend — von H. von Wolzogen oder die Vogelpredigt des heil. Franziskus ist auf dem Boden, auf dem auch das Christentum entstand, unvorstellbar. Es ist einmal nicht anders — freilich die Geistlichen hörens nicht gerne und wollens nicht wahr haben: aller Inhalt, alles Wesen religiöser Vorstellung ist auf das Stärkste von der Rasse bestimmt. Hat ein Volk das Glück — oder Unglück — gehabt von einer ihm wesensfremden Religion gewonnen zu werden, so müssen, falls dieses Volk in seinem Kern gesund und schaffenskräftig ist, diese fremden Vorstellungen sich schließlich formen nach dem Bilde dieses Seelentums und dessen weltanschaulicher Ueberzeugung. Eine Kirche, die solche von Innen kommende Umformung nicht mitmachen kann oder will, im Gegenteil sie bekämpft, hat an dem völkischen weltanschaulichen

Empfinden, vorbeigelebt. Nicht das Christentum hat der germanischen Welt die Tierliebe beigebracht, sie lag eingebettet in religiöse Vorstellungen von Anbeginn in der germanischen Seele. Die Kirche, befangen in der biblischen Auffassung der Tiere als Nützlichkeiten, hat auch nicht den Angriff gegen Tierquälerei, Schächtung und Vivisektion geführt, sondern ihn in völliger Gleichgiltigkeit Einzelpersonen, privaten Vereinigungen, dem Staate überlassen, gleich wie sie in unsern Tagen den Kampf gegen Marxismus und Bolschewismus Andern, schließlich auch dem Staate überlassen hat, dem Staate des Dritten Reiches.

Nur in der deutschen Mystik, dieser echt bodenständigen, dogmafernen Religiosität, die leise zur pantheistischen Weltanschauung hinüberleitet und schließlich bis zur Romantik hinführt, taucht die germanische Naturverbundenheit, tief innerlich gefaßt, wieder auf. Heinrich Seuse und Jakob Böhme — auch ein grübelnder Schuster — werden nicht müde, die Lieblichkeit der Natur zu lobpreisen. Zur Natur aber gehören auch die Tiere, und der „Cherubinische Wandersmann“, Angelus Silesius, weist dem Menschen die hohe Aufgabe zu, alle Kreatur zu Gott zu bringen:

„Mensch! Alles liebet Dich! Um Dich ist sehr gedrange,
Es läuft Dir Alles zu, daß es zu Gott gelange!“

Dem Menschen zulaufen können natürlich nur die Tiere. Und nur das Gefühl, „daß das ewige Wesen in uns und in den Tieren dasselbe sei,“ konnte diesen ein Heimverlangen, ein Aufgehen in ihrem Urquell zuschreiben. In der Charfreitagszene des „Parsifal“ wird diese mystische Vorstellung noch einmal in ihrer Tiefe uns lebendig.

Ueber fünf Jahrhunderte reichen sich hier drei Dichter und Denker unseres Volkes die Hand, denen allen dreien unversieglich jener Quell sprudelte, der — und damit schließt sich der Kreis meiner Darstellung — unser unzerstörbarer Erbbesitz ist,

das deutsche Gemüt.

Vom menschlichen Tier und vom tierischen Menschen.

Eine Anmerkung zur Forschung von Richard v. Schaulk.

In der seiner Ausgabe des Reinhart Fuchs vorangestellten berühmten Abhandlung über das Wesen der Tierfabel (1834), worunter er das epische Gedicht von den Begebenheiten, der Geschichte der wie mit menschlicher Vernunft begabten Tiere, also des Tierepos versteht, wendet sich Jakob Grimm gegen die Ansicht, „daß mit der Fabel lediglich ein didaktischer Zweck verbunden sei, daß sie stets eine Lehre verhülle, die sich der Mensch aus dem Beispiel der Tiere zu entnehmen habe“: „der echten Fabel Inhalt läßt eine Menge von Anwendungen zu, . . . da fast jede Sittenlehre von dem Umfang der Erzählung übertroffen wird. Die Fabel braucht nicht einmal eine sittliche Lehre zu enthalten, oft bietet sie nur eine Regel der Klugheit dar; das Böse kann im einzelnen oder in der Wendung des Ganzen über das Gute den Sieg davontragen.“ Und er fährt fort: „Es scheint mir sogar ein tiefer Zug der Fabel, daß sie an den Tieren mehr Laster und Fehler der Menschen als Tugenden vorstellt, gleich als sei unsere bessere Seite zu herrlich, um von uns mit den Thieren geteilt zu werden, und alle Ähnlichkeit (ich unterstreiche) auf das beschränkt, was an uns noch thierisch ist. Daher in ihr List, Schlaueit, Muth, Treulosigkeit, Zorn, Neid, Schadenfreude, Dummheit und die daraus folgenden Verbrechen zur Schau kommen, fast niemals aber die edleren Leidenschaften der Liebe, Treue und Großmuth, es sei denn in vorübergehenden Nebenzügen geschildert werden. Eine Ausnahme machen Muth und Tapferkeit, Eigenschaften, die an den meisten wilden Thieren zu offenbar sind, als daß sie übergangen werden können. Die Moral der Fabel wird also gewöhnlich eine negative sein, entweder bloße Regel des Vortheils oder Warnung, dem Beispiel der Thiere nicht zu folgen.“ In dieser Darstellung der Grundzüge, deren Richtigkeit niemand verkennen kann, springt ein Irrtum in die Augen, der nicht zuletzt einen weiteren noch zu besprechenden in der Beurteilung der Tierepos zu bedingen scheint. So sonderbar dieser Irrtum bleibt, er ist nicht Jakob Grimm eigentümlich, sondern gehört zu den noch immer verbreiteten, nicht so sehr mangelnder Beobachtung als unterlassener Nutzenwendung: eine aus ihrer gemächlichen Gewohnheit noch nicht nachhaltig aufgeschreckte falsche, eine verblendete Vernünftigkeit, dieselbe, die das Faselwort vom Fortschritt aufgebracht und zu weltbeglückender Irrlehre ausgesponnen hat, ist am fröhlichen Werk. Die schlechten Eigenschaften, die das ausmachen sollen, „was an uns noch thierisch ist“, „List, Schlaueit, Muth, Treulosigkeit, Zorn, Neid, Schadenfreude, Dummheit“, sind sämtlich dem Tier, vielmehr uns am Tiere fremd; es sind lauter menschliche Erzungenschaften, theils des Gemüthslebens, theils der Vernunft. Nur übertragen haben wir, entweder kraft voreiligen Schließens oder, wie eben im Märchen und dem ihm verwandten Tierepos, bildlich und vergleichsweise, also dichterisch, auf das uns als ausschließliche Gattung fernstehende Geschöpf die zweifelhaften Gaben, die uns niemals „noch thierische“ zusammen mit andern, besseren zu dem machen, was wir sind, persönliche Einzelwesen. Auf das Tier, das nicht weiß, was es tut, ist der Begriff von Gut und Böse unanwendbar, es sündigt nicht gleich uns, die wir sollen und nicht dürfen, aber gegen die Gebote handeln, nicht als Tiere, sondern als Menschen freien, aber nichts weniger als darum auch schon guten Willens.

Und eben darin, daß die Tierfabel das Tier mit Eigenschaften begabt auf-treten läßt, die ihm von Natur aus fremd sind, da es niemals handelt, also mit Bewußtsein nach Wahl und Erwägung tut, was ihm recht scheint oder aus frevelhaftem Eigendünkel, Trotz und Auslehnung tut, was ihm die Billigkeit, die Einsicht

ins Rechtmäßige verwehrt, eben in diesem auffallenden Gebahren des schöpferischen Menschen als des Dichters einer unmöglichen „Geschichte“ des Tieres ist ein begründeter Einwand gelegen gegen eine ausdrückliche Ansicht Jacob Grimms, die der Tierfabel die satirische Absicht abspricht. Im Gegenteil obliegt ihr, da keine echte Dichtung am allerwenigsten also eine aus der Tiefe des Volkstums stammende einer höheren als der nur spielerischen Bestimmung einer Idee ermangelt, in ihrer Nachgiebigkeit an die echt menschliche Eigenschaft der Tadel- und Spottsucht die erzieherische Aufgabe, im Bilde des davon verschonten unschuldigen Geschöpfes, also auf die als befremdende nachdrücklichste Weise den Menschen an seine unausrottbare Schleichfigkeit zu mahnen: sie ist, wie es schon Lessing (Fabeln, 1759), freilich auf dem beschränkteren Gebiet der eigentlichen Fabel, erkannt hat, dazu so geeignet wie buchstäblich gemacht, einen sittlichen Begriff anschaulich zu gestalten. Im Tierepos, der weltlichen Bibel, wie Goethe, der Erneuerer des „Reineke“ es nennt, ist die Geschichte des Menschen, das heißt seine untierische, allzu-menschliche Weise abgebildet.

Nietzsches Lehre vom Ring der Zeit und ihre gegenwärtige Fortbildung.

Eine Verteidigung der transzendenten Welt.

Von Dozent Dr. Ernst Barthel (Köln).

So viel die Menschheit in der Beherrschung ihrer Umwelt geleistet hat, so gering sind ihre eigentlichen Erkenntnisse bezüglich letzter und tiefster Fragen geblieben. Man sage nicht, diese gehörten eben nicht zu unserer Menschaufgabe, sondern man erkenne an, daß hier noch sehr viel in der Zukunft zu tun bleibt, daß es zu horden und zu lernen gilt von denen, die mit geistiger Hochbegabung in die Welt gesandt worden sind, um sie im Erkennen der letzten und tiefsten Dinge zu fördern. Zu diesen letzten und tiefsten Fragen gehört die Frage nach dem Bau des Kosmos in Raum und Zeit. Was wir da heute in der Schule lernen und von den Gelehrten als angeblich unumstößlich gemessenes und berechnetes Wissen hingestellt bekommen, dieses Gebäude ohne Ganzheit, ohne inneres Gefüge, ohne Sinn und ohne Harmonie, ist, wie ich nachgewiesen habe, nur die Ausarbeitung einer ganz bestimmten Idee des menschlichen Kopfes, daß nämlich die seit Euklid gelehrt Geometrie, welche eine unendliche Ausdehnung lehrt, die absolute und objektiv richtige Geometrie im Weltraum sei, und daß man die Erde in dem Weltraum als euklidische Kugel ansehen müsse, deren Verhältnis zum Ganzen immer „Eins zu Unendlich“ bleibt, welches auch der Radius dieser Kugel sein mag. Daß diese Idee des menschlichen Kopfes, welche unsere Erde zum Stäubchen und die Welt in Raum und Zeit zum Wahnsinn gemacht hat, ein bloßer Uebergang in der Reifung des menschlichen Geistes ist, aber kein ewig gültiges Wissen, viel mehr ein Wahn als eine Weisheit, das kann heute als völlig begründete neue Erkenntnis hingestellt werden. (Vgl. „Volk im Werden“, 15. Jan. 1935.)

Für die ganze moderne Zeit wurde der Raum und die Zeit als ein unendlicher Behälter gedacht, der immer noch unendlich viel mal größer ist als jede angebbare Größe, und der nie und nimmer in sich wie ein Ring zurücklaufen kann, sondern der nach allen Seiten ins uferlos Phantastische sich erweitern läßt. Ohne Gesetz, ohne Maß, ohne Mitte, ohne Sinn, ohne Harmonie, ohne Polarität — also stehen Raum und Zeit vor dem Verstand des neuzeitlichen Menschen. Zwar hat Kant in den Antinomien der reinen Vernunft den schüchternen Versuch gemacht zu sagen,

daß die Unendlichkeitsidee für die Welt im Raum und in der Zeit ebenso unmöglich sei, wie die kindliche Meinung einer Begrenztheit durch eine Grenze. Aber dieser schüchterne Versuch, die ganzheitslose Unendlichkeit auch zu entthronen, blieb doch in den Anfängen stecken. Von der Idee des kreisförmigen Verlaufs von Raum und Zeit gewann man keinen Begriff. Die Welt blieb, was die Menschen in der Neuzeit daraus gemacht hatten: jener grandiose Unsinn, in welchem kleine Inseln des Sinnes zu schwimmen scheinen. In dieser Welt des 19. Jahrhunderts, das in Biologie und Astronomie die grotesken Verzerrungen auf den Höhepunkt trieb, hatte sich Nietzsche als Kämpfer gegen seine Zeit und doch auch als Kind seiner Zeit mit den tiefsten und größten Problemen zu befassen, und er hat versucht, zwei große Ideen der Zukunft zu übermitteln: die Idee vom Uebermenschen als Ablösung eines pöbelhaften Darwinismus ohne inneren Wertgehalt, und die Idee vom Kreislauf der Zeit als Ablösung einer den Geist verblöddenden Unendlichkeitsidee ohne Gehalt und ohne Lebensgefüge. Ueber den letzteren Punkt spricht Nietzsche an mehreren Stellen seines „Zarathustra“ mit besonderer Begeisterung. „Der hochzeitliche Ring der Ringe“, die ewig sich wiederholende Lebenszeit mit ihrer Lebensstruktur, erfüllt ihn mit jener Verwunderung und Freude, die man an einer ganz großen Entdeckung erlebt. Eine Offenbarung war es ihm, als er sich zu der Idee durchgerungen hatte, daß die Zeit nicht jenes unendliche Gespenst ist, das die bloße Vorstellung schafft, sondern daß sie Lebenszeit und Menschenzeit ist, daß ihr plastisches Sein ewig in sich selbst zurückläuft und in diesem Sinne unzerstörbar ist. Der Liebesgesang an die Ewigkeit ist der dithyrambische Hymnus eines Geistes im 19. Jahrhundert, der die Ganzheit der Welt zu ahnen beginnt. Denn was ein rechter Romantiker und Dichter besingen wollte, wenn er von der Ewigkeit und der Unendlichkeit schwärmte, das war nie der mathematische Unendlichkeitsbegriff, in der Behauptung, die Welt sei ohne Maß und Zahl und Gesetz und Harmonie, sondern das war im Gegenteil immer eine geahnte kosmische Ganzheit. Ohne Ganzheit kein Sinn, ohne Sinn keine Begeisterung, ohne Begeisterung kein hohes Menschentum.

Das Wertvolle an Nietzsches Idee ist sicherlich der Begriff der Ganzheit, des Ringes, des Kreises. Dadurch kommt Sinnhaftigkeit in das Gespenst der Zeit. Und was ebenso wichtig ist: das Formlose wird formvoll, das Unplastische plastisch, das Abstrakte wird konkret. Der Griechenmensch in Nietzsche empfand, und ich glaube richtig, daß die graue Abstraktion des neuzeitlichen Verstandes von einer unendlichen und eigenschaftslosen Zeitlinie ein Machwerk des verschulten Geistes ist, der jene griechische Objektivität eines Goethe in allem weltanschaulichen Denken durch ein Wahngespinnst ersetzt, das um so boshafter ist, als es nicht bloß leer ist, sondern seine Leerheit auch noch zur tyrannischen Herrschaft bringen möchte. Und außer der Ganzheit und der Plastik ist ein Drittes wertvoll an Nietzsches Idee: das ist die darin sich aussprechende Ahnung, daß das Flüchtige dennoch ein Ewiges ist, also das Paradoxon von Vergänglichkeit und Ewigkeit in ihrer Identität auf eine besondere Formel gebracht. In diesen drei Merkmalen: Ganzheit, Plastik und Weihe des Vergänglichen zu ewiger Bedeutsamkeit liegen die wertvollen Elemente von Nietzsches Zeitbegriff.

Und nun gilt es auch kritisch zu sein. Ist es wirklich glaubhaft, daß die Zeit sich unzählig viele Male wiederholt wie ein Leierkastenlied, das kein Ende nimmt? Auf diese Frage kann es nur ein glattes Nein zur Antwort geben, und zwar aus vielen Gründen, denen sich wohl gerade Nietzsche selbst auch nicht verschließen würde. Indem nämlich die Ganzheit des Zeitringes einer mechanischen Abzählungsreihe eingeordnet wird, verliert sie dadurch ihren Charakter als übergeordnete Sinn-

funktion. Ein mechanistisches, maschinelles Abzählverfahren macht aus der Welt gleichsam eine Maschine, die wie eine Rotationspresse unendlich viele Abzüge nach dem gleichen Klischee von sich gibt. Ist das künstlerisch? Ist das organisch? Verliert nicht jede Einmaligkeit ihre Würde durch eine mechanische Vervielfältigung? Liegt nicht die Heiligkeit des Lebens in seiner Einmaligkeit begründet? Ist nicht alle Tragik durch Seichtheit abgelöst, wenn man die Weltzeit zu einem endlos-ewig orgelnden Leierkasten macht? Auf alle diese Fragen ist die Antwort sehr klar, und es folgt, daß Nietzsche der organische Denker, der Künstler und der Griechenmensch, die gute Idee vom Kreislauf der Zeit aufgestellt hat, um sie gleich durch den Geist des 19. Jahrhunderts, der ein abzählender, quantifizierender, mechanischer Geist der Sinnlosigkeit war, überholen zu lassen. Nietzsche hat seine eigene gute Lehre vom Ring der Zeit durch eine Mechanisierung entwertet, er hat einen hoch-aristokratischen Gedanken in die Region der Fabrikware herabgezogen. Der Wert eines Kunstwerks liegt auch in seiner individuellen Einmaligkeit. Einmalig ist alles Große, unwiederholbar. Und die Welt sollte kein einmaliges Originalwerk, sondern Klischeearbeit sein? Dann wäre die Welt kein Kunstwerk, sondern Kitsch. Und hier nun setzt ein anderer Gedankengang ein, den ich gänzlich unabhängig von Nietzsche aus kosmologischen und mathematischen Voraussetzungen seit Jahrzehnten in meiner Philosophie vertrete, und von dem ich glaube, daß er die Lehre vom Ring der Zeit ohne die eben gekennzeichneten Mängel enthält. Aus griechisch-germanischem Geist entflammend wie bei Nietzsche glaubt diese Lehre vom Kosmos in Raum und Zeit den Anforderungen kritischer Wissenschaftlichkeit und aristokratischer Sinnhaftigkeit fraglos zu entsprechen, wobei sie natürlich wie Nietzsche selbst in Kampfstellung steht gegen die Weltanschauung der Gelehrtentrivialitäten des 19. Jahrhunderts, die auch im 20. Jahrhundert von ihrer Vernageltheit nichts verloren haben.

Es ist vollkommen sicher, daß Raum und Zeit keine ewigen Bruchstücke sind, sondern Ganzheiten, daß sie also wie ein Kreis oder ein Ring in sich zurücklaufen. Alle früheren Ideen von möglichen Geometrien, die einen unendlichen Raum und eine unendliche Zeit hinstellen dürften, müssen durch die Einsicht beseitigt werden, daß Unendlichkeit soviel bedeutet wie Ganzheitslosigkeit, also Sinnlosigkeit und tiefere Widersprüchlichkeit in letzten Folgerungen. Im Ganzheitsraum nun ist die Erde als Körper ein Großkörper, und nicht ein verschwindendes Nichts. „Bleibt mir der Erde treu, meine Brüder! Unentdeckt und unerforscht ist immer noch Mensch und Menschen-Erde“ — dieses Nietzsche-Wort, das ich 1914 meinem zweiten Büchlein über die neue Kosmologie der großen Erde im Ganzheitsraum mit auf den Weg gab, soll man denen zurufen, die in unglaublicher Verblendung die Nichtigkeitserklärung der Erde im Universum unterschrieben haben, indem sie die Erdkugel zu einer euklidischen Kugel machten statt zu einer Großkugel im Riemannschen Ganzheitsraum. Diese Gelehrtenherden sind es, die die Menschheit daran hindern wollen, die Wahrheit zu begreifen, daß die Erdoberfläche eine Mitte zwischen Oben und Unten ist, und daß nur auf dieser einzigen Erde die Bewußtwerdung des Absoluten in Leben und Seele und Geist, in Erlebnis, Gestaltung und Erkenntnis sich vollzieht. Irreführer der Menschheit nenne ich sie und verstockte Kleriker, die es hindern wollen, daß man Erde und Menschheit als das erkenne, was sie sind: die einzigartigen und einmaligen Größen der in einer Natur sich darstellenden und im Menschen sich selbst erfassenden Gotteskraft. Diese Jünger der winzigen kleinen Stäubchen-Erde im Universum werden auch das Verständnis der Zeit nicht fördern können, denn so sinnlos der Raum, so sinnlos wird auch die Zeit. Ich möchte hier versuchen, die Lehre vom Ring der Zeit und vom Kreis-

lauf der Seele so zu entwickeln, daß die Mechanisierung des Abzählens bei Nietzsche durch die Wiederanerkennung einer Polarität zwischen Diesseits und Jenseits in bisher noch nicht aufgetretener Konkretheit ersetzt wird.

Der grundlegende Gedanke meiner Lehre vom Ring der Zeit, der bei Nietzsche nicht vorkommt, ist der, daß Anfang und Ende überall keine identischen Punkte, sondern entgegengesetzte Punkte sind. Wenn die Welt wie ein Organismus irgendwann einmal zu entstehen angefangen hat, und wenn sie in sehr späten Jahrtausenden irgendwann einmal über ein Greisenalter in das Vergehen hinübergewandelt sein wird, so muß man auf Grund sämtlicher organischen Tatsachen urteilen, daß das Greisenalter nicht in die Kindheit weiterläuft, sondern daß es der komplementäre Gegensatz der Kindheit ist. Im Bilde dargestellt: Anfang und Ende auf einem Ring der Zeit liegen als entgegengesetzte Punkte einander gegenüber. Sie sind nicht identische Punkte. Sie fallen nicht zusammen. Nietzsche dagegen mußte entgegen allen organischen Tatsachen behaupten, daß das späteste Greisenalter sich wieder zur Kindheit vorwärtsentwickle, ohne daß etwas Besonderes dazwischentrete. Und das ist offenbar absurd.

Die Absurdität dieses Gedankens hängt damit zusammen, daß Nietzsche jede Idee eines Jenseits ablehnt. Da er dies tut, muß er den Kreis der Zeit in der Diesseitswelt schließen, und dabei ist er gezwungen, das Greisenalter in die Kindheit sich entwickeln zu lassen. Das Problem der Zeit kann nur gelöst werden, wenn man anerkennt, daß der Ring der Zeit aus zwei Hälften besteht, einer Diesseitszeit und einer Jenseitszeit. Dann haben wir die Möglichkeit, den Anfang in der einen Sphäre mit dem Ende in der anderen Sphäre identisch zu setzen, wobei niemals Greisenalter und Kindheit einander berühren. Durch die Zweiheit der Welten allein ist das Problem der Zeit lösbar, und das Problem der Zeit liefert einen Beweis dafür, daß es unmöglich ist, bloß mit einer Diesseitswelt auszukommen. Es muß vielmehr, trotz Nietzsche, aber doch mit Nietzsche gänzlich unkirchlich und undogmatisch, anerkannt werden, daß es eine Jenseitswelt und Jenseitszeit gibt, die sich zu Diesseitswelt und Diesseitszeit verhält wie eine Komplementärfarbe zur andern, also etwa Rot zu Grün. Ohne eine solche Komplementärstruktur der Welten läßt sich überhaupt nichts begreifen.

Erkennt man aber jene Welt an, die in den Ahnungen der Menschen nie verlischt, jene Welt, aus deren Ahnung die Mythen des Paradieses und des Goldenen Zeitalters abgeleitet sind, jene Welt, aus deren Wiedererinnerung wir nach Platon alle neue Erkenntnis der Wahrheit in diese Welt tragen, jene Welt, deren Gesetzhlichkeit umgekehrt ist der Gesetzhlichkeit in dieser, — dann wird einem sehr vieles klar, und eine große Freude überstrahlt unser Wissen vom Leben und seiner Gegenseitigkeit. Jene andere Welt stelle man sich nicht als Schemen ohne eigentliches Leben vor. Es ist kein Ort der Seligen, an dem man vor Längeweile stirbt, sondern eine gegliederte Mannigfaltigkeit mit Raum und Zeit, aber es ist nicht unser Raum und unsere Zeit. Man würde sagen, es ist ein transzendenter Raum und eine transzendente Zeit, in die wir eben eintreten, wenn wir aus dieser Sphäre austreten, und in der wir sind, bevor wir in diese Sphäre eingetreten sind. Der Ring der Zeit besteht aus zwei Hälften, ebenso wie der richtig verstandene germanisch-griechische Weltraum aus zwei Hälften besteht. Der Sternerraum als obere Hälfte des Raumes war immer ein Sinnbild für die jenseitige Welt, das ist die andere Sphäre der Zeit und des seelischen Kreislaufes.

Ewig und zeitlos steht der doppelte Bogen der Zeit vor dem Wissen des Großen Walters, flüchtig und vergänglich erscheinen uns Menschenpunkten die fließenden Punkte der Zeit, die aus der Vergangenheit in die Zukunft strömen.

Für uns ist die Zeit vergänglich in jedem ihrer Punkte, denn wir selbst sind ein Punkt in der Zeit. Für ein umfassendes Wissen ist der ganze große Rahmen der Zeit etwas Ewiges. Obwohl alles vergeht, ist alles aufgehoben in dem Organismus einer überzeitlichen Ganzheit. Dieses Ganze der Zeit ist überzeitlich, und nur die Punkte in der Zeit fließen. Der Regenbogen steht fest und alle Tröpfchen in ihm bewegen sich.

Die Ueberzeugung vom Dasein einer zweiten Welt, die eine wirkliche Lebensgliederung hat, ähnlich der unsern, aber nach komplementären Grundgesetzen, diese Ueberzeugung ist so wichtig, wie die Entdeckung Amerikas auf der Erdoberfläche es war. Die Menschen sind immer noch blind, wenn sie nicht die Zweifelhaken und Symmetrien, die Polaritäten und Harmonien sehen. Und was religiöse Ahnung glaubte, und was durch pfäffischen Mißbrauch die Gegnerschaft Nießsches hervorrief, nämlich das Jenseits, — es wird in rein erkenntnismäßigem Wissen des freien, ungebeugten Menschen zur höchsten Krönung der stolzen Diesseitskräfte unseres jetzigen Lebenszustandes. Wir werden Kämpfer sein und Arbeiter, die den negativen Untergrund dieser Welt durchleuchten und verklären sollen durch die Mächte des Wahren, Guten und Edlen, die in hochwertigen Völkern, Rassen und Persönlichkeiten als die leuchtenden Ziele des Lebens immer empfunden worden sind.

Das Jenseitswissen muß aus dem Zustand der religiösen in den Zustand der erkenntnismäßigen Erfassung geläutert werden, und Religion und Wissen sind Eins geworden. Dann ist auch Eins geworden der Gegner der Metaphysik mit der eigentlichen Meinung der Metaphysik, dann ist zwischen Diesseits und Jenseits der neue Bund geschlossen, unzerstörbar wie das Polargesetz der Natur selber. Das bloße Halbtier Mensch wird durch sein Wissen von der zweiten Sphäre veredelt, der Blinde wird sehend, und der Lahme am Geist beginnt zu tanzen, entgegen dem Geist der Schwere, dem großmächtigsten Widersacher des Lebendigen, der da gekennzeichnet ist durch hinkende Unpolarität und durch die Frage des neuzeitlichen Gelehrtentums, jener Pfaffen ohne Kutte, die es verboten wollen, daß man ihren Irrtümern entgegentritt und die Erde im Raum, den Menschen in der Zeit so begreift, wie es dem Sinn der Dinge entspricht. Ihnen gegenüber gilt heute das Reformationslied: „Der alt' böse Feind mit Ernst er's jetzt meint. Groß' Macht und viel List sein grausam Rüstzeug ist. Auf Erd' ist nicht sein'sgleichen!“ **Deutsches Volk, erwache!** Immer noch ist der Geist beherrscht von einer veralteten Junft, die das Bessere ausrotten will.

Im Kreislauf der Seelen durch die beiden Welten vollzieht sich eine Entwicklung zu höherer Reine aus dem Abfall einer Vollkommenheit ins Reich des Lebens. Aufgebrochen enthüllt die Polarität ihren Reichtum, in sich verschlossen ist sie bloß der Keim ihrer Möglichkeiten. So ist es der Sinn der Welt, ein Weg zu sein vom Negativen ins Positive, und wer da fragt, warum dieser Weg, der frage sich erst, warum ein Keim im Erdreich wächst, ausblüht, sich entfaltet. Es gehört zum Wesen der Dinge, daß sie sich in Polaritäten darstellen, in Raum und in Zeit, im Diesseits und im Jenseits, im Kämpfen und Ringen der Stufen und Werke. Und bei allem bleibt das Eine sicher: daß der Wille zum Aufwärts der Wille der Edlen ist, und daß der Ring der Zeit in seiner Abwechslung von Wachen und Schlafen uns immer aufs neue wieder wunderbar verjüngt. So hat uns eine Erwägung über Nießsches Ring der Zeit in die Regionen Goethes geführt, des großen Denkers und Sehers, dessen Stirb und Werde an jenes Geheimnis der beiden Welten rührt, das ihm selbst kein Geheimnis mehr war.

Fachwissenschaftliche Beiträge zur Wagnerforschung.

Die Auswirkungen der Deklamations- und Syllabik Richard Wagners auf die deutsche Stimmpädagogik und ihre Hilfsgebiete.

(Sprachgesangsmethodische Grundfragen.)

Von Dr. Franz Ring (Berlin).

(Fortsetzung.)

Die leidige Registerfrage verdunkelt uns auch die Bedeutung eines Mannes wie Friedr. Schmitt. Gerade der schwächste Punkt seiner Lehre nämlich, nach Mehrlichs Beispiel den Begriff „Falsett“ gleich „gemischte Stimme“ gebraucht zu haben — er hatte damit keineswegs „den Popanz der Register verjagt“, wie er meinte —, scheint den Nährboden für alle jene Gesangsmethoden abgegeben zu haben, die in erklügelter Auslegung des Begriffs „Falsett“, dessen ursprüngliche Bedeutung „falsche, unechte, erkünstelte“ Stimme (gleich Fistelstimme) die Stimm- und Gesangsforschung hätten immer rein erhalten müssen, den Namen „Falsett“ auch heute noch ganz willkürlich in Beziehung zum Begriff „Register“ bringen. Solches tun ohne Bedenken die Anhänger der Lehre vom primären Ton, wenn sie den falschen Begriff „Falsett“ zur Erklärung und Stützung ihrer Ideen beibehalten und sich dabei auf Fr. Schmitt als den Vater ihrer Lehre berufen! Sie klammern sich dabei offenbar an diejenigen Ausführungen Schmitts (vgl. 1854, S. 13 ff.), in denen er lehrt, für den ganzen Umfang aller Stimmen habe nur ein Ansatz — daß Schmitt gerade den Tenor mit zwei Registern ausnimmt, erscheint heute ohnedies als nicht geringe Schwäche seiner Lehren vom Jahre 1854 — und zwar nur der richtige helle zu gelten, durch den man bei dauernd gestreckter a-Lage der Zunge und richtiger nasaler Tonführung nur ein Register wahrnehmen könne. Schmitt nennt da noch den Vokal a (wie in „Vater“) Ausgangspunkt und Leitvokal der Tonbildung (!). Wir können es heute schwer begreifen, wie bei dieser offenkundig noch stark italienisch orientierten und im übrigen noch nur die Lippenartikulationstheorie berücksichtigenden Stimmbildung etwas Ordentliches herauskommen konnte. Wie bereits erwähnt, vertritt Schmitt aber später (1868) auch den früher verworfenen dunklen Ansatz, was uns ein Anhaltspunkt dafür sein kann, daß ihm eine deutsche Stimmpädagogik betrachtet doch mehr als Laufsfärbungs- bzw. -mischungsproblem denn als Register- oder reines Luftfunktionsproblem vorgeschwebt hat, ohne daß er sich in allen Punkten von den seinerzeit üblichen Mehrregistertheorien, speziell über die Tenorstimme, zu befreien vermochte, — was er offenkundig wollte. Schmitt sagt in keiner seiner Schriften, daß man den Vokal erst zerstören müsse, um Tonansatz und Vokalisation richtig aufzubauen; vielmehr schreibt er (vgl. 1868, S. 16, 49) klar und deutlich vor, schlecht angelegte Vokale „nach den besseren ähnlichen zu bilden“, da in jeder Stimme wenigstens ein gut klingender Naturvokal — häufig ä und ei — als Vorbild zu finden sei, früher (vgl. 1854, S. 13) nennt er gar Gesanglehrer „jämmerliche Pflücker, die . . . unbestimmte Vokale methodisch vorschreiben und lehren“. Daß später (1868) seine Lehre wichtigen Anlauf zu einer schon rein silbenklinglich und damit sprachgesanglich fundierten Methode dadurch nahm, daß er, an Nägels Grundsätze (1810) über systematische Silbenbildung anknüpfend (vgl. Schmitt 1868, S. 43 ff.), konsequent behandelte 1. Konsonant

+ Vokal, 2. Vokal + Konsonant, 3. Konsonant und Vokal + Konsonant, und zwar im akustischen Verhältnis $i : e : a : o : u$, der von der Natur gegebenen Vokalmischungsordnung, scheint eigenartigerweise von keinem seiner eifrigen Nachfolger für eine bedeutende gesangsmethodische Errungenschaft gehalten worden zu sein. Und doch muß dieses Lehrprinzip als solche gewertet werden; denn durch seine Bestrebungen der dauernden Verschmelzung von Ton und Silbenlaut brachte Schmitt erst seine gesamte Lehre so recht eigentlich mit der musikdeklamatorischen Wortfonbehandlung Richard Wagners in eine Übereinstimmung. Dieses Verdienst vermag der Umstand — allgemein — kaum zu schmälern, daß Schmitt die Notwendigkeit des seinen Hauptwesenszug aus der dauernd idealen Verschmelzung von dunklem und hellem Vokalgebiet schöpfenden Vokalausgleichs noch nicht richtig erkannt hat, der die lauttechnisch-ästhetische Vorbedingung für ideale sinndeklamatorische Silbenbehandlung ist, deren Grundgesetze wir bereits in den Bayreuther Blättern (1. Stück 1934, S. 38) umrissen haben. Das Schmittsche Falschett (= *voix mixte*) gar „in der gefühlten Vorstellung des Falschetts“ zu verstehen, wie Rob. Rosners (1928, S. 62) geistreichelnde Ausdeutung besagt, ist eine eigenmächtig spitzfindige und obendrein verschwommene Auslegung der Schmittschen Falschettlehre (1854, Kap. XV), die nicht die geringste Berechtigung hat, wie Rosner schwerlich einen ehrlich mit der schwierigen Materie der deutschen Stimmbildung ringenden Sänger überzeugen wird, daß die Entwicklung der „Fistel zum Falschett, Falschettregister bis zur *voix mixte*, ja bis zum dramatischen Forteton“ (Rosner, 1928, S. 68) Sinn und Zweck hat, ja überhaupt möglich ist.

Wißweilen sind alle Kniffe des erfahrenen Gesangspraktikers und alles gelehrtete Wissen des Stimmtheoretikers unzureichend, die verloren gegangene stimmliche Leistungsfähigkeit wiederherzustellen — und es vermag nur eine bestimmte **seelische Emotion** die Freiheit des Tons zurückzugeben. Dieser geheimnisvolle Zusammenhang zwischen psychisch-innerer und physisch-äußerer Gestaltwerdung des Sprechlauts ist leider immer noch wenig erforscht, am wenigsten von der Gesangswissenschaft selbst. Angeregt durch H. v. Wolzogens grundlegende Gedanken darüber nach (seelisch-dichterisch) lautsymbolischen Gesichtspunkten (vgl. „Poetische Lautsymbolik — Psych. Wirkungen der Sprachlaute . . .“, Leipzig, 1876) und außerdem in starker Anlehnung an Merckels Auffassungen über die psychologische Natur der Sprachlaute (vgl. dessen Schriften vom Jahre 1857/63; 1866, S. 79 ff.) befaßt sich zwar schon Jul. Hey (vgl. 1882, S. 19 ff.) mit der **psychologischen** Seite des deutschen Lauts vom Standpunkt des **Sängers**, ohne aber anschauliche Wege zu finden, die teilweise sorgfältig beschriebenen psychischen Eigenschaften der Laute auch stimmerzieherisch wirklich nutzbar zu machen. Daß wegen der dauernd engen Wechselbeziehungen zwischen innerem (stimmem) und äußerem (hörbarem) Sprechen und Singen auch die Erörterung des psychologischen Ursprungs des Lauts nicht übergangen werden soll, darüber belehren uns Sievers Saran und vor allem W. Wundt, der Begründer der experimentellen physiologischen Psychologie, in seiner „Völkerpsychologie“, Bd. I. Nach ihm ist das hörbare Sprechen nur das letzte (hörbare) Glied schon tief-seelisch als „Mitteilungen“ anzusprechender Ausdrucksbewegungen. Diese Erklärung hellt im wesentlichen das Dunkel zwischen der psychisch-inneren und der physisch-äußeren Seite einer rednerischen oder sängerischen Leistung auf: die psychisch-mechanische Einwirkung auf die Stimmfunktion. Nur durch psychische Untergründe

mag z. B. die eigenartige Erscheinung zu erklären sein, daß Sprecher und Sänger in wachsender Begeisterung bei ihrem Vortrag manchmal stimmliche Wunderleistungen vollbringen, für die sie keine äußere Erklärung kennen, wie sie es stimmtechnisch gemacht haben, oder umgekehrt trotz bewußter technischer Beherrschung ihrer Stimme unerwartet versagen, ohne zu wissen — warum! Allzu starke seelische Beteiligung beim Rezitieren und Singen kann wohl ebenso leicht zur idealen Funktion der Stimme beitragen, wie sie u. U. unterbinden, stören oder ganz unwirksam machen. Die sogen. seelische Durchleuchtung²¹⁾, die man einem (gesprochenen oder gesungenen) Vortrag nachrühmt, weist auf das gleiche, wenig erforschte Phänomen hin, entspringt den gleichen seelisch-geistigen Quellen: sie ist mit physiologischem Bewußtwerden oder Tonbildungsmethodik allein nicht erklärbar, darum auch nur in gewissen Grenzen erlernbar. Tonerzeugungen ohne Nachdenken über bessere Ausführungsmöglichkeiten sind aber auch — abgesehen jetzt von der oberflächlichen Alltagsprache — der Jodler, der Jauchzer, der Schrei des Säuglings (vgl. schon Fr. Eirel, 1854, S. 187, 194), alle Lach-, Ruf-, Weh-, Stöhn-, Seufz-, Gähnlaute usw. Sie sind sämtlich auch im Flüsterzustand möglich; stimmhaft unterscheiden sie sich von den gewöhnlichen Sprech- und Gesangstönen dadurch, daß sie nicht mehr wie diese auf normaler oft recht mangelhafter Sprech- und -Ausatmung beruhen, auch spontaner entstehen und automatischer höher oder tiefer werden. Als Entäufierungsmittel schmerz- oder luftbetonter Gefühle sind diese „Naturlaute“ zunächst mechanisch-psychisch tongewordene Kennzeichen besonderer seelischer Spannungen, in physiologisch-technischer Hinsicht wegen der überraschenden Leichtigkeit, mit der sie ja nicht selten sämtliche Töne ihres möglichen Umfangs durchheilen, treffende Beispiele unterbewußter Stimmtechnik, die ohne Zweifel in gewissen Grenzen, in erster Linie durch Übertragung ihrer unmittelbaren Vokaleinstellungen — ohne diese ist auch kein Empfindungslaut möglich — auf ganze Silben und Wörter stimmungsbildnerisch grundlegend sein können, wie dies, in vielen Punkten anregend, heute bereits Mary Hahn, Paul Lohmann, K. Hafner u. a. (vgl. Stimme, Jahrgänge 1931, 1932, 1933) zu zeigen versuchen. Freilich mit gehobener (gewölbter) Brust (vgl. G. Armin 1921, S. 12) können wir uns derartige Tonerzeugungen mechanisch-natürlich nicht vorstellen. Es wird noch zu wenig beachtet, daß schon die Stimme des Säuglings die beiden Hauptarten der menschlichen Stimmgebung vorbildlich erkennen läßt: den leisen (weichen) Stimmbeginn, der einzig und allein im Kunstgesang anzustreben ist, und den harten, der jedermann bei Wörtern mit vokalischem Beginn geläufig ist. Ersteren nennen bekannte Stimmforscher wie Th. S. Flatau und H. Guzmann (vgl. z. B. „Die Stimme des Säuglings“, Arch. f. Laryngol. Bd. XVIII, 1) in der kindlichen Sprachentwicklung geradezu den Stimmefang der Luft, letzteren mit dem „coup de glotte“ den Stimmefang der Anluft. Solche Tonerzeugungen unbewußter Art sind vielleicht die urgründigsten Vorbilder für Stimmpraxis und Stimmwissenschaft, in gutem wie schlechtem Sinn, und deshalb sind jene Stimmbildungs- und -erziehungsmethoden, die, wenn alle systematischen Gesangspraktiken versagen, Elemente zu Hilfe nehmen, die sie stimmlichen Affektäußerungen abgelauscht haben, nicht zu verwerfen. Keuch-, Lach-, Gähn-, Stöhn-, Ruf-, Schreilübungen u. dgl. lösen unter Umständen mit einem Schlag die richtige Ansaug- und Atemhaltung aus, was schon Friedr. Schmitt (vgl. 1868, S. 19) gewußt hat.²¹⁾ Wunder-

²¹⁾ Ob es richtiger ist, Stimmefang oder -ansatz, andererseits Tonerfang oder -ansatz zu gebrauchen, darüber liegen Physiologie und Gesangspädagogik seit Jahrzehnten in gelehrtem Streit (vgl. „Was ist Tonansatz“ von M. Bukofzer, Arch. f. Laryngol. Bd. XV, Separatdruck 1905, und „Stimme“, Januar 1907; desgl. „Stimmefang und Stimmansatz“

bar für das Stimmstudium geeignete, gleich auch tonlich festgelegte Lach-, Rufübungen usw. bieten in den Werken Richard Wagners in großer Zahl die musikalischen Partien der Rheintöchter, Walküren, Siegfrieds, Brünhildens usw. Tonerzeugungen dieser Art werden nur leider viel zu wenig von der praktischen und theoretischen Stimmforschung beachtet.

Auf dieser Linie liegend kann man aber die Lehrgrundsätze E. O. Nodnagels (vgl. „Stimmbildung und Staat“, Darmstadt 1906) auffassen, der, eine Art psychophysiologische Gesangsmethodik vertretend und dabei regelrechte Tonbildung verurteilend, „Stimmbildung“ auf die „Herbeiführung einer . . . mehr oder weniger mechanischen Innervationstätigkeit“ beschränkt wissen will, wobei der Tonansatz vom Standpunkt kleinsten Kraftmaßes zu beurteilen sei. Mit Einschränkungen gehört auch die umstrittene Lehre vom „Stimmtypen singen“ von Ottmar Ruz hierher, die leider auf strangulierende Beobachtung des „Ausdrucksverhältnisses zwischen Rumpf, Gemüt und Stimme“ hinausläuft. Der wichtigste Gedanke dieser Lehre (vgl. O. Ruz, „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme“, München 1908), für die seinerzeit sogar Saran, Wundt, Sievers, Flatau, W. Howard, H. Löbmann u. a. eintraten — Nadoleczny, Nana Weber-Bell, A. Moll u. a. lehnten sie grundsätzlich ab —, geht dahin, daß die Gemütsbewegungen („der Gemütsstil“) der vorzutragenden Werke die Gesamtmuskulatur beim Sprechen und Singen nach einer ganz bestimmten, direkt in Regeln zu fassenden Richtung beeinflussen, durch die „einzig und allein die künstlerische und stimmhygienisch einwandfreie Wiedergabe“ eines Werkes gewährleistet sei (!). Nach Ruz hat R. Wagner den gleichen feelischen und stimmlichen Typus wie Jul. Hey, oder Beethoven den eines Hefz, H. Knote usw. Das heißt alles nichts anderes als den „Gemütsstil“ eines Werkes an bestimmte Rumpfmuskelpartien seines Urhebers und Vortragenden binden, was uns heute eine reichlich bei den Haaren herbeigezogene Lehre zu sein scheint. Einerseits ist die Typisierung der Rumpfmuskeleinstellung mit dem psychisch-mechanischen Wesen des Lauts nicht vereinbar. Andererseits wird die willkürliche Beeinflussung des Ansahtrohrs verworfen, durch das erst der von der Rumpfmuskulatur dirigierte Atem seine für den jeweiligen Laut beste Form erhält. Die jüngste Stimmpädagogik hat aus diesen eigenartigen Stimmbildungswegen — wenn auch fast keinen positiven Gewinn — immerhin die gute Lehre gezogen, Sprechen und Singen, Sprech- und Gesangunterricht mehr als früher auch als psychologische Aufgaben aufzufassen, insbesondere vom Stimmbildner die Fähigkeit zu verlangen, der jeweiligen psychologischen Einstellung des Schülers folgen, seine stimmliche Tätigkeit dauernd nachempfinden zu können. Solche Grundsätze vertreten jetzt Franz Wethlo, J. Forchhammer, Franziska Martienßen, P. Lohmann, Joh. Conze u. a., G. Armin lehnt sie hartnäckig ab. Besonders Franz Wethlo besitzt die seltene Gabe, gleichsam schlaglichterartig auf dem vielfach dunklen Weg der Stimmerzziehung hellere Pfade zu weisen (vgl. etwa seine Arbeiten in der „Stimme“, Sept. 1907, Februar 1927, November 1930

von H. Gutmann, „Stimme“, Oktober 1906; desgl. „Stimmansatz oder Tonansatz“ von J. Forchhammer, „Stimme“, Oktober 1907; desgl. Rethis Vortrag in d. Oesterr. Gesellsch. f. experim. Phonetik“, 1915, „Stimme“, Okt. 1916). J. Stockhausen (vgl. „Gesangsmethode“ S. 5 ff. u. „Das Sängeralphabet“ S. 1, 25) unterschied Vokal-Einsatz u. Konsonant-Ansatz. Es empfiehlt sich wohl, den Ausdruck „Stimmansatz“ vorzuziehen, der nicht nur Stimmeneinsatz (-beginn), sondern wie der Anschlag z. B. beim Klavier auch Tonverlauf heißt; außerdem drückt der Name „Stimmansatz“, wie schon Rethi sehr klar sagt, „die vorbereitende Tätigkeit aus, wie die Stimm Lippen des Sängers eingestellt werden, bevor der Ton erklingt“.

u. a.), wenn sich ihm zweckmäßige Stimmbildung — er verweist wohlbegründet Fragen wie die Bedeutung der Obertöne, der Register usw. für die Stimme vorwiegend in den Bereich der Theorie — etwa als dauernd „sorgfältige Übung der willkürlichen Innervation bestimmter Muskeln und Muskelgruppen durch vorgemachte, verbesserte und nachgemachte, mit einem Wort „erlebte“ Lippen- und Zungenstellungen, Kieferbewegungen, Atemregulierungen usw.“ darstellt, Hilfsmittel, die sich längst auch die einfache Stimmpflege zu eigen gemacht hat, worüber die Schrift „Phonasthenie“ Klafaus eingehend unterrichtet. An anderer Stelle verlangt F. Wethlo vom Stimmbildner die Fähigkeit des „nachschaffenden Hörens“, — ein von C. Stumpf übernommener überaus fruchtbarer Ausdruck deswegen, weil er ohne weiteres die Stimmerziehung als ebenso psychologische wie aus dauernd geäußelter Gesangserfahrung schöpfende Aufgabe kennzeichnet und in diesem einfachen Motto z. B. den Standpunkt eines C. Taylor („Reform der Stimmbildung“, Berlin 1910) widerlegt und ablehnt, der da meint, für einen segensbringenden Gesangsunterricht seien die Schulung des Gehörs und musikalische Intelligenz allein ausschlaggebend. So einfache Richtlinien wie die Wethlos kann eine von vorne herein nur auf beste Vokalmischung unter gleichzeitiger Berücksichtigung des natürlich-akustischen Eindrucks von Sprechsilbenlaut, Sprechsilbe und Wort, kurz eine den gefundenen richtigen Sprech- zum richtigen Gesangslaut (Gesangston) entwickelnde und steigernde, phonetische Stimmschulung gebrauchen. Dabei kann bei fundamentalen Stimmfehlern die uns vom hellen Lachen (hi—hi—hi) bis zum dumpfen dunklen Stöhnen (o! au!) zu Gebote stehende reiche Skala unserer Empfindungslaute — erst geflüstert, dann stimmhaft — die jeweilig automatische rohbauliche Brücke sein, die Vokalkonstruktion aus ihrer mechanisch-inneren (stummen) leichter auf ihre beste mechanisch-äußere (hörbare) Ebene zu heben, deren ästhetisch-hygienische Weiterentwicklung die phonetische Stimmorganeinstellung (im Stimmansatzrohr) besorgt. Deren Rückwirkung auf die unzuverlässige physiologische Organeinstellung (Zungenlagerung, Kehlkopf- und Gaumensegelhaltung usw.) wird von der Wissenschaft längst nicht mehr bestritten; ohne phonetische Schulung ist eine wirklich deutsche, eben den Eigentümlichkeiten unserer deutschen Lautsprache in weitestgehendem Maße Rechnung tragende, Gesangsmethode einfach nicht möglich.

Der Vollständigkeit halber sei noch ein rascher Blick auf die **Einübungsmethode in unserem Schulgesang** geworfen, der wohl gleiche Ausgangspunkte, jedoch andere Endziele hat als der Kunstgesang. Einig darüber, daß die Methoden des Kunstgesangs und die Ergebnisse der wissenschaftlichen Gesangsforschung nur in sehr beschränktem Umfang auf die Schule zu übertragen sind — welchen Gedanken z. B. auch Th. Pauls Schulausgabe seiner Schrift „System-Sprech- und Gesangs-erziehung“ die Entstehung verdankt — halten unsere Schulpädagogen wohlweislich alle stimmbildnerischen Experimente vom Unterricht in den Schulen fern²²⁾, liegen aber bis heute miteinander in Fehde, ob man mehr auf rein musikalische (und im Zusammenhang damit auch formalästhetische) oder mehr auf sprachlich-stimmbildne-

²²⁾ Ganz überwunden sind zum Glück im Kunst- wie Schulgesangsunterricht die Methoden, die die Zunge gewaltsam niederhalten, um Tonfreiheit zu erzielen, wofür schon bei „Tosi-Agricola“ (vgl. 1757, S. 50) das denkbar schlechteste Beispiel gegeben wird, wenn Agricola schreibt: „Ueberhaupt muß der Lehrmeister das Niederdrücken und Plattendrücken der Zunge, wo es nur möglich ist, nachdrücklichst einschärfen“ (!). Daß diese zweifelhafte Lehrmethode gelegentlich noch im Anfang unseres Jahrhunderts auftrat, ist eigentlich nicht wunderzunehmen, denn sogar Fr. Schmitt (vgl. 1854, S. 15) fraktierte noch die Zunge mit Stiel und Zange aus Holz (!).

rische Durchbildung — oder auf beides gleichwertig Gewicht legen solle. Für die eine wie für die andere Auffassung mangelt es nicht an findigen Vorschlägen; man vergleiche nur die zahlreichen Aufsätze über diese Fragen in der „Stimme“ von B. Runge, A. Gusinde, K. Gajt, H. Löbmann, M. Holländer, Max Alt, M. Schipke, H. Krehlschmar, H. Werlé, W. Hasting, G. Rolle, Ed. Engel, A. Hoffmann, Th. Paul, R. Handke, E. Eiß, W. Kühn, E. Janetschek, B. v. Pap-Stockert, Mary Hahn, E. Kühnhold u. a. und man wird zugeben müssen, daß die wissenschaftliche Schulpädagogik zumindestens keine Anzeichen von Erstarrung und Ueberständigkeit hat. Wohl spiegelt sich auch hier der Jahrzehnte alte Meinungsstreit in der Kunstgesangsmethodik wieder, ob man zweckmäßiger von hellen oder dunklen Vokalen, von stimmhaften oder stimmlosen Konsonanten usw. auszugehen habe und leider wissen auch die wenigsten Schulpädagogen mit der lautdurchbildnerischen Eignung der Diphthonge etwas anzufangen. Viele der genannten Autoren machen aber erfreulicherweise in Anknüpfung an die in den Schulen — von der Lese- und Sprachlehre her — geläufige Lautier- und Syllabiermethode auch die natürlich-sprachgesänglich wichtige Frage der dauernd wechselnden Färbungen der Konsonanten zum Gegenstand ihrer Betrachtungen — man lese etwa die Übungsvorschläge mit „Konsonantenvokalen“ von Gusinde nach (Stimme, „Die Silbe la usw.“ Dez. 1906), die ihre Herkunft von der Lautiermethode nicht verleugnen — und verdrängen damit langsam, aber sicher, jede Erinnerung an die undeutschen italienischen Solmisationsilben, die leider auch bei der sog. Tonwortmethode von E. Eiß, die an sich mit dem Wagner-Schmittschen Worttonprinzip nichts zu tun hat und deren Wert mehr musik- als gesangsbildender Art ist, nicht ganz weichen will. Sicherlich erlauben die Silbentypen dieser seit einigen Jahren viel von sich reden machenden Lehre mehr Rücksichtnahme auf die vielen möglichen Färbungen unserer Konsonanten als die italienischen Silben *ut re mi* usw.; leider ist ihre Vokalreihe immer noch alphabetisch (*a e i o u*) statt phonetisch (*i e a o u*) geordnet, auch läßt sie die lautdurchbildnerisch wichtigen Mischlaute *ü, ö* und die Diphthonge ganz außeracht. Treten Verkrampfungen der Kinderstimme ein, dann kann es kein Schaden sein, geeignete Flüster-, Lach-, Rufübungen und anschließend systematische Diphthongübungen — statt einseitig heller oder dunkler Vokalübungen — dem Lehrplan einzufügen, die stets eine „halsöffnende“ befreiende Wirkung ausüben und im übrigen nur phonetisch leicht faßliche Einübungsrichtlinien zu verfolgen — mit dem Endziel, den Kindern eine immer deutliche und immer natürlich klingende Gesangsausprache zu sichern.

Jean de Reszke.

Ein „Bayreuther“ außerhalb Bayreuths.

Von Fritz Erckmann.

Als am Charfreitag (3. April) 1925 Jean de Reszke die Augen zum ewigen Schlummer schloß, starb einer der größten Wagnersänger, der Künstler, der „jedes Wort völlig ausschöpfte und jeder Note die Vollkommenheit des Tones verlieh.“¹⁾ Er war, als gegen das Ende des 19. Jahrhunderts in England und Amerika die große Oper einer neuen Blütezeit entgegenging, der erste, der Tristan und Siegfried nicht deklamierte, sondern diese beiden Rollen in ihrer ganzen Schönheit zum Ausdruck brachte.²⁾ Seinem Vortrag fehlte nicht die Deklamation, wenn es die Musik erheischte, aber nie auf Kosten der Tonschönheit, denn sein Gesang hatte immer die Eigenschaft, welche einmal ein französischer Schriftsteller beschrieb als „le charme dans la force“.

Jean de Reszke sang mit seinem Bruder Eduard in Paris unbedeutende Rollen, als der englische Impresario Augustus Harris im Jahre 1887 die beiden nach London engagierte zu einer vierwöchigen season. Am 22. Juni sangen die beiden Brüder „Lohengrin“ zum ersten Male und begründeten einen Ruf, der ihnen bis zu ihrem Tode treu blieb. Zwei Jahre später (1889) folgte „Die Meistersinger“, beide Opern in italienischer Sprache.

Hermann Klein³⁾ berichtet von dem ungeheueren Erfolg dieser Aufführung, der „bis zu dieser Zeit nicht erreicht und späterhin nie übertroffen wurde“.

Schon der erste Besuch Jean des Reszkes in Bayreuth im Jahre 1888 überzeugte ihn von der Unmöglichkeit, Wagners Sprache der „Meistersinger“ in dem weichen italienischen Idiom wiederzugeben. Das hatte Bernard Shaw⁴⁾ als Musikkritiker der World wiederholt als Forderung aufgestellt und sich geweigert, Jean de Reszke erst dann als führenden Tenoristen anzuerkennen, bis er Siegfried und Tristan in der Ursprache gesungen hätte.

Im Sommer 1894 studierte Jean de Reszke mit Amherst Webber den „Tristan“. Das Studium erstreckte sich über den ganzen Vormittag und wurde Nachmittags nur durch ein Tennisspiel unterbrochen. Nach dem Essen saß er halbschlafend im Sessel bis 11 Uhr, und wenn die Gäste an das Schlafengehen dachten, sprang er auf mit den Worten: „Essayons la voix!“ Jede Stelle wurde so lange probiert, bis er damit zufrieden war. Wenn er aber um zwei Uhr zu Bette ging, war er um sieben Uhr wieder auf den Beinen.

Immer aber befürchtete er, daß seine Stimme nicht stark genug sei, das Orchester zu übertönen. Erst als er „Tristan“ unter Anton Seidl hörte, versprach er, unter seiner Leitung zu singen.

Der 27. November 1895 brachte jene denkwürdige Aufführung in Amerika, von der die „Münchener Neueste Nachrichten“ vom 16. Dezember also schrieben:

„Man erwartete zwar viel von Jean de Reszke's Tristan, aber er hat alle Erwartungen weit übertroffen. . . . So schön gesungen wie gestern kann das Duett im zweiten Akt noch nicht dagewesen sein; es war eine Wonne, diesen Klangwundern zu lauschen. . . . Aber was mich am meisten gerührt hat, war im dritten Akt Jean de Reszke: Alle, selbst die Unempfindlichsten, waren hier vollständig überwältigt“.

¹⁾ Camille Bellaigue: Nachruf in Revue des Deux-Mondes.

²⁾ Clara Leifer. Jean des Reszke. London, Gerald Howe Ltd. 1933.

³⁾ „Thirty years of Musical Life in London“. 1870—1900. (London, Heinemann.)

⁴⁾ „Music in London 1890—94.“ London, Constable and Company, Limited.

Von der erschütternden Wirkung, wenn Tristan im Delirium des nahen Todes zum letzten Male ausruft: „Ihobe!“ schrieb der Kritiker der „World“: „. . . Man hört darin nicht allein die Liebe, sondern den Tod. Es ist der mysteriöse, flüsternde Ausdruck eines Geistes, der schon weit weg ist; es ist, als ob die Seele, die schon die dunkle Reise angetreten hatte, durch frühere und schöne irdische Leidenschaft zum Stillehalten gezwungen ist, zurückzuschauen auf den schattenhaften Garten des Lebens, auf die Frau . . ., ihr einen letzten Abschiedsruf zu senden, ein letztes Liebesmurmeln, geisterhaft, zauberhaft angesichts der Wunder einer anderen Welt. Eine solche Wirkung schafft nur der große Künstler. Es ist erschütternd in seiner seelischen Schönheit. Es öffnet die Tore, wie es die Poesie manchmal tut, und zeigt uns eine zarte Vision einer weit gelegenen Ewigkeit.“

Am 30. Dezember 1896 folgte im Metropolitan Opernhaus Newyork Jean de Reszke's erstes Auftreten als Siegfried mit demselben ungeheueren Erfolg wie Tristan.

In der Spielzeit 1897/98 sangen die Brüder de Reszke in Europa, meistens in Paris und St. Petersburg. Man sprach von ihrem Auftreten in Berlin und wunderte sich, warum sie nie in Bayreuth sangen. Etwaigen Anfragen gingen sie aus dem Wege. Wie sehr es Frau Wagner darum zu tun war, Jean de Reszke für Bayreuth zu gewinnen, geht aus einem Brief Julius Kniefe's vom 31. Juli 1895 an Jean de Reszke hervor, dem wir folgendes entnehmen:

„. . . . Nun komme ich noch einmal zu Ihnen, um Ihnen wieder unsere herzlichste und dringendste Bitte um Uebernahme des Siegfried vorzulegen. Sie können nachfühlen, daß wir hier nicht loslassen dürfen, sondern Alles versuchen müssen, um den Siegfried von Ihnen zu „ersiegen“, um des herrlichen Kunstwerkes und um der vom Meister hinterlassenen Institution der Bayreuther Festspiele willen, die es gebieterisch fordern, daß man den vorhandenen besten Vertreter einer Rolle gewinnt. Mit Ihnen die Parthie zu studieren, soll mir eine innige Freude sein, und ich erwarte nur Ihren Brief, um mich Ihnen zur Verfügung zu stellen, sodasß wir für Ende September unser Bitten und Hoffnungen auf Ihr „Ja“ erfüllt sehen dürften.“

Das „Ja“ blieb aus. Ungefähr ein Jahr später drückte Frau Wagner in einem Briefe an Anton Seidl ihr Bedauern aus, daß sie die beiden Künstler Jean und Eduard nicht gewinnen konnte. Sie behauptet, des Meisters kühnste Träume wären in Erfüllung gegangen, wenn er Jean als Tristan gehört hätte!

Die Ursache der Weigerung, in Bayreuth zu singen, lag in ihrer Freundschaft mit der Prinzessin von Wales, der späteren Königin Alexandra von England, die wiederholt manchmal in scherzendem, manchmal in ernstem Tone die Bemerkung fallen ließ: „Also Sie gehen nicht nach Deutschland, um für jenen schrecklichen, alten Mann zu singen!“ Damit meinte sie den deutschen Kaiser! Die Brüder machten zuerst abweichende Bemerkungen, dann aber mußten sie ihr Ehrenwort geben, in Deutschland nicht zu singen!

Am 28. Oktober 1898 schrieb Jean de Reszke an Frau Henry T. Finck, daß er es wieder abgelehnt habe, für Frau Wagner zu singen, da die Prinzessin von Wales ihn dringend gebeten habe, Covent Garden nicht zu verlassen.

„Ich bedauere sehr, denn ich habe einen großen Wunsch, Parsifal zu singen.“ — Dieser Wunsch sollte nicht erfüllt werden. —

So durchkreuzte die Politik Pläne und Hoffnungen, deren Verwirklichung wohl eines der größten künstlerischen Ereignisse in Bayreuth gewesen wären. —

Besprechungen.

Für unsern Buchgaden.

Zur Geschichte der Anerkennung Wagners liegt ein stoffreicher Beitrag vor in der Doktorschrift von Walter Bohe junior: Richard Wagner im Spiegel der Wiener Presse (128 Seiten Großoktav; geheftet 3.60 M.; Konrad Triltsch, Würzburg). Nach einem Rückblick aufs 18. Jahrhundert und auf die folgende Zeit bis 1842 wird durch die vier weiteren Jahrzehnte bis zum Tode Wagners die Frage überprüft, welche Stellung die Wiener Blätter den Werken des Meisters gegenüber einnahmen. Die Quellenkunde des Verfassers verdient alle Anerkennung. An Brauchbarkeit hätte der Stoff gewonnen, wenn ein Namensverzeichnis dabei wäre und wenn sich im Druck der Wortlaut der Zeugnisse klarer erkennen ließe. Er ist immer verquickt mit dem Flusse der Darstellung, und diese folgt ihrer Aufgabe leider in merkwürdigem Abstände. Zu Gunsten rein gedankenmäßiger Erwägungen über Ästhetisches tritt das Seelenkundliche zurück. Wir erfahren wohl die viererlei Gesinnungen Hanslicks (vor 1847 für Wagner; bis 1861 gegen Wagner; bis 1862 für; bis 1883 und darüber hinaus gegen). Aber der jugendliche Verfasser vermeidet irgendwelche Folgerungen. Eine „abgeklärte Einstellung“ des alternden Kritikers wird durch die Wühlereien gegen Bruckner, den er einst begünstigt hatte, keineswegs bestätigt. In der Judenfrage lag die Wahrheit „in der Mitte“. Die Verteidigung Hanslicks und seiner Gesellen rührt den Leser mit sehr gemilderten Umständen, wogegen der angegriffene Künstler mit einer Gegenrechnung belastet wird („er ließ es nicht an Schimpfwörtern fehlen“, „zahlte mit gleicher Münze heim“, ermangelte „einer gewissen Weitherzigkeit“). Die Bayreuther Blätter kommen nicht gerade gut weg. Sogar des Meisters Beiträge werden ein wenig zerzaust, weil der Wagnersche Stil „unjournalistisch“ sei, zuweilen jedoch mit „stark journalistischen Zügen“. Von einer Neuauflage der 1931 verfaßten Arbeit wäre Beschränkung auf den wissenschaftlichen Stoff zu wünschen; bei Hanslick allenfalls Heranziehung des Verhaltens gegen Bach, Tschairowsky, Bizet, Johann Strauß, Bruckner, Wolf. Zum Gegenstande selber vergleiche man Tappert: Wagner im Spiegel der Kritik (1903), die entsprechende Abhandlung von Max Chop in Frankensteins Wagner-Jahrbuch (I; 1906) und meine Zusammenstellung im Wagnerbüchlein 1933 (Alfred Heyder, Stuttgart).

Eine ähnliche Arbeit ging hervor aus dem Bonner musikwissenschaftlichen Seminar, dessen Leiter Professor Ludwig Schiedermair ist. „Beethoven im Spiegel der zeitgenössischen rheinischen Presse“ lautet der Titel einer Arbeit von Dr. Eugen Brümmer (108 Seiten Großoktav mit einigen Abbildungen, geheftet 3.60 M.; ebenfalls im Verlag von Konrad Triltsch, Würzburg). Uebersichtlich ist hier zusammengefragt, was der nicht gerade sehr fruchtbare, aber doch nicht ganz wüste Acker der Gleichzeitigkeit herzugeben vermag an Zeitungsberichten, Aufsätzen, Ansagen und Anzeigen. In Bezug auf die Symphonien macht übrigens das Verzeichnis der Aufführungen (im Anhang) dem Heimatlande Beethovens alle Ehre. Unter der Zahl der bestimmbar Werke fehlt nur die Pastoral-Symphonie, die erst 1833 das Rheinland erreichte. (Warum wohl so spät?) Aus der genauen und vorbildlich angeordneten Arbeit ist die Entwicklung der musikalischen Kritik abzulesen, wie sie sich damals am Rhein zu bilden begann. Seltsam berührt es uns, wenn ein Berichterstatter nach Aufführung der Neunten und des Oratoriums „Christus am Ölberg“ über die Symphonie kein Wörtlein hervorzubringen weiß — aber immer noch besser als die giftigen Ergüsse der Wiener Tinte über Wagner! Bei aller wissenschaftlichen Strenge gewährt Brüm-

mer auch den Reiz kulturgeschichtlicher Einblicke in rheinische Lebens- und Geistesverhältnisse vor und nach 1800, während der Franzosenzeit und im ersten Jahrzehnte der preussischen Herrschaft.

Zum maßgebenden Schrifttum über Beethoven gehören ferner die Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, für die Professor Dr. Ludwig Schiedermair zeichnet. Besonders fesselt uns diesmal eine Schrift seines Sohnes: Dr. Ludwig Ferdinand Schiedermair erörtert Die Gestaltung weltanschaulicher Ideen in der Vokalmusik Beethovens (56 Quartseiten; Quelle und Meyer, Leipzig). Zur Sprache kommen Fidelio und Messen, Christus am Ölberg, Neunte Symphonie und Chorphantasie, auch Lieder und Kantaten. Unter den Vorarbeiten, die mit Dank erwähnt werden, befindet sich das berühmte Buch von Otto Baensch: Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens Neunter (Walter de Gruyter). Was die Kantaten betrifft, so dürfte wohl dem „Glorreichen Augenblick“ (von 1814) teglich wie musikalisch größere Bedeutung einzuräumen sein als sie Schiedermair abschätzt. Den stofflichen Inhalt gewähren ihm die Wunschbilder der Humanität (Hingabe an den Nächsten, dann die harmonisch durchgebildete Persönlichkeit), weiter der echt Beethovensche Gedanke der Hoffnung, schließlich gewisse seelische Bewegungen der Frömmigkeit. Die schwierigste Aufgabe war nun, den gedanklichen Stimmungen bis in die musikalischen Spuren hinein zu folgen. Als fruchtbarstes Ergebnis erscheint uns der Zusammenhang zwischen dem Beweggrunde der Hoffnung und dem Adagio, wie es vom Symphoniker ausgeprägt worden ist. — Ein neues Unternehmen verdient noch bekannt gegeben zu werden. Erschienen ist der erste Band der Kataloge des Beethoven-Hauses und Beethoven-Archivs in Bonn als Katalog der Handschriften, bearbeitet von Dr. Josef Schmidt-Görg, Dozent an der Universität. Die Leitung (Prof. Dr. Ludwig Schiedermair) plant weitere derartige Verzeichnisse (der Bücher, Aufsätze, Bilder, Münzen usw.). — Kehren wir zurück zur Frage des musikalischen Widerhalls, so begrüßen wir die liebevolle Studie „Der Musikkritiker Hugo Wolf“, von Dr. Kurt Varges (Magdeburger Trommler-Verlag, jetzt Selbstverlag; 127 Seiten Großoktav; steif geb. 3 M., geb. 4 M.). Wolfs Berichte im „Wiener Salonblatt“ (1884—87; gesammelt erschienen 1911) sind lange nicht ernst genommen worden, weil sie den damaligen Machthabern mißfielen. Varges weist nach, wie oft sie das Rechte trafen, und welche ethischen Kräfte auch hinter ihren Uebertreibungen standen; die Wiener Kämpfe waren hart und gefährlich. Der Verfasser nahm sich die Mühe, auch Hanslicks unfruchtbaren Boden durchzuackern. Dabei tritt wieder klar zu Tag, wie lang der endgültige Wagnerfeind seit 1863 brauchte, um den ihm eigentlich zu hohen Brahms zum Gegenspieler zu machen; zuerst war Bruckner hiezu ausersehen. Beschämend war Hanslicks Mißverhältnis zu den älteren Meistern (Schütz und Bach) und zum letzten Beethoven. Trotzdem äußerte Brahms um 1885, Wien behaupte seinen Ruf als den einer Musikstadt nur dadurch, daß Hanslick daselbst schreibe; Willroth bekräftigte dies in einem Brief an Lübke (Einleitung zu den Brahms-Willroth-Briefen, S. 38). Für eine zweite Auflage des Buches von Varges hätten wir den Wunsch, daß der Leser mehr Jahreszahlen im Text und am Schluß eine Liste der berührten Namen bekäme.

Fassen wir, um der allgemeinen Stellung und Leistung der Kritiker zu gedenken, die Musikgeschichte ins Auge, so ist ein sehr empfehlenswertes Bändchen des Bösse-Verlags (in Regensburg) zu nennen: Bilder aus der deutschen Musikkritik, kritische Kämpfe in zwei Jahrhunderten (Band 50 „Von deutscher Musik“; 128 S.; geb. 0.90 M., geb. 1.80 M.). Der Verfasser Fritz Stege (nicht zu verwechseln mit Rudolf Steglich, Erlangen) bedient sich eines bald erzählenden, bald dramatisch

belebten Stils, um in möglichst anregender Weise die Unentbehrlichkeit musikalischer Berichterstattung darzutun. Ist ja doch der Vorschlag aufgetaucht, man könnte überhaupt jede öffentliche Beurteilung unterlassen. Demgegenüber hat sich Stege für die Fachpresse eingesetzt; er schrieb auch eine Broschüre „Der Musikkritiker im Dritten Reich“. Aus dem 18. und 19. Jahrhundert stellt er nun Mattheson, Hiller, Reichardt, Rochlitz, Hoffmann, Kellstab, Schumann, Brendel, Tappert, Wolf, Seidl, Heuß und Störck in kurzen Skizzen als Vertreter des kritischen Berufs hin; manche der Genannten sind ja zugleich schöpferisch tätig gewesen. Immer ist es dem Verfasser darum zu tun, den Kampf um die Unabhängigkeit zu entwickeln, sei es vom Verleger, sei es vom Leser, oder auch im Verhältnis zum Künstler selber, das aber im Grunde aus den Gedanken der Freundschaft, des gutwilligen Dienens, eines verständigen Helfens getragen sein sollte, wie Stege wiederholt hervorhebt. Der Verlag hat das Büchlein mit Bildnissen der erwähnten Kritiker ausgestattet (nur Tappert fehlt). Unsere Leser wissen, daß es auch den Größten gegenüber eine Kritik des Herzens gibt: wir erinnern an den Aufsatz „Positive Kritik“ von August Püringer (Bayreuther Blätter 1933, 2).

Eine musikalische Frage erster Ordnung bewegt zur Zeit die Gemüter und beschäftigt im Hin und Her, im Für und Wider die Öffentlichkeit: wie steht es um die sogenannten U r f a s s u n g e n der Symphonien Bruckners? Die neuesten Gaben des Musikwissenschaftlichen Verlags der Internationalen Bruckner-Gesellschaft bieten die fünfte Symphonie in B-Dur und die vierte in Es-Dur als Studienpartituren (je 3.50 M), getreu nach den Urschriften, wie sie die Wiener Nationalbibliothek bewahrt. Als Herausgeber ist Prof. Dr. Robert Haas am Werk; die Neunte zeichnete Alfred Orel. Jede Symphonie hat ihre eigene Geschichte. Der Begriff einer Ur- oder Originalfassung ist gerade bei der Neunten am klarsten ausgeprägt: die Niederschrift Bruckners weicht von der Bearbeitung Ferdinand Löwes bedeutend ab. Dieser betont den Leidensweg, während die Urschrift, genau wiedergegeben, das Heldische des Kampfes in den Vordergrund rückt. Beiderlei steckt in Bruckners Reichtum, ähnlich wie in mittelalterlicher Mystik der Gegensatz schauenden und tätigen Lebens. Weil die Stichvorlage verloren ging, wissen wir nicht, ob der Tondichter und inwieweit er etwa an der Löwischen Auffassung beteiligt ist. Bei der Sechsten (die wir im ersten Stück des Jahrgangs 1936 anzeigen) sind die Unterschiede zwischen bisherigem und künftigem Wortlaut zwar nicht unwichtig, aber unerheblich im Vergleich zu den beiden Fassungen der F ü n f t e n. Die Druckausgabe, die Franz Schalk besorgte, enthält einen völligen Umguß gegenüber der Urschrift aus dem Nachlaß. In dieser fehlt zum Beispiel der zweite Bläserchor für den Schlußchoral; Bruckner soll ihn noch gebilligt haben. Ungut ist die eigenmächtige Kürzung, die Schalk am wiederholten Scherzo vornahm (ich habe mich im zweiklavierigen Petersauszug nicht darum gekümmert). Nun aber vollends das Finale: die bisherigen Abstriche, zusammen etwa 120 Takte, haben viel Staub aufgewirbelt. Höchst auffallend ist jedoch, daß die am meisten beanstandete Kürzung, welche die Wiederkehr der zweiten Gruppe beseitigt, an einer Stelle einsetzt, in die ein Dirigent schwerlich eingegriffen hätte. Bestrebend auch der Befund, daß Bruckner selbst schon zu Beginn der Doppelsuge eine (andere) Kürzung von über 100 Taktten andeutet. Schon diese Umstände mahnen zur Vorsicht in Beurteilung Franz Schalks: es wäre denkbar, daß er doch eine jetzt anscheinend verlorene Umarbeitung vor sich hatte, die der Schöpfer aus eigenem Antrieb vornahm — genau wie er die Linzer Fassung seiner ersten Symphonie später umschuf, mit Einfällen bereicherte, durch Zusätze und Weglassungen abänderte. Die Richtung, die er dabei einschlug, geht gleichlaufend mit der angeblich Schalkschen

Fassung der Fünften. Wenn sich Bruckners späteres Klangbild dem Wagnerschen annähert, so ist dies eine Erscheinung, die des Symphonikers Selbständigkeit nicht verdunkelt. Mit der Vierten hat es wieder eine andere Bewandnis: hier erhebt die Endfassung (nicht eine frühere Form) den Anspruch, als „Originalfassung“ zu gelten. Die drei ersten Sätze folgen der zweiten Gestaltung, das Finale aber der dritten Form, die 38 Takte mehr als bisher bietet. Schade, daß die Quintolen einer früheren Fassung der zweiten Gruppe des Finales geopfert werden mußten. In ähnlicher Weise hat Bruckner scheint's im Andante die Erweiterung vor der Schlussteigerung wieder gestrichen. Wohlthuend berührt die Wiederherstellung der allein gültigen Form des (zweiten) Scherzos. (Zur Frage der Urfassungen vergl. auch das Maiheft 1936 der „Zeitschrift für Musik.“)

Man hat Bruckner oft in Eckarts Nähe gebracht. Nicht als hätte ihn der Tondichter eifrig studiert, sondern weil von beiden ein Glanz innigsten Gotterfülltseins ausstrahlte. Ueber alle Bekenntnisse und gottesdienstliche Formen, über alle Zeiten und Ziele hinweg leuchtet der altfromme Denker auch unseren Wegen und unserem Wirrsal. Während eine wissenschaftliche Gesamtausgabe alles dessen in Sicht ist, was irgend noch von ihm in lateinischer wie in deutscher Sprache erreichbar blieb, mehrten sich die Auswahlen aus bisherigen Veröffentlichungen. Wir machten aufmerksam auf die Eckart-Bändchen der Verlage Oscar Beck, 1922, Josef Müller („*Urs Sacra*“), 1925, der Insel-Bücherei (No. 280). Diesmal fesselt uns ein Bändchen aus Reclams Universalbibliothek (No. 7319) *Meister Eckehart: Vom Wunder der Seele* (geh. 35 Pfg., geb. 75 Pfg.). Als Quellen dienen Traktate und Predigten der Textausgabe von Franz Pfeiffer (1857). Die neue Umdeutung stammt von Friedrich Alfred Schmid Noerr (Percha); sie wahr, soweit es tunlich erscheint, die dichterische Urkraft des deutschen Sprachmeisters: der Leser gewinnt rasch ein lebendiges Verhältnis zur ungewohnten Ausdrucksweise. Auch den Buchtitel und die Überschriften der einzelnen Betrachtungen bestimmte der Herausgeber. Seine Einführung bringt Wesentliches in klarer und knapper Form. Die ausgewählten Abschnitte klären auf über Eckarts Standpunkt, ohne erschöpfen zu wollen, was man von dort alles sieht. Aber die Hauptgedanken treten klar hervor. Stetig neu erschafft Gott die Welt. Gott ist uns nahe, aber wir sind ihm fern; Gott ist drinnen, wir sind draußen; Gott ist die Heimat, wir sind in der Fremde. Ergreifend ist, wie Eckart die Abgeschiedenheit schildert, die uns für Gott empfänglich macht. Derselbe Denker, der das Leben hoch schätzt („Je allgemeiner ein Ding ist, je edler und wertvoller ist es“), trennt sich von aller Umwelt, weil ihm das Allerliebste ist „das wesende Sein“. Klingen da nicht die Stimmen griechischer Philosophie hindurch, wofern nur seelisches Innenleben als wahres Leben gilt? Auch die gewaltige Kraft, mit der das Gebet gereinigt, Knechtsangst und Lohnsinn ferngehalten wird, erneuert jene durchgeistigte Denkweise. Deutsche Freiheit aber webt in der Auslegung kirchlicher Texte; so in der Predigt über Maria und Martha, die eine unerwartete Wendung nimmt.

Meister Eckart leitet uns hinüber zur deutschkirchlichen Bewegung, sofern sich diese auf seine freiere Auffassung deutscher Frömmigkeit beruft. Unsere Leser kennen wohl die Hauptschriften Friedrich Andersens. Die neueste, die er darbietet, gilt Alfred Rosenbergs „*Mythus des 20. Jahrhunderts*“, der in sechs Vorträgen volkstümlich dargestellt und beleuchtet wird (64 Seiten; Nordmark-Verlag, Flensburg, 1936). Den mündlichen Vorträgen wurde so viel Beachtung geschenkt, daß am Erfolg der Buchform nicht zu zweifeln ist. In sehr geschicktem Aufbau und mit einer Sachlichkeit, die auch Einwände berücksichtigt, fügt Andersen die Grundgedanken des viel genannten Werkes zusammen.

Eine Hauptfrage der Gegenwart ist der Verzicht aufs Alte Testament; hier findet Rosenberg gerade am Vertreter der Deutschkirche den begeisterten Bundesgenossen. Andersen's Zustimmung, überall durchdacht und begründet, schließt in Einzelheiten eine anders gewendete Auffassung nicht aus. So unterscheidet der Redner oder Verfasser bei Paulus zwischen Lehrmeinungen und Charakter, und zwar in Uebereinstimmung mit Hans von Wolzogens Gedankengängen etwa in „Deutscher Seele“ (Ellwanger, Bayreuth, 1929) und in der Schrift „Was ist Gott?“ (Hammervorlag, Leipzig, 1931); oder denken wir an seine Ausführungen in der Beilage des Osterstückes 1935 der Bayreuther Blätter. Andersen verweist auch auf den Scharfblick, mit dem Paulus die Bedeutung der neuen Religion für die griechisch-römische Kulturwelt erkannte.

Sollte sich die völkische Frage erheben, warum wir uns eigentlich auch mit griechischem, statt ausschließlich mit deutschem Schrifttum befassen, so wäre zu erwidern, daß jenem eben der zeitliche Vorrang zukommt. Unsere Großen und Größten haben nicht verschmäht, an den Hellenen zu lernen; es sei nur ans griechische Drama erinnert, welchen Wert es für Wagner und sein Bayreuth gewann. Auf eine Quelle der Belehrung, an der sich die dürstende Sehnsucht erfrischt, müssen wir in diesem Zusammenhang hinweisen: das Handbuch der Altertumswissenschaft (Oskar Beck, München) bringt aus der Geschichte der griechischen Literatur als neueste Erscheinung Die klassische Periode, dargestellt von Univ.-Prof. Dr. Wilhelm Schmid (Tübingen); dieser war schon bisher an den Neubearbeitungen beteiligt. Von den vier Bänden der klassischen Zeit, die er nun allein darbietet, sind zwei erschienen; sie reichen bis vor die Sophistik. Wir nehmen dankbarst und mit vollem Bewußtsein die Lebensleistung eines Gelehrten entgegen, der die deutsche Wissenschaft ruhmvoll vertritt. Dringlich und gegenwartsnahe ist für den großen Bayreuther Kreis besonders der zweite Band, in welchem Aischylos und Sophokles vor uns treten. Wie viel können wir aus einer solch umfassenden Arbeit lernen! Manchmal gilt es auch umzulernen, so in Bezug auf den Prometheus, der nicht auf Aischylos zurückgeht, sondern erst vor Sophokles' Antigone herauskam. Mit Liebe verfolgt Schmid die Nachwirkung und Anerkennung der beiden Tragiker. Wir vernehmen bei Aischylos (II, 307) als Ausklang einen überzeugten Anruf des Bayreuther Meisters, der den Reichtum, die Innerlichkeit, die urwüchsige Gestaltungskraft des griechischen Dichters wohl verstanden habe. „Nicht nur mit der Form der Trilogie, sondern auch mit der Betonung des Musikalisch-Lyrischen, mit dem Glauben an die Kunst als ein Mittel nationaler Erziehung, mit der archaisierenden Gehobenheit seiner Sprache, mit der ernststen Pracht des Bühnenbildes knüpft Wagner bewußt an Aischylos an.“ „So hat sich der Geist des Aischylos am reinsten nicht in der deutschen Literatur, sondern in dem Musikdrama Richard Wagners und durch dessen Vermittlung dem Werk Anton Bruckners ausgewirkt.“

Wer sich einen Begriff machen will, wie tiefgreifend das ganze Wurzelwerk des geistigen Lebens und Denkens auch die neue Zeit noch durchdringt, der nehme einmal das Wörterbuch der Antike zur Hand, das Professor Lamer mit Dr. Bur und Dr. Schöne als 96. Band der Krönerschen Taschenausgabe herausbrachte (796 Seiten; 5.80 M.). Es ist dem Fortwirken des Altertums gewidmet. Wo man auch nachschlägt, findet man die Verbindungsfäden zur Gegenwart aufgezeigt. Nur mit einigen sprachlichen Bemerkungen, als gäbe es im Wandel der Zeiten eigentlich kein Richtig und Falsch, sind wir nicht einverstanden. Der Ansicht, die bloß auf den tatsächlichen Sprachgebrauch blickt, bereitet die verdiente Verlegenheit Otto Briegleb, den wir schon 1935 im dritten Stück der Bayreuther

Blätter als einen unserer besten Sprachkenner würdigten. Diesmal handelt es sich um Das verfeimte Zwischen-s der Wortzusammensetzung (46 Seiten Großoktav; steif geheftet 1.20 M; Friedrich Brandstetter, Leipzig). Der Verfasser gewinnt unser Vertrauen sofort durch Zurückgreifen auf Jakob Grimms Deutsche Grammatik, deren Abschnitte über die Zusammensetzung scharfsinnig und anregend genug sind, um jeden, der es mit deutscher Sprache zu tun hat, zu überzeugen. Briegleb ergänzt die Einteilung des Altmeisters und bringt für Beibehaltung des verbindenden S-Lautes zu rechter Zeit die mahnenden Gründe bei. Wir müssen und wollen also den Sprachformen, die wir von Jugend an üben, treu bleiben. Das Bedenken des harten Klangs entkräftete schon Jakob Grimm durch den Satz, jede Sprache habe soviel Wohllaut, als sie vertrage. Das unverbundene Zusammengeben der Wörter führt, wie Briegleb aus dem neuesten Sprachgebrauch belegt, zu sinnlos-bequemer Anwendung; man denke an Mißbildungen wie Italien-Reise, statt italienischer Reise. Lehrreich sind des Verfassers Vergleiche mit den nordischen Sprachen. Doch will er nicht etwa durch Gelehrsamkeit Eindruck machen, will auch schwierige Fälle und Fragen nicht schulmeisterlich entscheiden, sondern unser sprachliches Nachdenken in bestimmte Richtung leiten. Er weiß und verschweigt keineswegs, daß schon 1818 ein angesehener Meister deutschen Schrifttums, Jean Paul, gegen das Zwischen-s zu Felde zog, daß sogar Goethe und Schiller manchmal schwankten; ja Grimm selber blieb von Zweifeln nicht ganz unberührt. So schwer im Einzelnen die Fälle der Sprachformen zu beherrschen sein mag, wir halten es mit Rückert, der als „Es-Verehrer“ in einem Spottgedichte die „Es-Verheerer“ auslacht. — Mit dem Schriftgewande unserer Sprache befaßt sich unermüdlich „Die deutsche Schrift“, Zeitschrift des Bundes für deutsche Schrift (Berlin W 30, Mohlstraße 46). Im vierten Hefte des Jahrgangs 1935 wird an Ludwig Jahns Auffassung erinnert und gerade aus der Zeit der Fremdherrschaft eine wichtige Urkunde angegeben, nach der einst in Halle der dortige Maire eine französische Bekanntmachung in deutscher Schrift ausfertigen ließ. Ein Fall aus neuester Zeit: im Gedenkjahr 1932 spanische Briefmarken mit deutschen Buchstaben! — Ueber die Fragen, die sich an Entstehung und Eigenart der Runen knüpfen, bietet das dritte Heft des Jahrgangs 1936 der Zeitschrift „Die Sonne“ (Armanenverlag, Leipzig; Leitung: Werner Kulz) eine Reihe von Aufsätzen, die wir aufmerkamer Beachtung empfehlen. — Zum Schluß möge man mir nicht verdenken, wenn ich die Schrift meines Sohnes erwähne, der mit der Wahrung einer Professur für Philosophie an der Universität in München beauftragt ist: Dr. Hans Alfred Grunsky bespricht unter dem Titel Seele und Staat die psychologischen Grundlagen des nationalsozialistischen Siegs über den bürgerlichen und bolschewistischen Menschen (123 Seiten; 1935; 3.50 M; Junker und Dünnhaupt, Berlin).

Dr. Karl Grunsky.

Viertes (Herbst-) Stück 1936.

Geht wieder hinaus in die Welt als Herolde im Dienste des Guten.
Euer Weg führt durch die brausenden Stürme der Zeit in eine Welt von unvergänglicher Schönheit und zu einer Menschheit, die in Glück und Eintracht lebt!

Sven Hedin an die Jugend der Welt.

Richard Wagner.

Aussprüche des Meisters aus den Tagebüchern der Meisterin.

1874—1883.

III.

1878.

2. Januar. Richard arbeitet und beglückt mich zu Tisch mit dem Worte: „Mein Leben gefällt mir ungeheuer, ich versenke mich immer mehr in meine Gespenster-Welt, der ganze Tag wird eingenommen von solchen Rhythmen, Verschiebungen usw.“ „Ich habe es gut“, sagt er mir am Abend.

Wundervoller Brief vom Grafen Apponji über Parsifal, welchen Richard als *sublime* bezeichnet.

Abends die Divina Comedia und die 8te Symphonie, von deren letztem Theile R. sagt, es sei für ihn das Genialste was Beethoven hervorgebracht, ein Spielen mit dem Leben und Allem, göttlich!

4. Januar. Er erzählt, wenn er als Kind mit seiner Mutter uneinig geworden, habe er einen Drang zur Beichte gezeigt. —

Wie ich hinunter komme ihn zu begrüßen, sagt er: „du kommst gerade bei einer Mittelfstimme, einer schweren Mittelfstimme!“ Abends wieder Divina Comedia, R. empfindet bei aller Bewunderung für den Dichter eine große Abneigung gegen das Objekt der Phantasie des Dichters.

5. Januar. Ich weiß nicht, wie die Rede auf die Venetianer kam, R. sagt: „Vortreffliche Staatsleute, ganz herzlose Menschen, wie nichts dem, was man Religion nennt, entgegengesetzter sein kann als wie der Staat!“

7. Januar. „Das was einem aus der Seele quillt, kann man doch nicht als Arbeit rechnen“, meint R. gelegentlich seines Schaffens am Parsifal.

10. Januar. Bei der Korrektur des Idylles sagt R. „Es ist meine liebste Composition!“

11. Januar. R. arbeitet. Gegen Mittag sagt er mir, es ginge ihm so gut, daß er gleich nach dem Parsifal die Sieger componiren wolle, um diesen Zustand nicht aufhören zu sehen.

12. Januar. R. spielt mir um die Mittagszeit das, was er von Amfortas' Klage componirt hat; die Wendung: „nach Ihm“ habe ihn den ganzen Morgen beschäftigt, bei Tisch davon sprechend, sagt er: „ich sitze da, betrachte dein Bild, schreie, tobe, ja, ich bin ein närrischer Componist, es ist Alles Krampf.“

13. Januar. Am Abend sagt er, er müsse alles umarbeiten, was er am Morgen gemacht. Er habe eine Tonart gesucht, und das mechanische Transponiren sei ihm unmöglich! „Ich bin ein schöner Musiker“, lacht er; nur wenn er unreflektirt schaffe, stünde ihm Alles zu Gebote, wenn er aber überlege, wie ein Thema in eine andere Tonart zu bringen sei, verwirre er sich.

18. Januar. R. arbeitet und sagt mir dann, so etwas „Tolles“ wie dieses habe er noch nicht componirt, es würde immer größer!

19. Januar. R. arbeitet, sagt mir, nun komme erst das Schwerste; Abends theilt er mir mit, wie er die Ritter einfallen läßt auf „Harre sein“, weil sonst die Knabenstimmen ihm zu tief geworden wären; „ich habe einen guten Einfall gehabt“.

20. Januar. Abends phantasirt R. das Hochamt, wie er es sich nun entworfen hat: „Wie ein leises Erdbeben werden die Pauken den Gesang begleiten!“ R. blickte in Berlioz' Partituren vom Requiem und Te Deum, und lachte über die vielfachen Bezeichnungen für die Pauken etc. etc., wie ein Theaterdirektor, welcher den Schauspielern die Perrücken zurechtsetze, käme er ihm da vor; über das Zusammenkrachen bei „Rex tremendae Majestatis“ lachte er herzlich.

Richard sagt: „Fidi blickt mich an wie Parsifal den Gral, erstaunt ahnungsvoll!“

R. ist ganz erfüllt von seiner herrlichen Arbeit. Er glaubt, er werde Titulrel nicht mehr reden lassen nach dem Mysterium. — Nachmittags macht ihm ein „Uebergang“ zu schaffen, und beim Einschlafen höre ich ihn laut rufen: „as, ges, f muß es sein!“

22. Januar. Um die Mittagszeit ruft mich R.: er habe mir Etwas zu zeigen; er spielt und singt mir die göttliche Szene der Gralsenthüllung! So mild, so erhaben wie das Heil. Wie eine uralte Sage von Engeln erzählt, erklingen die Worte: „Wein und Brot des letzten Mahles“. „Aber den Alten laß ich nicht mehr kommen!“

23. Januar. Abends sagt er mir: „Du wirst lachen!“, und er zeigt mir Titurel's Stimme, die er doch noch hineingebracht hatte. Am Morgen besprachen wir uns über die Dekoration für die Grals-Szene, und ich schlage eine Basilika vor, zwei Schiffe durch Säulen, welche zu den dadurch unsichtbar gemachten Thüren führen.

23. Januar. Abends spielt und singt R. uns die herrlichste aller je gedichteten und in Musik ertönten Szenen!

24. Januar. Er arbeitet mit Freuden. Bei Tisch sagt er mir: „Den Erlöser, den ihr preist“ werde ich verändern und der Liebesgeist, der euch speist, dafür setzen.“ „Den ihr preist“ ist matt, bloß für den Reim da.“

29. Januar. R. zeigt mir die Stimme, welche noch „Selig im Glauben“ haucht, nach Parsifal's Verstoßung durch Gurnemanz.

1. Februar. R. hatte eine gute Nacht und ich höre ihn die letzten Worte Gurnemanz sich einüben.

7. Februar. Klingsof würde sehr wild, „Du glaubtest wohl brütend?“ Auch den Schrei von Kundry habe er.

8. Februar. R. entwirft auch den Canon zu einer Haus-Symphonie.

10. Februar. R. sagt mir, er sei mit dem Vorspiel im Klaren. Noch einmal kommt er nach Tisch auf die G moll Symphonie Mozarts, von der Tappert bemerkt hatte „viel ist nicht daran“. Dieser wegwerfende Ausdruck empört R. Von den Themen des ersten und zweiten Satzes sagt er: „man müsse sie in Diamant fassen. Beethoven habe in den Jugendwerken davon gelebt.“

Abends sagt er von Haydn's Militär-Symphonie: „Unsere ganze Musik fußt auf diese Werke.“

Volk und Genius in der Auffassung Richard Wagners.

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

Die Bayreuther Festspiele besitzen ganz besondere Gegenwartsbedeutung vermöge ihrer gemeinschaftsbildenden Kraft. Diese ist die Frucht schöpferischer Gezwieung zwischen Volk und Genius, deren Stellung in Richard Wagner's Kunst und Lehre hier betrachtet werden soll.

Der Gemeinschaftscharakter der Kunst ist in ihrem Wesen objektiv begründet. Die Kunst, erhaben über menschlich - allzumenschliche Nutzwecke, erschaut die Welt im Blickfeld der Ewigkeitswerte, mit dem „klaren Weltauge“ des „reinen Subjekts der Erkenntnis“ (Schopenhauer, WW §§ 36 und 33). Der echte Dichter ist immer zugleich Seher, der „das über aller Wirklichkeit erhabene Wahrhaftige“ (Richard Wagner, Ueber das Dichten und Komponieren, G. S. ^oX, 142) schaut.

Nun gestaltet der Künstler das allen Erscheinungen Wesentliche aus schöpferischem Gattungsbewußsein heraus, das auf die höchsten Gemeinschaftswerte gerichtet ist und ihn jene seelische Haltung einnehmen läßt, deretwegen er ein großer Liebender genannt werden kann. Das Bewußtsein, für Ziele von allgemeiner Wichtigkeit und transzendenter Bedeutung zu wirken, hebt den Künstler hoch über alles Irdische und über sich selbst hinaus. Als Subjekt geht er völlig auf und unter im Objekt. Dies haben alle großen Schaffenden ausgesprochen, unter ihnen auch Wagner in zahlreichen Selbstzeugnissen, wie z. B. einmal brieflich Theodor Uhlig gegenüber: „Was sind wir für Menschen! Nur durch die vollste Verzehrung unseres ganzen Wesens werden wir glücklich: glücklich sein heißt bei uns soviel als: nichts mehr von sich wissen.“ Auch Wagner erscheinen aus der allumfassenden Liebe seines Schöpfungstums heraus die Angelegenheiten des Einzelnen unbedeutend im Vergleich zu denen der Volksgemeinschaft; die Nöte des Menschen gelten ihm wenig angesichts der großen Not der hehren Kunst selbst. Jenen steht er gegenüber wie ein Unsterblicher den Sterblichen, und sein tiefstes Streben verhält sich zu seinen eignen persönlichen Wünschen wie die Ewigkeit zur flüchtigen Endlichkeit. Das in ihm wirkende „allgemein menschliche . . . Wesen der Gattung“ (Richard Wagner, G. S. ^oIII, 159) macht ihn zum Gründer neuer kulturhafter Gemeinschaft. Als solcher ruft er die Bayreuther Festspiele ins Leben — ein Ereignis von überragender völkischer Wichtigkeit.

Aber Volk und Genius wirken, was der Individualismus zu übersehen geneigt war, erst vereint bleibende Werte. Beide — in der Vereinzelung gehemmt in ihrem besten Wollen und Wirken — bedingen einander in ihrer Größe und Geltung je und je. Freilich ist das Verhältnis von Genius und Volk kaum mit dem — scheinbar so naheliegenden — Begriff der „Volksdichtung“ zu fassen. Wohl ist aus dem Gattungs-

bewußtsein heraus alle hohe Kunst volksverbunden; nicht aber verschwindet etwa das Führertum des Genius im Wogenschlag der Volksseele, wie es der Ausdruck „Volksdichtung“ anzudeuten scheint.

Was will das Wort „Volksdichtung“ besagen? Daß eine tiefere und ursprünglichere Gewalt als die jedes einzelnen Schaffenden in der Kunst am Werk ist, daß die edelsten Kräfte des ganzen Volkes in höchster Regsamkeit aus dem Urgrund der Gemeinschaft heraus unausmeßbares dichterisches Gut wirken, daß die wahre Dichterkraft die mächtige Entfesselung jener unerschöpflichen Tiefe des Volkstums ist, die Wilhelm Raabe einmal den „Acker der Menschheit“ genannt hat.

Als aber die Forschung diesen — in seiner Allgemeinheit berauschen- den — Gedanken nüchtern zu begreifen suchte, erschien ihr anstelle der dichtenden Volksseele eine unbestimmte Volksmasse, in der über den schöpferischen Einzelnen hinweg der Pulschlag der Zeit, die anschauliche Kraft des Volksauges, die ungeschwächte Fülle volkhafter Erfindung mächtig sein sollte als ein geheimnisvolles Fortströmen, als tiefer, künstlerischer Volkstrieb. Die Volksseele so als längst empfundne, zahllose Geschlechterfolgen umfassende Macht, als gleichsam größere Wirkungseinheit, gegenüber der verschwindenden Winzigkeit des kurzlebigen Einzelmenschen erfassen, hieß Gesetz und Regel in den schicksalhaften Begriff des Genius bringen, dessen weithindauernde Wirkung sich jetzt auf eine tiefer eingesenkte völkische Wurzel zurückführen ließ. Im Auf und Ab alles kulturellen Werdens schien das Volk selbst der eigentliche Hebel schöpferischen Geschehens zu sein.

Aber die Gegenüberstellung solcher Volksdichtung mit der „Individualdichtung“ oder, wie man auch sagte, der „Kunstdichtung“, als Gegensätzen hat sich als sachlich unhaltbar erwiesen. Die darin gelegene verderbliche Ehrung der an sich unschöpferischen Masse gründet sich auf den Trugschluß, daß die Summe vieler Einzelseelen die allesvermögende Volksseele ausmache, oder gar, wie in bedenklicher Erweiterung des Begriffs behauptet wurde: den „Volksgeist“. In Wahrheit ist das Ursprüngliche dieser Volksgeist, der in den schöpferischen Söhnen des Volkes erst sich seinen so blutmäßig gebundenen wie persönlich gearteten Einzelausdruck schafft. Im Bild gesprochen: am Lebensbaum des Volkes ist der Genius nicht die Summe der Blätter, wohl aber die Blütenkrone.

Es ist geschichtlich erwiesen, daß jedes Kunstwerk zu seiner Gestaltwerdung eines vermittelnden Künstlers bedarf. So z. B. kennen wir auch bei neueren „Volksliedern“ genau den Verfasser. Bei vielen älteren ist freilich die Kenntnis des persönlichen Urhebers verloren gegangen; oder sie war, wie im Mittelalter, das sich als gottergebne Völkergemeinschaft fühlte und daher in der Bewertung und Selbstbetonung des Einzelnen so überaus

bescheiden war, von vornherein vom Dunkel der gewollten demüthigen Namenlosigkeit der Künstlerschaft verhüllt. Wenn also da auch die Frage nach der Herkunft von Kunstwerken sich oft mit der Antwort „Unbekannter Meister“ bescheiden muß, so dürfen wir — nach aller wissenschaftlichen Kenntniß und Erfahrung — durch Vergleichsschlüsse, die zudem oft noch durch andere Anhaltspunkte, besonders kulturgeschichtlicher Art, gestützt werden, auch in solchen Fällen eine Einzelpersonlichkeit als letzte Formgeberin annehmen. Nur vom völkischen Gemeinschaftsbewußtsein aus behält jene unterscheidende Gegenüberstellung von Volksdichtung und Individualdichtung einen Sinn, wenn man nämlich unter letzterer eine solche versteht, die nicht auf dem Grund volkhafter oder auch nur volkstümlicher Empfindung ruht, sondern als volksfremde Künstelei selbstgefällig klügelnder Dichterlinge, als ein „homunculus“ (Goethe, *Faust* II) im Reich der Kunst, entsteht — wofür die Scheinblüten aller Verfallszeiten menschlicher Kultur Beispiele genug bieten.

Der wirklich bedeutende Dichter bleibt immer Volksdichter und dies auch in klassisch großer Zeit nicht weniger als der Barde vorliterarischer Entwicklungsstufen eines Volkes. Der wahrhaft große symphonische Musiker ist immer — so sehr wie der Schöpfer des schlichtesten Volksliedes! — Känder des Volks gemüthes, oder — er ist eben nicht groß, er weicht dann vom schöpferischen Volkswillen ab, er hat nicht mehr dessen in sich geschlossene harmonische Linien, sondern die verzeichneten Striche der geschwächten, vom völkischen Mutterboden abgeirrten Schaffenstribe. Der wahre Genius entsteigt, wie alle geschichtlichen Beispiele zeigen, dem Schoß eines Volkes, um den Reigen aller übrigen anzuführen, um sein Jahrhundert zu verklären, um seiner Zeit den Stempel völkischer Eigenart aufzuprägen. So werden die im Volk schlummernden schöpferischen Kräfte erst ans Licht gehoben und zu zeitenüberdauernden Werken geformt durch die fruchtbaren Taten großer Einzelner.

Auch Richard Wagner deutet den Genius als die Blüte, in deren Leuchten die edelsten Kräfte der Volksgemeinschaft zu einem das Jahrhundert erhellenden Strahlenkranz zusammengefaßt sind. Diese Lehre — gedankliches Abbild des Geheimnisses seiner eignen Kunst — rückt den überragend hohen Wert der Bayreuther Festspiele für den kulturellen Neuaufbau unsres Volkes ins hellste Licht.

Am schönsten wohl künden von der innigen Gemeinschaft zwischen Volk und Genius Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg“, die heute in der ganzen Welt als das Bild des Deutschtums schlechthin gelten und am wirksamsten dazu beigetragen haben, den Erdball, wie ein treffendes zeitgenössisches Wort lautet, „um einen Grad deutscher zu machen“. In diesem Werk erscheinen die schaffenden Künstler selber in den Gestalten Hans Sachsens und Walter Stolzings als die Brennpunkte einzel-

persönlicher Kraftentfaltung, in der Volkes Art Ausdruck gewinnt. Ueberaus kennzeichnend hierfür ist die Aufnahme von Walters Preislied durch das Volk auf der Festwiese, das sogleich den Kehrreim mitsingt und damit bekundet, wie hier Kunst aus seinem Herzen, nach seinem Sinn, Kunde seiner Seele, geboten wird. Ähnlich erscheint Sachs als der Genius, in dem das Volk sich selber in voller Kraft und Reife, in wunderbarer Steigerung und Verklärung seines Wesens wiederfindet. Jubelnd huldigt es ihm mit seinem eignen, zum Volkschor gewordenen Lied:

„Wach auf, es naht gen den Tag;
ich hör' singen im grünen Hag
ein' wonnigliche Nachtigall,
ihr' Stimm' durchdringet Berg und Tal.“

(Partitur-Faksimile 402—405, G. S. „VII, 260.)

Sachs darf von sich in diesem Augenblick bekennen, was Wagner einmal (an Mathilde Wesendonk) schreibt: „Mit mir wird etwas gewollt, was höher ist als der Wert meiner Persönlichkeit.“ In der erhebenden Gemütserschütterung des versammelten Volkes zeigt sich so recht die alle einzelgängerischen Neigungen auslöschende Urgewalt der Gemeinschaft in begeistertem und begeisterndem Aufschauern zu dem aus Volkesmitte hervorgegangenen Genius.

Nun bezeichnet Richard Wagner selbst in seiner „Mitteilung an meine Freunde“ (1851) als kennzeichnenden Zug des Genius die Fähigkeit, „sich rückhaltlos den Eindrücken hinzugeben“ (G. S. „IV, 246), die seine Empfindung sympathisch berühren, also als „Kraft des Empfangnisvermögens“ (a. a. O.). Dieses aber, gesättigt, erzeugt die „Kraft des Mitteilungsdranges“ (G. S. „IV, 247), der zur Schöpfung eines Werkes strebt. In Empfangnisvermögen und Mitteilungsdrang erblickt Wagner also die Wesensmerkmale des Genies, während Schopenhauer lehrt, es sei von Mit- und Umwelt im wesentlichen unabhängig. Dieser Gegensatz ist auffallend, zumal Wagner sich in vielen andren Stücken zu Schopenhauers Lehre bekennt, ja bezüglich der Metaphysik der Musik geradezu als der Vollender Schopenhauers, nämlich in der Festschrift „Beethoven“ zu dessen 100. Geburtstag (1870), gelten darf. Indessen hat vor der Auffassung des Denkers, der den künstlerischen Schöpfungsvorgang als eine ihm von außen gegebene Tatsache zu deuten versucht, das Bekenntnis des schöpferischen Wortfondichters das voraus, daß es aus seinem eigenen inneren Urerleben geschöpft ist. Empfangnisvermögen und Mitteilungsdrang machen den Genius, wie Wagner ihn auffaßt, und damit ihn selbst — denn aus eigenem Wesen gewann er diese Deutung! — zum Mittel- und Sammelpunkt der Gemeinschaft, berufen zum Führer, aber stark zu diesem Beruf nur in der innigen Gemeinsamkeit mit dem Volk, dem er entstammt. „Was ging ihn die schwächliche . . ., selbstisch-einsame (v. Verf. gesp.)

Empfindung an, welche der . . . ästhetisch erzogene Kunstfreund abseits (v. Verf. gesp.) von der großen Menge hatte!" (Nietzsche, Unzeitgem. Betr. IV, Richard Wagner in Bayreuth, Abschn. 8.) Die Werke und Werte des Genius sind eben durchaus keine willkürlichen und dem Einzelnen allein eigentümlichen, sondern Fortsetzungen einer längst bereits eingeschlagenen Hauptrichtung oder Neuankündigung einer solchen. Eine gemeinsame Kraft, die in ihrer Wirksamkeit die individuelle Kraft als solche in sich schließt, strebt über alle Klassengegensätze, über alle Standesunterschiede hinweg, (wie gerade das prächtige Kulturbild der „Meisterfinger“ mit seinem Volkskunstfest zeigt) zum Ausdruck kultureller Einheit einer wirklichen Volksgemeinschaft, gegründet auf das dem gleichen Blut entblühte gleiche Seelentum. Der führende Genius vereinigt die im Volk schlummernde, still wirksame, mannigfach individuell gegliederte Kraft wie in einem Brennpunkt und bringt sie damit erst in der geformten ganzheitlichen Gestalt dem Volk als dem Träger dieser Kräfte zum Bewußtsein. So gelangt, wie Wagner lehrt, in der Kunst des Genies „das unbewußte Volksleben sich zum Bewußtsein“ (G. S. „XII, 260) — eine Auffassung, die den äußersten Gegensatz zum individualistischen Geniekult des verflossenen Jahrhunderts bedeutet.

Umgekehrt erkennt Wagner als einzigen, seiner Kunst würdigen Empfänger das Volk selber. „Ihn schauderte bei der Erinnerung, auf wen er bisher hatte wirken wollen“, auf die Klassen einer „seelenharten Gesellschaft, welche sich die gute nennt und die eigentlich böse ist, Kunst und Künstler zu ihrem sklavischen Gefolge zählt, zur Befriedigung von Scheinbedürfnissen. Die moderne Kunst ist Lurus: das begriff er ebenso wie das andre, daß sie mit dem Rechte einer Lurus-Gesellschaft stehe und falle. Nicht anders als diese durch die hartherzigste und klügste Benützung ihrer Macht die Unmächtigen, das Volk, immer dienstbarer, niedriger und unvolkstümlicher zu machen und aus ihm den modernen „Arbeiter“ zu schaffen wußte, hat sie auch dem Volke das Größte und Reinste, was es aus tiefster Nötigung sich erzeugte, und worin es als der wahre und einzige Künstler seine Seele mildherzig mitteilte: seinen Mythos, seine Liedweise, seinen Tanz, seine Spracherfindung entzogen, um daraus ein wollüstiges Mittel gegen die Erschöpfung und die Langeweile ihres Daseins zu destillieren — die modernen Künste.“ (Nietzsche a. a. O., Abschn. 8.) Aus Mitleid mit dem Volk schritt Wagner zur Empörung wider diese herrschende volksfeindliche Gesellschaftsordnung. Das Volk ersehnte er als den einzigen Zuschauer und Zuhörer, der der Macht seines Kunstwerks würdig und gewachsen wäre. Ihm errichtete er ein Denkmal in seinen „Meisterfingern von Nürnberg“; aus mitfühlendem Leben heraus sprach er so ergreifende Worte, wie diese: das Volk sei der Inbegriff derer, die eine gemeinsame Not empfänden (G. S. „III, 48; vgl. auch XII, 259!). „Nur eine Not, die ihrem Wesen nach eine gemeinsame ist, ist auch eine wirkliche, in ihrem Verlangen

nach Befriedigung schöpferische. Nur wer daher eine gemeinsame Not fühlt, gehört zum Volk. Wißt ihr von ihm, so seid ihr auch schon Volk; denn von der Fülle des Volkes kann man nicht wissen, ohne an ihr teil zu haben!" (a. a. O.) Auch der Genius ist nur darum groß, weil er teil hat an des Volkes unerschöpflicher Fülle, das heute wie seit Jahrtausenden seine Sagen gebiert und wiedergebirt und seine alten Tugenden im Rauschen seines Blutes aufbewahrt. Durch diese Volksverbundenheit aber vermag auch der Genius am ehesten aus der gemeinsamen Not durch eine gemeinsame, allgemeinsame Kunst zu erlösen, die dem geliebten Volk das werden soll, was Wagner als ihren höchsten Auftrag erkannte: „ein freundlicher Lebensheiland"! (Ueber Staat und Religion, G. S. VIII, 29.)

Aus der Behebung jener als gemeinsam empfundenen Not ersteht dann jene Heiterkeit des Genius, von der Nietzsche das — tiefe Kennntnis der schöpferischen deutschen Seele verratende — Wort gesprochen: „Wer sich über die Nachbarschaft des Tristan und der Meistersinger befremdet fühlen kann, hat das Leben und Wesen aller wahrhaft großen Deutschen in einem wichtigen Punkte nicht verstanden: er weiß nicht, auf welchem Grunde allein jene eigentlich und einzig deutsche Heiterkeit . . . erwachsen kann, die von andern Völkern gar nicht verstanden wird . . . — jene goldhelle durchgorene Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinne und Schalkhaftigkeit, wie sie Wagner als den köstlichsten Trank allen denen eingesehen hat, welche tief am Leben gelitten haben und sich ihm gleichsam mit dem Lächeln der Genesenden wieder zukehren . . ." (a. a. O., Abschn. 8.)

Fernhinreichend sind die Auswirkungen dieser dem Bund von Volk und Genius entspringenden Kunst im Werden des Volkes. „Die Freunde kamen, eine unterirdische Bewegung vieler Gemüter ihm (Wagner) anzukündigen — es war noch lange nicht das ‚Volk‘, das sich bewegte und hier ankündigte, aber vielleicht der Keim und erste Lebensquell einer in ferner Zukunft vollendeten, wahrhaft menschlichen Gesellschaft . . ." (a. a. O., Abschnitt 8.) Für dieses Volk der Zukunft ragt Wagners Festspielhaus in die Welt, Auswirkung eines mächtigen Anstoßes zur Erfüllung einer hohen Pflicht: „das Unerratbarste, den seiner Kunst eigenen Stil für ihre Darstellung zu lehren, nicht in toten Zeichen auf Papier, sondern in lebendiger persönlicher Einwirkung auf getreue und befähigte Seelen." Des Volkes bedurfte der Genius, um das Geheimnis der Bayreuther Festspiele, ihre Stilüberlieferung, als überpersönliches Erbgut der Welt lebendig zu bewahren. —

Ja, schon Richard Wagners ganze Denk- und Dichtart zeigt eine enge Volksverbundenheit: Wagners Geist schreitet nicht in Begriffen, sondern in sichtbaren, fühlbaren, hörbaren Vorgängen, d. h. aber mythisch, voran, so wie das Volk von Urzeiten her denkt. Dem Mythos liegt nicht, wie eine volksfremde Zeit meinte, das Bestreben zugrunde, des Gedankens

Blässe durch ein schmuckes dichterisches Gewand zu verhüllen, nein, der Mythos ist selber eine ganzheitliche Denkart: er vermittelt Weltanschauung durch Bilder und Handlungen. Er reicht tief hinab ins Unbewußte. Der mythisch denkende Genius weiß um das Unbewußte, die Weisheit des Blutes, die ins Bewußtsein ahnungsvoll hinüberschwingt. Deshalb erhebt sich auch echte Kunst immer über eine von blutmäßiger Bindung losgelöste Geistigkeit zum Wesensausdruck völkischer Artung. „Ihr irrt . . ., wenn ihr die revolutionäre Kraft im Bewußtsein sucht.“ (R. Wagner, G. S. „XII, 256.) Stimme der Kunst — Volkes Stimme — Gottes Stimme: es ist ein erhabener Dreiklang, der jenseits eng verstandesmäßiger Bezirke im Reich des Mythischen erkönt, wo alle Kraft zu neuer Gestaltung, zu Umbruch und Aufschwung geboren wird.

Besonders die „Ring“-Dichtung ist von der Bildkraft des Mythischen erfüllt, in dem die ursprüngliche Einheit und Ganzheit der Menschenseele um ungeteilten Ausdruck ringt und, gestützt auf das mythische Erbgut, in dessen Neugestaltung urchümlichen Ausdruck auch in unserer Zeit sucht und findet. Der mythisch bewegte Dichter ist noch eins mit dem Volk, dem seine Kraft entquillt, wie umgekehrt sein Werk sich erst im Herzen des Volkes wahrhaft vollendet. Das mythische Zeitalter, nicht an Länder und Jahrhunderte gebunden, ist überall da, wo das Gefühl der Einheit von Kunst und Volk in der Seele des Menschen durchbricht. Das Erlebnis der Gemeinsamkeit von Volk und Genius bei Richard Wagner aber erstreckt sich darüber hinaus auf Erneuerung aller Gebiete des völkischen Lebens. Die Erweckung neuen mythischen Denkens, das in der Zivilisation zum „spielerisch beglückenden Märchen für Kinder“ entstellt und herabgewürdigt war, half den Kunststieg von Bayreuth zu einem umfassenden Weltstieg des deutschen Volksgeistes ausgestalten, von dessen Früchten eine noch nicht absehbare Zukunft zehren wird.

Mit diesem Streben nach Ueberwindung der vom Volk sich abschließenden Ichheit und nach Bildung neuer Gemeinschaft durch die aus dem Volk geborene und mit dem Volk verbundene Kunst ließ Richard Wagner die beiden zeitlosen Tiefenströmungen deutschen Wesens ans Licht brechen: deutschen Mythos und deutsche Mystik. Eckart, Dürer, Bach u. a. hatten sie vor ihm in Leben und Werk verkörpert. Dem neuzeitlichen Bewußtsein waren sie mehr und mehr entschwunden, aber die Sehnsucht danach war in der deutschen Seele — besonders im Aufschwung der klassisch-romantischen deutschen Bewegung — wach und rege geblieben.

So findet sich bei Herder die ernste Klage: „Bei uns hat das Ganze so wenig gemeinschaftlichen Schritt gehalten, daß schwerlich eine Vorstellungsart zu finden wäre, die auf alle Teile als auf ein gemeinschaftliches Publikum mit gleicher Macht wirkte. Nicht nur Provinzen . . ., selbst Stände haben sich dergestalt entzweit, daß ihnen ein zutrauliches gemeinschaftliches Organ

ihrer innigsten Gefühle fehlt. Es gibt kein wahres Verständnis des Gemüths ohne gemeinsame patriotische Bildung."

So faßt auch Schiller in den Briefen „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen" die aus dem Volk erwachsene Kunst als höchstes Mittel zur Erziehung des Einzelnen zum Volk hin auf. Ja, er macht das Gedeihen des Staates vom völligen Gelingen dieser Erzieheraufgabe der völkischen Kunst abhängig. „Totalität des Charakters eines Volkes ist der Preis, um den der Staat der Freiheit gewonnen wird." Diese ganzheitliche Entwicklung des Charakters aber ist ihm die vornehmste Aufgabe der „menschenumwandelnden" Kunst. Die enge Gemeinschaft von Sittenveredlung und Kunst im Staatsdenken Schillers entspricht durchaus dem Bund von Volkstum und Führertum in der Auffassung Richard Wagners. Und warum war unsren großen Künstlern von Weimar bis Bayreuth auch die Kunst der Hellenen der Inbegriff vollendeter Schönheit? Weil in dieser Volkskunst edelsten Sinnes sich das Volk der Griechen als kulturelle Einheit wiederfand!

Für viel Stimmen zugunsten deutscher Volkerziehung durch den Genius der Kunst sei Otto Ludwig mit einem wenig bekannten, gehaltvollen Wort der Sprecher: „Unsere ganze Erziehung durch Schule, Kunst und Gesellschaft arbeitet nur dahin, uns zu zerstückeln; von Glück hat der zu sagen, dessen Sein sich wieder aufbaut aus den Trümmern, in die man es schlug. Sollte nicht der Zweck der Kunst etwa nur der sein, den zerstückelsten Menschen wieder zu bilden? Die Menschen ganzheit muß . . . Ideal sein von nun an im Leben und in der Kunst!"

Dieses ideale Volk ganzheitlicher Menschen ist freilich nicht eine schwankende Masse innerlich und äußerlich künstlich gleichgemachter Mittelmäßigen; dieses Volk ist die Gemeinschaft derer, die mit heilig glühenden Herzen einem großen Ziel bis zu letzter Selbstvollendung, ja, Selbsthingabe, zu dienen bereit sind. Aus ihm als dem Ganzen, gegliedert in eine Stufenfolge von Leistungsschichten, hebt sich der Einzelne empor in die Ebene des Genius und der Führerschaft. Nur im Sichfinden von Volk und Führerauslese kann die Gewähr dauernder Blüte des Staats erblickt werden.

Aus dem so immer erneut zutage tretenden Auseinanderangewiesensein von Volk und Genius läßt sich auch am besten der hohe sittliche Ernst, mit dem Wagner über alle rein künstlerischen Belange hinaus eine Wiedergeburt der ganzen Kultur- und Volksgemeinschaft erstrebte, wie auch umgekehrt die besondre völkische Kulturbedeutung der Bayreuther Festspiele für unsre Gegenwart begreifen. Wie einst zur Zeit der Freiheitskriege, galt es in den Jahren nach dem Weltkrieg politischen Zusammenbruch als Folge seelischen Niedergangs zu erkennen und durch eine wirkliche innere Erneuerung neues Ansehen und neue Ehre des deutschen Volkes vorzubereiten. So ward das Wechselverhältnis zwischen

Volk und Genius, wie es sich in den Bayreuther Festspielen kundtat, zu einem besonders reichen Segen für die innere Wiedergeburt des deutschen Volkes. In der Erschließung der Bayreuther Kulturwerte aber für Staat und Volk ist die Möglichkeit zu einer neuaufbauenden Nationalerziehung tiefgreifender Art gegeben. Kein Genius der Vergangenheit kann dem deutschen Volk näher stehen als Richard Wagner, der — gegenüber der falsch verstandnen und bald in Zügellosigkeit entarteten „Freiheit“ individualistischer Anmaßung — jenes Wort wahrer, von den Notwendigkeiten des Volkstums umgrenzter Befreiung gesprochen: „daß eine wirkliche Revolution nie von oben, vom Standpunkte der erlernten Intelligenz, sondern nur von unten, aus dem Drange des rein menschlichen Bedürfnisses zustande kommen kann!“ Und wenn er seinem Entwurf „Das Künstlerium der Zukunft“ (1849) das Wort des Lykurgos von Sparta voransetzte: „Das Volk, das seine Vergangenheit nicht ehrt, hat keine Zukunft“ (G. S. ^oXII, 254), so darf eine Ehrung des Genius im Sinn jenes Wortes am meisten er selbst erwarten; ist doch die Zukunft, die sein Seherblick erschaute, nicht zuletzt dank seinem Weckruf nach völkischer Erneuerung für uns Gegenwart geworden!

Nur wer in solcher Opferbereitschaft wie Richard Wagner seinem Volk zugefan war, durfte auch mit den Schwächen des deutschen Wesens so streng ins Gericht gehen, wie er es in den Abhandlungen „Erkenne dich selbst“ (Bayreuther Blätter 1881/33—41 = G. S. ^oX, 263—274) und „Was ist deutsch?“ (Bayreuther Blätter 1878/29—42 = G. S. ^oX, 36—53) tat. Seine Anklagen steigern sich bis zu dem aufrüttelnden Ausruf: „Wehe uns und der Welt, wenn diesmal das Volk gerettet wäre, aber der deutsche Geist aus der Welt schwändel!“ (G. S. ^oX, 48—49.) Mit solcher, aus heißem Herzen kommenden Warnung besteht das Wechselverhältnis von Volk und Genius die Probe auf seine Fruchtbarkeit; in der Kampfstellung des Genius wider sein Jahrhundert und dessen Schwächen zeigt sich sein in die Zukunft weisendes Führertum, seine Wegbereitung des Neuen — so wird er zum Héros der wahren Gemeinschaftsnorm, zum Kämpfer wider Verirrung, Ueberhebung, Verfall, zum Schöpfer neuer deutscher Kunst, die den deutschen Menschen heraus aus ertötender Vereinzelung zurück zur Gemeinschaft führen will.

Gerade die „Meistersinger von Nürnberg“ wieder sind voll von Gedanken über diese fruchtbare Wechselseitigkeit des Verhältnisses von Volk und Genius. So rät Hans Sachs gleich im ersten Aufzug den Meistern:

„Wollt Ihr nun vor dem Volke zeigen,
Wie hoch die Kunst Ihr ehrt; . . .
So laßt das Volk auch Richter sein . . .

(Partitur-Faksimile 88/89.)

... einmal im Jahr fänd' ich's weise,
 Daß man die Regeln selbst probier',
 Ob in der Gewohnheit tragem Gleise
 Ihr' Kraft und Leben sich nicht verlier':

(Partitur-Faksimile 90/91, vgl. G. S. °VII, 174—175.)

Während Beckmesser, wie die Mehrzahl der Meistersinger, typischer Vertreter einer vom Volk sich absondernden und damit zu totem Regelwerk erstarrenden Künstelei ist, verkärt der volkstümliche Sachs den Bund von Volk und Genius:

„Dem Volke wollt ihr behagen;
 Nun dächt' ich, läg es nah,
 Ihr ließ't es selbst euch auch sagen,
 Ob das ihm zur Lust geschah!
 Daß Volk und Kunst gleich blüh" und wach's',
 Bestellt ihr so, mein' ich, Hans Sachs.“

(Partitur-Faksimile 91/93, vgl. G. S. °VII, 175.)

Ja, was in den obigen Worten des Sachs als Forderung weiser Einsicht erscheint, wird im dritten Aufzug des Werkes geradezu als *L i e b e s - g e m e i n s c h a f t* bezeichnet:

„Euch macht ihr's leicht, mir macht ihr's schwer,
 Gebt ihr mir Armen zu viel Ehr'!
 Soll vor der Ehr' ich bestehn,
 Sei's, mich von euch geliebt zu sehn!“

(Partitur-Faksimile 408, etwas davon abweichend im Wortlaut: G. S. °VII, 260/261.)

Diese Tatgemeinschaft zwischen Volk und Genius hält fortdauernd die Zugänge offen zu den höchsten Möglichkeiten künstlerischer Ausprägung des Volkslebens, zum Schaffen *dauernder* Werke von völkischem Eigenwert. Aus der seelisch belebenden Gemeinsamkeit mit dem Volk gewinnt der Schaffende seine besten Kräfte. Diese zugleich *nationale wie soziale Sendung der Kunst* findet bei Wagner schon früh Würdigung in warm empfundenen Worten, so in den Entwürfen zu „Kunst und Revolution“. Hier weist Wagner eindringlich auf jene Zukunft hin, wo „Tausende und Tausende versammelt sind, die voll freudiger Spannung der neuen Sonne entgegenharren! Betrachte sie, es sind deine Brüder, deine Schwestern, es sind die Scharen jener Armen, jener Elenden, die bisher vom Leben *nicht* gekannt als das *Leiden*, die Fremdlinge waren auf dieser Erde der Freude; sie alle erwarten die Revolution, die dich ängstigt, als . . . Schöpferin einer neuen, für *alle* beglückenden Welt!“ (G. S. °XII, 247—248.) Ihnen allen ruft Hans Sachs sein „Wach auf!“ zu, und aus den Herzen aller tönt ermutigender Widerhall dem großen Einsamen zurück. Ihm sind Persönlich-

keit und Volk nicht einander ausschließende Begriffe, vielmehr sich wechselseitig tragende und erhebende in der Hinwendung aus der Einsamkeit an die Gemeinsamkeit. Und will bei dem Blick auf das zerrissene Menschheitsganze der Gemeinsamkeit begehrende Mensch schier verzagen — im Volk bietet sich ihm, dem Suchenden, die natürliche Gemeinschaft dar: „Es ist kein Kleines, die Weltgeschichte zu durchlaufen und hierbei Liebe zum menschlichen Geschlecht bewahren zu wollen. Hier kann einzig das unzerstörbare Gefühl der Verwandtschaft mit dem Volke, dem wir zunächst entwachsen sind, ergänzend eintreten.“ (G. S. ^oX, 272.)

Nur aus solcher Gemeinsamkeit von Volk und Genius können bleibende Kulturwerte geschaffen werden, wofür sich das schönste Beispiel aus dem Mittelalter darbietet: liegt nicht in jener Gemeinsamkeit das Geheimnis der Wunderwirkung unsrer Dome beschlossen, an deren Bau ganze Geschlechterfolgen mitgewirkt haben?! Als ragende Sinnbilder gläubiger Schaffensgemeinschaft lenken sie den Blick des ganzen Volkes auf das ewige Ziel, um dessentwillen diese Betonung des Volklichen erst von Grund aus gerechtfertigt und sinnvoll erscheint. Nur getragen von der Liebe der Gemeinschaft, kann der Genius Dauerndes schaffen, sich mitteilen im Lebensodem menschlichen Werdens. Tief und schön sagt Richard Wagner: „Ohne eine durch Liebe und Ehrfurcht belebte Gemeinsamkeit würde die menschliche Persönlichkeit nur ein sehr flüchtiges Bestandsstück des Weltganzen sein; wogegen die Betrachtung . . . ihrer Wechselbeziehungen . . . einer Ahnung des Weltensinnes zuleitet.“ Und was Goethe vom Mann fordert: daß er im Wechsel von Schmerz und Genuß, Gelingen und Verdruß sich unermüdlich betätige, das erfüllt in höchstem Maß der Genius, der seinem Volk mannhafter Führer ist: im Rauschen der Zeit, im Rollen der Begebenheiten, wirkt er rastlos — im trohigen Festhalten seiner Sendung ganz Mann, in der klaren Erkenntnis zukünftiger Ziele ganz Führer, im Leben und Wirken, im Hoffen und Wagen, im Denken und Schaffen ganz Sohn seines Volkes! —

Die Versform in Richard Wagners „Tristan und Isolde“.

Von Dr. Johann Czerny, Wien.

1.

Will man sich Wagner nur als Philosoph, als Kultur- oder Litterarhistoriker, Poetiker, Metriker, Grammatiker, Musiker nähern, wird man bald gewahr, daß eine so einseitige Betrachtung die wissenschaftliche Neugierde nicht recht befriedigt. Man kann darin ein Zeichen sehen, wie sehr dem Meister seine auf das weltanschauliche Gesamtkunstwerk gerichteten Absichten gelungen sind. So verlangt auch mein Aufsatz über den Sprachstil des „Tristan“ in dieser Zeitschrift (1934, 1. Stück) eine Ergänzung durch Zergliederung der Versform und diese wieder führt in das dichteste Gestrüpp der Fragen, aus deren Beantwortung sich R. Wagner die Idee des Gesamtkunstwerks ergab. Fast scheint es, als müsse der Metriker wie zuvor der Grammatiker auf der bequemen Oberfläche äußerer Beschreibung verharren,¹⁾ soll nicht der geplante Aufsatz zu einem Buch anschwellen. Indes eröffnen sich zwei Wege, über die übliche Analyse mit ihrer „niederen Mathematik“ (Walzel) hinauszukommen: die historische Betrachtungsweise, die dem bahnbrechenden Werk von Franz Saran²⁾ sein Eigentümlichstes gibt, und der Erweis, warum die mannigfaltige (bald strengere, bald freiere) Versgestalt Wagners für sein Musikdrama die tauglichste war. Im übrigen müssen Andeutungen und knappe Hinweise auf Sarans Buch und auf Wagners Bekenntnisse, besonders in „Oper und Drama“, genügen.

Schon bei der Arbeit an seinen ersten Opern kam Wagner eine Ahnung von dem richtigen Verhältnis von Wort und Ton. In der Schrift „Oper und Drama“ (1852) glaubt er, weit ausholen zu müssen, um zu diesem Thema zu gelangen. Wir können ihm nicht folgen, wenn er annimmt, daß zwischen den Wurzeln der „Ursprache“ und dem, was sie bezeichneten, ein natürlicher, notwendiger Zusammenhang bestehe, wenn er damit den Stabreim in Verbindung bringt, wenn er sich die Ursprache mit Herder als Gesang vorstellt. Die Kritik, die Wagner an dem Sprechvers übt,³⁾ schießt weit übers Ziel hinaus und trifft nur dann zu, wenn wir uns mit ihm auf den Standpunkt stellen, daß der Dichter immer mit dem Sänger zu gehen habe, daß der Zweck der Poesie erst im Bunde mit der Musik erreicht werden könne; denn zur dramatischen Komposition ist z. B. das „fünffüßige Ungeheuer“ in der Tat wenig geeignet. Eine Bemerkung in diesem Zusammenhang zwingt zu kurzem Verweilen. Daß im Sprechvers Rhythmus und Melodie ein Schein seien, bedarf nicht der Widerlegung, wohl aber gibt es zu denken, wenn Wagner zur Begründung dieses Satzes auf gewisse schöne Verse Goethes hinweist, die von den Musikern gemeinsam als z u s c h ö n, zu vollendet für die musikalische Komposition

¹⁾ Hier bewegen sich, soweit ich sehe, die bisherigen Versuche, Wagners Verstechnik systematisch zu erforschen, so die in mancher Hinsicht dankenswerte Untersuchung von Rudolf Pischel (Der Vers in Richard Wagners „Ring des Nibelungen“. Jahresbericht der Staats-Oberrealschule im XV. Bezirke von Wien, 1912) und meine eigenen Bemühungen um die Versform in den „Meistersingern“ (in der Einleitung zu meiner Sonderausgabe dieses Dramas in „Freitags ausgew. Dichtungen“, 1918).

²⁾ Deutsche Verslehre. München 1907. Die Kenntnis der umwälzenden Lehren dieses Buches wird hier vorausgesetzt. Das große Handbuch von J. Minor (2. Aufl. Straßburg 1902) ist zwar in den Grundlagen von Saran überholt, aber in zahlreichen Einzelheiten noch gut brauchbar.

³⁾ D. u. Dr., 3. T., S. 104 f. Die Seitenzahlen beziehen sich im folgenden immer auf den dritten Teil in den Gesammelten Schriften.

bezeichnet werden.⁴⁾ Wohl haben Schubert,⁵⁾ H. Wolf u. a. mit Erfolg Goethes Versmelodie zu erhalten getrachtet, doch gibt die musikalische Lyrik ohne Zweifel immer etwas auf, wenn sie vertont wird.⁶⁾ Darüber soll noch ausführlicher gehandelt werden; die Entstehung der Sprache und der Alliteration sowie der Charakter des gesprochenen Verses sind hier, wo wir es mit dem gesungenen zu tun haben, weniger wichtig.

Warum bedarf nun die Sprache der Musik? Weil sie gefühlsarm geworden ist, nur auf dem Umweg über den Verstand zu unserer Seele dringt und ihr daher nicht Genüge tun kann. Nur die Musik, die kräftigste, aber in der Isolierung schwerstverständliche Sprache des Gefühls, kann dem Wort die verlorene Macht wiedergeben — eine Lieblingsidee der deutschen Romantik (Novalis, Tieck, E. T. A. Hoffmann u. a.). Auch Wagner meint die eigene Musik der Sprache, die „mütterliche Armelodie“, glaubt jedoch im Gegensatz zu den andern Romantikern nicht an die Möglichkeit, sie mit rein dichterischen Mitteln wiederzuerwecken. Um die Sprache der Musik gefügig zu machen, muß der Poet dichten, d. h. mit möglichster Weglassung der bloßen Formwörter die bedeutungsschwersten und die Anschauung am meisten anregenden Wörter zusammendrängen und nach ihrer Akzentstärke (wir sagen: Schwere) so anordnen, daß sich daraus ein ihrem Sinn entsprechender Rhythmus ergibt. Als bald beginnen sie auch die ihnen innewohnende Melodie zu offenbaren. Nun wird der Dichter zum Tonkünstler: er lauscht der mütterlichen Armelodie und gestaltet sie mit den unendlich reicheren Mitteln der Musik aus. Erst in diesem Prachtgewand kommt die Melodie als reiner Gefühlsausdruck zur Geltung (Gleichnis vom lieben Gott, der in Knechtesblöße auf Erden wandelt und von niemand erkannt wird. D. u. Dr., 139 f.).

Ehe ich nun daran gehe, den „Tristan“ metrisch zu zergliedern und daraus Schlüsse auf Wagners tondichterische Praxis zu ziehen, glaube ich, zum Verständnis einige allgemeine Bemerkungen vorausschicken zu müssen. Rhythmus und Melodie fehlen nicht nur, wie Wagner meint, unserer Alltagsrede, sondern lagen nie in der Sprache. Die Versuche, sie aus einer klangreicheren und besser als unsere Prosa gegliederten Ursprache abzuleiten, müssen endgültig aufgegeben werden. Die Sprache erhielt Rhythmus erst im Anschluß an körperliche Bewegungen, die schon rhythmisch waren (Reigen, Tanz), wenn der Rhythmus nicht, wie Karl Bücher will,⁷⁾ erfunden wurde, um gewisse Arbeitsbewegungen zu begleiten. Schon wenn dazu bloße Rufe verwendet wurden, konnte dies nur mit völliger Vernachlässigung des Akzents geschehen. Noch mehr mußte die natürliche Betonung durch die Verbindung der Sprache mit der Musik gestört werden. Kommt doch darin zu dem Takt, der der Tanzfigur entspricht, die der Sprache ganz fremde Melodie, die sich über den gleichbleibenden Takt ihr eigenes wohlgegliedertes rhythmisches Gebäude errichtet.⁸⁾ Wie sehr die Verbindung mit der Marsch- und Tanzmusik den natürlichen Akzent beeinträchtigt, sehen wir an unseren Volksliedern. Nun ist die Melodie der Oper gewiß freier und die „unendliche Melodie“ Wagners, die dahinströmen soll wie die Melodie in den Symphonien Beethovens, kann sich der Sprache verhältnismäßig am engsten anschmiegen. Aber mehr als ein Kompromiß ist auch

⁴⁾ D. u. Dr., 115 f.

⁵⁾ Vgl. Sarans metrische Analyse von „Heidenröslein“ a. a. O. S. 218 f.

⁶⁾ E. Oskar Walzel, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, S. 352. Ein eigener Abschnitt dieses Werkes erledigt endgültig Wagners Spott über den Endreim. Wagner nahm diese Angriffe sehr bald selbst stillschweigend zurück, indem er sich des Endreims auch weiterhin, noch im „Parsifal“, ausgiebig bediente.

⁷⁾ Arbeit und Rhythmus. 6. Aufl. Leipzig 1923.

⁸⁾ Saran a. a. O. S. 142.

bei Wagners Verfahren nicht möglich. Wenn schon der Vers die Akzente mehr oder weniger nivelliert — leichte Silben werden in der Hebung beschwert, die schweren etwas erleichtert, Nebenakzente unterdrückt —, wenn auch in den formal freiesten Gedichten, etwa von Klopstock oder Tieck, der Rhythmus nur durch Beschwörung und Ueberdehnung einerseits, flüchtiges Hinweggleiten über die leichteren Silben mit Drückung der Nebenakzente anderseits zustande kommt, kann eine Vertonung den Akzent noch weniger schonen als der Dichter.

An diesem Sachverhalt ändert Wagners Forderung, daß der Komponist seine Texte selber schreibe, nicht gar viel. Läßt sich der Dichterkomponist von der Angst um den Akzent beherrschen, muß er Scheinverse schreiben, die von der Prosa kaum zu unterscheiden sind, selbständigen Reizes entbehren. Als Musiker muß er schon gar ästhetische Aljese üben: er muß mehr sagen als singen, kann höchstens ein Melisma, keine eigentliche Gesangsmelodie wagen. Das Orchester wird aufgeboten, um dem mehr pathetisch deklamierten als gesungenen Worte den musikalischen Reiz hinzuzufügen. Daß trotzdem nicht einmal die relative Natürlichkeit des gesprochenen Verses⁹⁾ erreichbar ist, liegt auf der Hand. Dieses Verfahren mit dem Material der Wörter und Töne wird sich im Musikdrama da empfehlen, wo es sich um leidenschaftslose Mitteilung handelt, auch da, wo die Gefühle, Stimmungen und Affekte in raschem Wechsel verlaufen oder die Personen ihre Gemütsbewegungen antreiben oder unterdrücken,¹⁰⁾ also in den eigentlichen dramatischen Partien. Wo dagegen Affekt und Stimmung frei ausströmen, bzw. sich ausbreiten können, also in den lyrischen Teilen, neigt schon die Sprache zu einfacher Rhythmisierung, die Musik zur Bildung strenger Melodien. Diese machen den Rhythmus naturgemäß¹¹⁾ regelmäßiger, lassen wirkliche Verse, ganze Strophen entstehen, Endreim und andere Mittel der Lyrik stellen sich von selbst ein. So schafft sich die Liedweise eine entsprechende Sprachform. Von der Bewahrung aller natürlichen Abstufungen der Silbenschwere kann dabei schon gar keine Rede sein. Die Melodie erlaubt sich ja viel mehr als bloße Alteration des Akzents: sie spielt, auch im „Tristan“, mit einzelnen Vokalen, indem sie sie, in verschiedenen Intervallen auf- und absteigend, auf eine Mehrzahl von Tönen verteilt (Ligatur).

Wir werden also von vornherein nicht erwarten, daß Wagner seine überstrengen Akzentvorschriften in „Oper und Drama“ bei der Dichtung und Komposition seiner Musikdramen genau eingehalten habe. Ultra posse nemo obligatur. Daß wir aber in diesem Punkte weniger empfindlich sind als der Theoretiker Wagner und manche neueren Verslehrer, die so häufig „versehrt“ Betonung entdecken, beweist die Tatsache, daß die Bewunderung der unerhörten natürlichen Deklamation durch die ganze Wagner-Litteratur geht. Wie noch näher gezeigt werden soll, ist diese Natürlichkeit nur relativ; sie fällt auf, weil wir von der Opernmusik metrische Verstöße gewohnt sind, die in der Tat unser in diesem Falle besonders nachsichtiges Ohr beleidigen.

⁹⁾ Im schärfsten Gegensatz zu den Klagen über die beständige Verletzung des lebendigen Akzents dem einkönigen Rhythmus zuliebe betont Saran: „Widersprüche (zwischen Sprach- und Kunstform) gibt es nur bei schlechten Versen. Bei guten finden solche nie statt. Selbst bei mäßigen Versen kommt der empfundene Mangel nur selten vom Widerspruch zwischen Sprache und Metrum her“ (a. a. O. S. 134 f.). Bei der sog. schwebenden Betonung im „Tristan“ werde ich auf diesen Punkt zurückkommen.

¹⁰⁾ Saran a. a. O. S. 125, 143.

¹¹⁾ Kann doch die Melodie ihre Herkunft vom Tanz nicht verleugnen. Wagner betrachtet auch die höchstentwickelte Form der Symphonie (Beethoven) als idealisierten Tanz.

Jedenfalls ist nicht nur der „Tristan“, von dem es Saran feststellt,¹²⁾ seinem Grundcharakter nach melisch-rhythmisch, sondern das Musikdrama überhaupt, während die Oper, von den leidigen Sekkorezitativen abgesehen, dem orcheſtiſchen Rhythmus näher ſteht. Nur hat der „Tristan“ in Verſ und Führung der Singſtimmen mehr Melodie als der „Ring“ und „Pariſfal“, erſtens, weil es hier dem Meiſter vollkommen gelungen iſt, die äußere Handlung zu vereinfachen und alle Aufmerkſamkeit auf die Gefühle der handelnden Menſchen zu ſammeln,¹³⁾ und zweitens, weil er nie mehr Muſiker war als in der geſegneten „Tristan“-Zeit mit ihren erſchütternden inneren Erlebnissen und ſchweremütigen Stimmungen.

Wenn jemand, ehe die Partitur erſchien, etwa den 1. Aufzug des „Tristan“ laſ, wo der Verſ noch wenig entwickelt iſt,¹⁴⁾ mag es ihm ähnlich ergangen ſein wie dem Wiener Hofkapellmeiſter Eſſer, als Wagner die „Meiſterſinger“ vorgeleſen hatte: er wird nicht begriffen haben, wie Wagner das komponieren wolle, wie eine Muſik über die Sprödigkeit dieſer erregten Dialoge und Erzählungen triumphieren könne. Wagner errang dieſen Sieg über die ſo wenig dienſtwillige Sprache durch die wundervollen Motive und Melodien, die ihm damals in unerhörter Fülle zuſtrömten; im beſonderen finden wir zu Iſoldes Bericht über die Rettung des „Tantriſ“ und den Verrat Triſtans auch bei Wagner kaum etwas Ebenbürtiges.

Wie haben wir uns nun die Schöpfung der „Tristan“-Dichtung zu denken? Die Verſgeſtalt legt, um das Ergebnis vorwegzunehmen, die Vermutung nahe, daß der Weg des Meiſters bald von der Sprache zur Muſik, bald von der Muſik zur Sprache ging. Auf weite Strecken könnte ihm keine deutliche Melodie, vielleicht nicht einmal ein beſtimmtes Melisma im Ohre, ſondern er ließ ſich bei der Rhythmifierung der Sprache nur von dem Gefühl leiten, daß er ſeine Verſe oder Kolen vertonen könn e. Bei der Vertonung bemühte er ſich dann, den natürlichen Akzent und Rhythmus der hingeſchriebenen Worte möglichſt genau wiederzugeben, und ſo ſchweift die Singſtimme gleich dem Sprachrhythmus in weſentlich rezitativ-iſcher Form dahin. Aber in andern Teilen, die weit überwiegen, läßt der ganz oder faſt regelmäßige („alternierende“) Verſrhythmus darauf ſchließen, daß hier Wagner von der Muſik ausgeht, daß ſich die Sprachbehandlung nach einem in der Seele des Dondichters ſchon vorhandenen Arioso, einer halb oder ganz fertigen Melodie richtet. Wie hätte ſonſt der Meiſter ſogar förmliche Strophen geſchrieben?

Die Verſe der Wagnerschen Muſikdramen muß man ſich aus den Druckzeilen zuſammensuchen. Auf den erſten Blick wird man glauben, daß Wagner nur zwei- und dreißilbige (ſelten einſilbige) Verſe verwende und für das Auge unterſcheide. Bald ſtaunt man freilich, daß Sätze und Wortfügungen wie die folgenden in zwei Zeilen gedruckt ſind: O, wer weiß / wohl, warum! (3. 125 f.); Wie anders prahlte / Triſtan aus (3. 334 f.); Kennſt du der Mutter / Künſte nicht? (3. 415 f.); empfang' ich Sühne / nicht zuvor (3. 471 f.); was würde König / Marke ſagen (3. 630 f.); Wohl kenn' ich Irlands / Königin (3. 704 f.); des Quelles ſanft / rieſelnde Welle (3. 817 f.); Frau Minne hat / meiner Macht es entwandt (3. 925 f.); dem Eifer, den / mein Glücke ſchreckt' (3. 1119 f.); löſe von / der Welt mich loſ (3. 1255 f.);

¹²⁾ a. a. O. S. 144.

¹³⁾ Den „Tristan“ und die „Meiſterſinger“, nicht den „Ring“ und „Pariſfal“ feiert Carl Steinweg (Goethes Seelendramen und ihre franzöſiſchen Vorlagen. Halle 1912) als die Vollendung des psycho-logiſchen Dramas.

¹⁴⁾ Das metriſche Meiſterſtück Wagners ſind die „Meiſterſinger“. Wagners Ebenbild Walthar von Stolzing wettkämpft hier notgedrungen mit den Meiſtern in der Kunſt verwickelten Strophenbaues; in dem Werbelied („Fanget an!“) überbietet er alle, ſo daß ſie ihm gar nicht folgen können.

hab' der einen / Ruf in Acht (3. 1298 f.); bange zum / Erwachen mahnt (3. 1302 f.); wie anders als / mit Isolde's eignem Leben (3. 1357 f.); Die Tristan sich / zum Schild erkor (3. 1499 f.); dünkte zu wenig / dich sein Dank (3. 1515 f.); Das Volk, getreu / dem trauten Herrn (3. 1709 f.); Die Wunde, die / sie heilend schloß (3. 1953 f.); sie führt mir letzte / Labung zu (3. 2049 f.); doch Unglückes / Ungeßüm (3. 2312 f.); die so wunder- / voll und leise (! 3. 2346 f.). In diesen und vielen anderen Fällen wäre es offenbar unangebracht, von kühnem Enjambement zu reden, weil die erste Zeile keinen Vers bildet; wie sollte sie auch das Ohr als Vers erkennen? Sie bildet nicht einmal ein „G lied“ oder einen „Bund“, weil die Pause („Gelenk“ oder „Fuge“) anderswo liegt als an ihrem Ende.

Natürlich sind solche Zeilen auch gar nicht als Verse gemeint, sondern die Zertrennung sollte dem Meister nur die Uebersicht über die vier- und mehrhebigen Verse bei der Komposition erleichtern, diese Verse von den Dreiern unterscheiden. Wie wenig Gewicht Wagner auf diese Aeußerlichkeit legte, zeigt die Tatsache, daß er doch 50 Vierer als eine Zeile schrieb. Ein Teil dieser Zeilen war bei schärferer Aufmerksamkeit deutlich als vierhebig zu erkennen, also im Druck auf zwei Zeilen zu verteilen, während freilich bei der Mehrzahl erst die Komposition die Vierhebigkeit entschied. 47 Zeilen hätte Wagner nach der Vertonung, die allem Zweifel über die Hebungs zahl ein Ende machte, als drei- statt als zweihebig drucken lassen sollen, 6 Zeilen umgekehrt als zwei- statt als dreihebig. Die Zeile 2166 war nach der Vertonung zu zerlegen, da zwischen den beiden Ausrufen („Tristan! Ha!“) eine Pause von mehr als drei Takten liegt. Ähnlich 3. 367 f. nicht: „Hör' mich! Kommel! / Setz' dich her!, sondern: Hör' mich! / Kommel! Denn die Pause nach „mich“ ist genau so lang wie nach „Kommel!“ ($\frac{1}{4}$ + $\frac{1}{4}$). Wahrscheinlich achtete aber Wagner nicht weiter auf den inkonsequent gewordenen Druck. Da er dessen übersichtliches Bild nicht durch eigene Bezeichnung der Vierer verwirren wollte, machte er auch die Verteilung eines Verses oder Scheinverses auf zwei Personen in Schrift und Druck nur dann ersichtlich, wenn es sich um einen Zwei- oder Dreiheber handelte; sonst hätte er nicht neun-, sondern fünfzehnmal Anlaß dazu gehabt.¹⁵⁾ Uebrigens tat es Wagner nur in zwei Fällen mit Recht, weil die Zeilen durch den Stabreim (in einem Fall auch durch den Sinn) wirklich zusammengebunden sind.¹⁶⁾ Die Partitur hat dann die Zahl der auf zwei Personen verteilten Verse vermehrt.¹⁷⁾ Dagegen war nach der Komposition eine Druckzeile in drei Fällen in zwei aufzulösen.¹⁸⁾

Wie schon angedeutet wurde, sind die „Tristan“-Verse (oft in zwei, einigemal sogar in drei Zeilen gedruckt) nicht selten mehrdeutig.¹⁹⁾ Das sicherste Kriterium für den Versschluß ist (trotz einiger Binnenreime) der Endreim. Die Alliteration macht sich im gesungenen Vers, in dem die Konsonanten gegenüber dem

¹⁵⁾ 3. 509 f. Br. Trau' ich dem Sinn? Is. Sei du mir treu! — 511 f. Br. Der Trank — für wen? Is. Wer mich betrog. — 3. 563 f. Is. Aus welcher Sorg? Tr. Fragt die Sitt! — 3. 575 f. Tr. Die ward gesüht. Is. Nicht zwischen uns. — 3. 1372 f. Tr. Ewig einig — Is. ohne End' — 3. 1374 f. Tr. Ohn' Erwachen — Is. ohne Bangen —.

¹⁶⁾ 3. 513. Br. Tristan? Is. Trinke mir Sühne! — 3. 535. Br. Der Trank? Kurw. Herr Tristan! In meiner Zählung sind aber auch die andern sieben im Druck auf zwei Personen verteilten (nur vermeintlichen) Verse als eine Zeile genommen.

¹⁷⁾ 963. Tr. Isolde! Is. Tristan! — 3. 964. Tr. Geliebte! Is. Geliebter! — 3. 1376 f. Is. Namenlos — Beide: in Lieb' umfassen — 3. 1449 f. Is. Du Isolde, Tr. Tristan du, Is. Tristan ich, Tr. ich Isolde, Is. nicht mehr Isolde! Tr. nicht mehr Tristan! Auch die Zeilen 993 und 994 schneidet der Reim zu einem Vers zusammen: Is. Freudejauchzen! Tr. Lustentzücken! Dafür sind die 3. 1372 und 73 Tristan allein zugewiesen (s. o.).

¹⁸⁾ 3. 764 und 765 (Isolde! Tristan!), 3. 988 (Endlich! Endlich!).

¹⁹⁾ Saran a. a. O. S. 195.

Vokal weniger stark hervortreten als im gesprochenen, wenig bemerkbar und kann oft nur dem Leser ein Fingerzeig dafür sein, daß Wagner zwei Zeilen als einen Vers betrachtet wissen will. Manchmal könnte der Stabreim sogar irreführen, da nämlich, wo er von einem Vers auf den nächsten übergreift. Die Schwierigkeiten der Versbestimmung werden noch dadurch vermehrt, daß auch der Sinn nicht immer eine feste Handhabe dafür bietet. Nicht eben selten sind wir gezwungen, die Zeilen einander anders zuzuordnen, als es der Syntag und den Satzpausen entspräche, und manchmal müssen wir sogar eine Zeile zerreißen, wenn es die Vertonung nahe legt. Für diese Inkongruenzen einige Beispiele: 3. 58 f. Weh! ²⁰⁾ O weh! / Ach! Ach! / Des Uebels, das ich geahnt! Da hier „des Uebels“ Genetivobjekt zu „ach“ ist, werden wir einteilen: (Weh!) O weh! Ach! / Ach des Uebels, das ich geahnt! Daß die 3. 670—72 einen Vers bilden, ist nach den Pausen in der Partitur nicht ohne weiteres klar („in kurzer Frist / stehn wir — / vor König Marke“; die senkrechten Striche bedeuten hier nicht nur Zeilenschluß, sondern auch Viertelpausen). 1025 f. sein scheuend Zeichen (¹/₈-Pause) zündet er an und steckt's an der Liebsten Türe. Ist hier der Versschluß nach „Zeichen“ oder (trotz des Fehlens eines Pausezeichens) nach „an“ anzunehmen? (Ich entscheide mich für die zweite Möglichkeit.) 1216 f. Seine eitle Pracht, / seinen prahlenden Schein / verlacht, wem die Nacht den Blick gewieht. Der erste Zeilenschluß hat zwei ¹/₄-Pausen, der zweite eine, der Beistrich nach „verlacht“ ist ganz vernachlässigt. Trotzdem muß der Vers hier schließen, obwohl dann „Nacht“ als drittes Reimwort (Binnenreim) stört. 1732 Die erste Hälfte („trug ich dich“) bildet wohl mit den vorausgehenden Zeilen einen Sechser, ebenso die zweite Hälfte („die sind breit“) mit der folgenden Zeile („die brachten dich dort zum Strand“). Bilden die 3. 1825 f. (Glaub' meinem Wort, / du sollst sie sehen, / hier — und heut —) einen Vers oder zwei Verse (mit Pause nach „sehen“)? 2018 f. Hier macht Wagner nach „Hier liegt er nun“ eine Pause von einem ganzen ¹/₄-Takt und setzt sich über den stärkeren Beistrich nach „der wonnige Mann“ völlig hinweg, als ob diese Worte mit dem folgenden Relativsatz („der wie keiner geliebt und geminnt“) zu einem Sechser zusammenzuziehen wären, was wieder der Reim verbietet, der doch nach Wagner deutlich hervortreten soll. 2121 f. Ist (nach einer ³/₈-Pause) nur das „ha!“ der ersten Zeile mit der folgenden („mit einem Sprung“) zu einem Dreier zu vereinigen, dieser aber nicht mit dem dritten Vers („springt sie vom Bord zum Strand“)? Die durch den Zusammenstoß zweier Hebungen (Sprung springt) bedingte Pause ist beim Sprechen ohne Zweifel viel kürzer als in der Partitur, wo sie den Wert einer Viertelnote hat.

Die Zahl der Verse und bei einigen auch ihre Länge läßt sich also auch mit der Partitur in der Hand nicht ganz sicher angeben, weil diese den Sinnespausen nicht überall Rechnung trägt. Ich glaube, daß Wagner in den 2379 Zeilen des „Tristan“ 1634 Verse geben wollte. Ich nehme dabei an, daß wie beim „Ring“ kein längerer Vers als ein Sechser in seiner Absicht lag; machen doch schon die Fünfer und Sechser in der Nachbarschaft von Zweiern und gar Einfern den metrischen Eindruck des „Tristan“ buntfleckiger als es die Erzählungen des 18. Jahrhunderts in den beliebten vers libres der Franzosen sind.²¹⁾ Auch wenn Zeilen von so ungleicher

²⁰⁾ Nicht vertont.

²¹⁾ Da die „freien Verse“ gern mit den „freien Rhythmen“ zusammengeworfen werden, halte man fest, daß sie (obwohl darin die Senkung oft zweifelhaft ist oder fehlt) Metrum haben, d. h. daß die gleiche Taktdauer ungefähr eingehalten wird, wie es auch beim freiesten Blankvers geschieht, die freien Rhythmen dagegen auch den Takt aufgeben und im tempo rubato gehen, ähnlich wie die „alte Weise“ im „Tristan“ trotz

Länge durch den Reim verknüpft werden, ist die Wirkung mäßig (3. B. 3. 1562 f. trotz Feind und Gefahr / die fürstliche Braut brachtest du mir dar). Wo gar Reim oder Assonanz nicht erklingt, auch keine alliterierenden Konsonanten rauschen, hören wir manchmal keine Verse, sondern fortlaufende Versfüße ohne Gliederung²²⁾ oder Sätze, die, pathetisch gesprochen, wohl einen gewissen Rhythmus, aber kein Versmaß haben („freie Rhythmen“). Wo ruhige Stimmung keinen Nachdruck verstatet oder Erregung die Sprachform sozusagen zerstückelt, indem sie alle Silben unter starken Druck setzt, isoliert, ihre Schwere mehr oder weniger ausgleicht, sprechen wir die Zeilen als Prosa, poetisch allenfalls durch Wortwahl, Wort- und Satzfügung, Metaphern und andere Behelfe der Wortkunst, aber rhythmuslos.

Als Wagner an die Dichtung von „Siegfrieds Tod“ ging, waren Stabreimverse in der deutschen Litteratur wieder sehr beliebt,²³⁾ ja auch manche Musiker ließen sich Stabreimende Texte anfertigen.²⁴⁾ Da sich aber alle diese Vorgänger nur von der Kuriosität der germanischen Dichtung und ihrer Form angezogen fühlten und das Publikum auch für dieses Fremdartige kein Interesse aufbrachte, erntete der „Opernkomponist“ Wagner mit seinem Drama bei der Kritik und der von ihr beratenen Menge nur Spott und Hohn. Der Meister ließ sich dadurch nicht beirren, da er nicht nur das uns so nahbefreundete Reimnenschliche jener Altertümer auf sich hatte wirken lassen, sondern auch den passenden Stil viel besser traf als etwa Fouqué, auch den Stabreimvers ungleich genauer nachahmte. So kehrt denn dieser im „Tristan“ wieder. Nach Lachmanns Vorgang lasen damals die meisten Germanisten die Kurzzeilen als vierhebiger, was bei den wenigsten Versen ohne Gewalttun abging, und nur wenige, wie der Däne Rask, ließen sich auf eine so unmögliche Skandierung nicht ein und fanden bei natürlichem Lesen ein Gemisch von zwei- und dreiehebigen Versen. Die moderne Forschung hat beide Ansichten insofern vereinigt, als sie wohl einen vierhebigen Prototyp des Stabreimverses voraussetzt, die uns überlieferten Stabreimverse aber größtenteils als zweigipflig, seltener als dreigipflig und nur in wenigen Fällen mit einem Nebenakzent als viergipflig liest (das Zehntypensystem von Sievers). Nach Saran²⁵⁾ weist der „Normalvers“ (zwei Hebungen, manchmal noch eine Nebenhebung) zurück auf die Haupt- und Grundreihe jeder orchestrischen Rhythmik, auf den steigend-spondischen Vierer mit dipodischer Gliederung (— — — — — — — — — —), der „Schwellvers“ (drei prinzipiell gleichwertige Hebungen, manchmal noch eine Nebenhebung) auf den in Tanzliedern ebenfalls häufigen, ebenso gegliederten Sechser. Indem sich diese Metren zuerst zum „Konzertvortrag“ von der Bewegung loslösten, später in den alten Epen im „aödischen“ Rhythmus nach eintönigen, immer wiederholten epischen Melodien „gesungen und gesagt“ wurden, schließlich (in den uns erhaltenen deutschen Epen) sich der Melodie ganz entledigten, zu Sprechmetren wurden, räumten sie dem natürlichen Akzent immer mehr Recht ein und entfernten sich so von allen Metren am weitesten vom orchestrischen Urrhythmus. Die Rücksicht auf den Akzent rief die Erscheinungen hervor, die wir auch an andern altdeutschen Sprechversen, zum Teil noch am modernen Sprechvers beobachten können:

der äußeren Einteilung in Takte (die ja nicht den Rhythmus der Melodie betreffen) zu der freiesten Art des Rhythmus gehört.

²²⁾ Da dies auch im Sprechdrama sehr häufig vorkommt, kann es natürlich nicht als Fehler gelten.

²³⁾ Im Drama hatte bekanntlich Fouqué mit seiner Sigurd-Trilogie (1808) den Reigen eröffnet.

²⁴⁾ Epilogischer Bericht usw. S. 262 f.

²⁵⁾ a. a. O. S. 236 f.

Hebungsverkürzung (leichte Silbe in der rhythmischen Hebung), Auflösung einer Länge (Hebung oder Senkung) in zwei kurze Silben (sogenannte mhd. Daktylen), Zusammenziehen der Hebung mit der folgenden Senkung (Ausfall derselben), besonders Wegfall der Senkung am Verseingang und ihr Ersatz durch eine Pause nach der letzten Hebung des vorangehenden Verses, Herabdrücken von Nebenakzenten zu Senkungen, wodurch die Zahl der Vershebungen vermindert wird, so daß die meisten Stabreimverse zweigipflig werden — und ebenso wie infolge der Auflösungsüberfüllung eintritt. Der Vortrag der Stabreimverse erheischt die kräftigste Hervorhebung der stabenden Silben; dann erhalten wir oft am Verseingang (als „Luftakt“) und im Versinneren Senkungen von vier und noch mehr Silben (Hildebr. 57, *ibu dū dār ēnīc rēht hābēs*; 33, *wānt her dō ar ārne / wūntane bōugā*), während anderseits oft 2 Hebungen unmittelbar aufeinander folgen (Hildebr. *sīd Dētrīhhe / dārbā gīstūontun*). Zwei Normalverse und zwei Schwellverse werden durch den Stabreim zu einer Langzeile verbunden, zuweilen finden wir *Nv. + Sv.* oder *Sv. + Nv.* — Auch kommen isolierte Kurzzeilen vor, so daß wir Zeilen von 2–6 Hebungen haben. (Langzeilen von mehr als 6 Hebungen kommen kaum vor.)

Natürlich ist nicht daran zu denken, daß sich Wagner, die Erkenntnisse eines Sievers vorwegnehmend, alle die angegebenen Eigentümlichkeiten der alliterierenden Kurz- und Langzeile klar gemacht habe; dazu dürfte schon seine Kenntnis des Althochdeutschen und Altsächsischen („*Heliand*“) nicht hingereicht haben, vom Altnordischen (*Edda*) ganz zu schweigen. Dieselben Eigentümlichkeiten traten ihm aber aus den mhd. Quellen seiner Dramen entgegen, besonders aus dem Nibelungenlied und aus Wolframs „*Parzival*“, der viel mehr als Gottfrieds Epos und gar die Späteren auf dem älteren metrischen Standpunkt steht.²⁶⁾ Aus dem höfischen und dem sog. Volksepos stammt jedenfalls eine Erscheinung, die der Stabreimvers bei seiner Freiheit nicht kennt: die metrische Drückung, bezw. Erhebung (sog. schwebende Betonung). Jedenfalls machte sich Wagner alle Freiheiten des altdeutschen Erzählverses²⁷⁾ zunutze, nicht nur um die bedeutsamsten Silben kräftigt hervortreten zu lassen, sondern auch um seinen Musikdramen durch den Versbau — wie durch die Sprache — einen altertümlichen Charakter zu verleihen. Nur in der Füllung der Senkungen setzte ihm unsere heutige Sprache engere Grenzen, da wir auch beim pathetischsten Vortrag nur noch selten mehr als drei Silben mit einem Atemstoß sprechen können. Beim Singen ist aber der Atemverbrauch noch größer. So habe ich denn im „*Tristan*“ nur fünf dreisilbige Senkungen gefunden: 3. 880 *f. ihm öffn e t e r, w a s d u m i r s p e r r s t* (in der Partitur weniger sinngemäß: *m i r d u s p e r r s t*); 3. 1639 *W e r w a g t s e i n L e b e n a n d a s m e i n e ?* 3. 1691 *S ü ß e s L e b e n — m e i n e m T r i s t a n n e u g e g e b e n !* 3. 1824 *n i n m u ß i c h m i c h s e h n e n*. 3. 2193 *N i c h t a n d e r W u n d e, a n d e r W u n d e s t i r b m i r n i c h t !* An die dreisilbige Eingangs senkung²⁸⁾ bei Wagner glaube ich

²⁶⁾ Wie aufmerksam Wagner diese Quellen las, konnte ich an mehreren wörtlichen Entlehnungen aus Gottfrieds „*Tristan*“ zeigen.

²⁷⁾ Schon Lachmann, J. Grimm u. a. brachten den Halbvers des Nibelungenliedes und den Vers der Reimpaare in Beziehung zu der nach ihrer Meinung viergipfligen stabreimenden Kurzzeile, während in Wirklichkeit die Mehrzahl der Langzeilen vierhebzig zu lesen ist. Goethes Knittelvers, den man früher mit dem Vers von Hans Sachs verwechselte und von dem Wagner in den „*Meistersingern*“ reichen Gebrauch machte, stammt geradewegs vom altdeutschen Reimvers ab. Wagner denkt wohl an die Langzeilen, wenn er vom vierhebigen Stabreimvers spricht.

²⁸⁾ Der Sieversche „Luftakt“ führt beim Stabreimvers ebenso irre wie „*Sprechtakt*“ in Anwendung auf Prosa; denn beide haben keinen Takt. Bei richtigem Versmaß muß

überhaupt nicht. Die von P i s c h e l²⁹⁾ herangezogenen Beispiele aus dem „Ring“ beweisen nichts, da man darin den Vers auch mit leichtem Akzent einsetzen lassen kann, oder dieser Nebenakzent sich auf der zweiten Silbe einstellt. Das zeigt sich auch im „Tristan“ überall, wo man die Möglichkeit einer dreisilbigen Eingangsenkung erwägen könnte. Der Sänger wird sie aus Gründen der Atemtechnik vermeiden. Dagegen weist der „Tristan“ 66 (4 Prozent) zweisilbige Eingangsenkungen auf — eine im modernen Vers ungewöhnlich hohe Zahl;³⁰⁾ offenbar sollen sie der archaisierenden Absicht Wagners dienen. (Beispiele Anmerkung 28.)

Die Beschaffenheit des Verseingangs im allgemeinen erklärt sich aus Sarans Grundregel über den Bau der Glieder: der reine Akzent des normalen Deutsch zeigt ein Streben, das Glied absteigend zu bilden (× ×, × × ×), wenn keine deutliche Grenze (fühlbare Pause) vorangeht, steigend-fallend (× × ×, × × × ×, × × × ×), wenn vorher eine Grenze fühlbar ist.³¹⁾ Danach erwarten wir, daß die Zahl der Verseingänge mit gefüllter Senkung die Zahl der mit einer Hebung beginnenden Verse hoch übersteige. Wenn nun der „Tristan“ dieses Verhältnis nicht auffallend bestätigt (964 zu 670, 59 Prozent zu 41 Prozent), dürfen wir dies wohl zum Teil auf die gedrängte Sprache zurückführen, die unter andern Formwörtern auch die proklitischen (z. B. Artikel, pron. pers. vor dem Verbum) meidet, zum Teil darauf, daß nach alter Beobachtung Trochäen wuchtiger, feierlicher wirken als Jamben, also für pathetische Stoffe brauchbarer sind. (Unsere Sprache neigt allerdings zu jambischem Tonfall; Minor bemerkt, daß wir oft unbewußt ganze Seiten hindurch in Jamben schreiben.) Eine Regel für die Eingangsenkung werden wir in Wagners freien Versen³¹⁾ nicht erst suchen. Das gilt auch von dem Versschluß, der in 982 Fällen stumpf, in 648 klingend und nur viermal gleitend ist (z. 1657 Sag', Kurwenal! z. 1575 und 2103 Unseliger!³²⁾

unterschieden werden, ob der Sprachrhythmus trotz der Eingangsenkung anfänglich (wie der musikalische Takt stets fallend ist, also dem Versschema widerstreitet, oder ob die Eingangsenkung eine steigende Bewegung der Akzentgruppen („Glieder“) einleitet, der Sprachrhythmus also mit dem Versschema übereinstimmt. Beispiele für die erste Möglichkeit (wirklicher Auftakt wie in der Musik): z. 1220 f. feines / flackernden / Lichtes / flüchtige Blüte; z. 1242 In des / Tages / eitlem / Wähen; z. 1668 Eine / andre / Weise / hörtest du / dann. Dagegen z. 33: über Meer / und Sturm / zu gebieten? z. 419 Ohne Rat / in frem / des Land. Hier ist die rhythmische Wirkung des Verseingangs deutlich anders als in den ersten drei Beispielen. Es gibt also einerseits fallende Verse mit Auftakt, anderseits (und zwar häufiger) Verse, die mit einer Hebung einsetzen, jedoch dann in jambischen und anapästischen Gliedern fortlaufen: z. 490 Nun / leb' wohl / Brangäne!; z. 193 Das / sage sie / der Frau / Ihold; z. 426 Ruh' / in der Not / dem Herzen. Man kann übrigens zwar steigende und fallende Versschemen schreiben, aber in den meisten wirklichen Versen sind steigende und fallende Glieder gemischt und es kommt auf das Ueberwiegen der einen oder der andern an, wenn wir den Vers steigend oder fallend nennen wollen. Wie in der Musik der Rhythmus der Melodie oft im Gegensatz zu dem stets fallenden Takt rhythmus steht, so ist im Vers dem von seinem Schema geforderten Rhythmus, der uns von der vorherrschenden Bewegung der Akzentgruppen im innern Ohr klingt, der natürliche Rhythmus einzelner Glieder entgegengesetzt. Darauf beruht ja da und dort der ästhetische Reiz; sonst würden Melodie und Vers unerträglich einsönig wirken. Eine Pause, die innerhalb des vom Schema verlangten Fußes eintritt und einen Umschlag der Bewegung hervorruft, heißt Cäsur.

²⁹⁾ a. a. O. S. 12 f.

³⁰⁾ a. a. O. S. 87.

³¹⁾ Wenn ich hier und im folgenden von Versen spreche, dehne ich diesen unscharfen Begriff auch auf die vielen Sätze aus, die ausgesprochene Prosa sind.

³²⁾ z. 2103 in der Partitur durch Synkope klingend gemacht: Unsel'ger!

3. 2249 Kurwenal! Wütender!). Die Seltenheit des gleitenden Verschlusses — er wird auch sonst wenig verwendet — erklärt sich aus seiner matten Wirkung; er hat etwas Kraftloses.

Zusammenstoß von zwei oder noch mehr Akzenten kommt in unserer schlichten Rede nicht oft vor, weil uns die Stockung zwischen den betonten Silben, verursacht durch das Bedürfnis eines neuen Expirationsstoßes, unbequem ist. So trifft das Wort „nachdrücklich“ für die eindringliche Sprache, die, wie schon erwähnt, dazu neigt, mehrere Silben hintereinander zu betonen, den Nagel auf den Kopf. Zum Nachdruck der Luft brauchen wir nun eine gewisse Zeit und diese Pausen isolieren die Silben, gleichen ihre Schwere mehr oder weniger aus; vor allem werden sie alle gelängt, besonders wenn keine Sinnespause zwischen ihnen liegt, sondern nur die eben besprochene natürliche Pause. Im altdeutschen Vers stammt diese Zusammenziehung aus seiner ursprünglichen Verbindung mit der Musik. Später wurden die Vierheber wohl nicht mehr gesungen, sondern zumeist gesprochen, aber in eindringlicher, feierlicher Art (Otfried). Als nun die Nachahmung der Franzosen den regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung empfahl, hielt die mhd. Epik, besonders die der Heldensage, gegenüber der Einförmigkeit des alternierenden französischen Verses noch lange an dem alten Brauch fest, die Senkungen gelegentlich auszulassen; manchmal folgen sogar drei, nicht gar zu selten sogar vier Hebungen aufeinander (in Güntheres lant im Nibel.). Es scheint darin die Absicht zu liegen, die sich bei Wagner nicht leugnen läßt: das Streben zu archaisieren.³³⁾ Daneben offenbart der Zusammenstoß von Hebungen das dem Musikdrama eigene Ethos der eindringlichen Rede.

Da durch den Ausfall von Senkungen der Rhythmus beeinträchtigt und das Sprachmelos monoton wird, begreifen wir, daß die Zusammenziehung am Anfang des Verses am häufigsten vorkommt und gegen das Ende hin abnimmt; denn am Schluß soll sich der Rhythmus eines Verses immer deutlich ausprägen (vgl. die Seltenheit des Spondeus im 5. Fuße des Hexameters). Die erste Hebung ist mit der Senkung, die zu folgen hätte, im „Tristan“ 124mal zusammengezogen,³⁴⁾ die zweite 102mal,³⁵⁾ die dritte nur 22mal,³⁶⁾ die vierte nur dreimal.³⁷⁾ Das ergibt 251 Zusammenziehungen, und zwar folgen in 20 Versen zwei aufeinander,³⁸⁾ einmal sogar vier.³⁹⁾

Nicht mitgezählt ist dabei das Zusammentreffen von Hebungen am Uebergang

³³⁾ Saran a. a. O. S. 259 f.

³⁴⁾ Beispiele: 3. 15 Wer wagt mich zu höhnen? 3. 41 Hörst meinen Willen, zagende Winde! 3. 257 mit Heißfäßen und Balsamlast; 3. 324 nün dien' ich dem Vasallen. 3. 359 Fluch dir, Verruchter! 3. 360 Fluch deinem Haupt! 3. 580 Nicht dá wár's, wo ich Tristan barg.

³⁵⁾ Beispiele: 3. 125 O, er weiß wóhl, warum! 3. 420 Hät' sie mit dir mich entfaundt? 3. 501 f. Den Sühnetränk rüste schnell! 3. 614 warum ich dich dá nicht schlug; 3. 619 der Földen ihn ábgewann; 3. 817 des Quelles fánst rieselnde Welle; 3. 1407 Seinem Trüg ewig zu fliehn.

³⁶⁾ Beispiele: 3. 1130 Wie mußt' ich liebend um dich leiden! 3. 1224 Wer des Todes Nást liebend erschaut; 3. 2113 Al mein Hab und Gút erbst du noch heut (in der Part. vermieden: vererb' ich noch heut).

³⁷⁾ 3. 650 f. ob ich Herrn Márkē taug' als Gemahl. 3. 1775 Im Tagesschimner noch Nsólde? 3. 2297 f. (als) mit sorgender Eil' in See er stách, dich zu erreichen; 3. 2677 Da liegt er (— da) — hier, wo ich liege.

³⁸⁾ Beispiele: 3. 440 der Tránk ist's, der mir frommt. 3. 544 f. Ehrfürcht hielt mich in Acht. 3. 905 f. dein — Wérk wár dann der Tod; 3. 1286 f. selbst — dann bin ich die Welt; 3. 2009 verflúcht sei, fürchtbarer Tránk! 3. 2150 bekämpft' ich einst Mórdben; 3. 2239 Schließ nicht, Kúrwenal!

³⁹⁾ f. Anm. 37, 1. Beispiel.

eines Verses zum andern (288 Fälle).⁴⁰⁾ Da beim Zusammenstoß zweier gleich starker Akzente schon aus physiologischen Gründen eine Pause entsteht, ist eine Sinnespause dazwischen nicht notwendig, auch am Versübergang nicht, zumal wenn der Reim (die Assonanz) den ersten Vers ohnehin als ein Ganzes empfinden läßt. In der Tat überläßt es Wagner im Versinnern zumeist dem Sänger, diese Pause einzuschalten, und auch nach stumpfem Schluß fehlt in der „Tristan“-Partitur nicht selten das Zeichen für die „Eingangspause“ des folgenden (mit einer Hebung einsetzenden) Verses. In den meisten Fällen sorgt freilich ein Pausenzeichen dafür, daß der Versschluß deutlich fühlbar wird.

Während sich der Zusammenstoß zweier Hebungen in den meisten angeführten Beispielen bei sinngemäßem Lesen von selbst ergibt, ist er in einigen dieser Beispiele nur aus der Partitur ersichtlich (Märk, Jölbð, Ehrfürcht, Mörböden). Wir haben es hier mit der „schwebenden Betonung“ zu tun, die Saran besser metrische Erhebung und Drückung nennt. Bei der Freiheit der Senkungen im Stabreimvers unnötig, ist diese Erscheinung im mhd. Erzählvers eine Folge des aus Frankreich eingeführten Alternationsprinzips. Denn die deutschen Dichter hatten nun ihre liebe Not damit, die natürlichen Akzente so anzuordnen, daß sie mit den vom Versrhythmus geforderten Hebungen zusammenfielen, während die leichteren Silben in die Senkung gestellt wurden. So halfen sie sich oft damit, daß sie den natürlichen Akzent erleichterten und die folgende oder vorhergehende Silbe erhoben, um, wenn schon auf diese Weise die Senkung ausfiel und der Rhythmus dadurch unvollkommen wurde, wenigstens die nötige Zahl von Hebungen herauszubringen. Im Ahd. wurde dies bei dem Vollklang der Suffig- und der meisten Endungsvokale nicht als Verletzung des Akzents empfunden (dionôt: lônôt, luginâri: skachâri im Ludwigsliede). Wie unnatürlich klingen dagegen uns im Nibelungenlied Reime wie máeren: lobebâeren Uoten: gûoten und Vierer wie in Gûnthêres lânt, oder im Iwein: des hábent die wârheit! Die besten Dichter erlauben sich allerdings in der Regel nur, Silben zu erheben, bzw. zu drücken, die einander schon im reinen Akzent nahe stehen, also schwere Suffixe, in nominalen Zusammensetzungen Bestimmungswort und Grundwort u. a. (ríchheit, bíllíche hêrberge, Sîtrides). Diese metrischen Unvollkommenheiten, die schon um 1200 als bewußtes Festhalten am Hergebrachten aufgefaßt werden müssen, hat Wagner im „Ring“ und im „Tristan“ (hier 57mal) nachgeahmt. Im „Tristan“ steht er damit (wie mit der Verwendung der zweifelhafte Eingangssenkung) ungefähr auf der Stufe seines Gewährsmannes Gottfried von Straßburg, bei dem zwar die Silbenalternation Grundgesetz ist,⁴¹⁾ der sich aber doch auch Drückung und Erhebung nicht versagt, besonders wenn es sich um Komposita handelt.⁴²⁾ Der Komponist kann nun durch Tonlänge, Tonhöhe⁴³⁾ und Ligatur (Verteilung einer Silbe auf mehrere Töne)⁴⁴⁾ viel besser

⁴⁰⁾ Beispiele: Z. 418 f. Ohne Rat in fremdes Lând / hât' sie mit dir mich entsandt? Z. 556 f. so dan! ich Geringes deinem Herrn, / riet dir sein Dienst Unfitt; Z. 870 f. einem edlern Wild, als dein Wâhnen meint, / gîlt ihre Jâgerslist. Z. 1128 f. Getâuscht von ihm, der dich getâuscht, / wie mußt' ich liebend um dich leiden; Z. 1801 f. grell und tâuschend sein Gestirn / wêckt zum Truog und Wahn mein Hirn!

⁴¹⁾ Streng durchgeführt hat sie (nach dem Vorbilde der Lyrik) bekanntlich erst Konrad von Würzburg.

⁴²⁾ E. Bechstein in der Einleitung zum I. Bd. seiner Ausgabe des „Tristan“ (3. Aufl.), S. XLIV.

⁴³⁾ Z. B. Z. 25 Adrnwâls (die zweite Silbe um eine Terz höher); Z. 98 Wên meinst du? und Z. 125 Ed hieß sie, („Wên“ und „So“ eine Note höher); Z. 257 Heilsâlben; Z. 261 und 301 Tântris, 310 Märk.

⁴⁴⁾ Die erste Silbe auf zwei Töne verschiedener Höhe verteilt: Brântsfâhrt (Z. 560), Brântwêrber (561), Märk (650), Wânde (682), Trîstân (847), Dântes (2021). Drei Töne: tâu'g' als (651).

den gewünschten Ausgleich zwischen dem natürlichen und dem Versakzent schaffen, indem er eines oder mehrere dieser Mittel zu Gunsten der einen oder der anderen Betonung verwendet. Fast immer läßt sich genau erkennen, wie Wagner betont wissen will. Gleich im ersten Vers, den wir ohne Kenntnis der Partitur oder des Klavierauszugs als regelmäßigen Dreier lesen würden, ist die von Haus aus schwerere erste Silbe (West-) derart herabgedrückt und die folgende (-wärts) so erhoben, daß das Wort wie ein steigender Spondeus klingt. Ebenso erhielt in 3. 13 (Irische Maid) das Suffix -isch den Verseton und Ir- wird zwar nicht zur Senkung, aber doch so erleichtert, daß wir steigenden Rhythmus vernehmen. Besonders oft findet eine solche Rivellierung, auch bei unseren besten Dichtern, am Versanfang statt und man spricht dann gewöhnlich von „versehter“ Betonung oder einem Ausgleich der konkurrierenden Akzente durch die Tonhöhe — beide sollen durch eine Art Schweben ihr Recht behalten —, während in Wirklichkeit, wenn man das Ethos der betreffenden Stelle trifft, Akzent und Metrum zwar nicht genau zusammenstimmen, das vorgeschriebene Versmaß aber doch fast ausnahmslos gewahrt wird.

Um zunächst bei unserem Liede des jungen Seemanns zu bleiben, charakterisiert der Reim Wehen: blähen (3. 9 f.), ermöglicht durch Tonhöhe,⁴⁵ das Gedichtchen als Zeugnis der Volkslyrik. Außer in den schon angeführten Beispielen finde ich Drückung und Erhebung in den folgenden Fällen: 3. 3 östwärts, 16 Brängane, Tristän (dreimal), 284 Elendes, 314 jinspflüchtigen, 344 siegrängend, 391 glüche, 544 Ehrfürcht, 556 unsitte, 573 Blütschuld, 576, 642 ürsehe, 739 trügvolles; unselige(n), —er (viermal), 901 untren, 1194 nächstichtig, 1205 einsam, 1246 irwäg, 1291 wieder, 1292 wahnlos, 1425 ürheilig Erwärmèn, 1624 inhölden, 1740 f. Wänden: gesündèn, 1762 sehnächt'ge, 1767 inbrünstig, 1775 Isöldè, 1881 mit-leidest du, 1942 sehnend, 2150 Mórdöden, 2374 Wéltatema.

Pathetische Deklamation mußte hier wohl die Mehrzahl der Nebenakzente berücksichtigen, was bei der Freiheit des Wagnerschen Verses ohne Gewalttaten abginge, doch auch der Schauspieler, der mhd. Erzählverse lesen kann, würde sie als Senkungen sprechen in: westwärts, ostwärts, Wehen: blähen, irische, Tantris, Marke, taug' als, Wunde(n), Dankes, Elendes, glüche, einsam, wieder, wahnlos, Erwarmen, gesunden, Isolde, sehnend, Morolden. Daß also in allen diesen Fällen wirkliche Verletzung des lebendigen Akzents vorliegt, unterliegt keinem Zweifel. Hier ist der Meister im Archaisieren zu weit gegangen. Die falsche Betonung Tristän in 3. 1617 (: vorán) kann kein Sänger verbessern,⁴⁶ ebenso wenig 3. 2156 auf ewig schließe. Daß die Satzpausen des gesprochenen Verses in der „Tristan“-Partitur nicht immer genaue musikalische Entsprechung finden, ist bereits oben (S. 188) an einigen Beispielen gezeigt worden.

Eine reichlich fließende Quelle unnatürlicher Betonung oder doch undeutlichen Rhythmisierung ist ferner der Hang zur Ligatur.⁴⁷ Sie ist unbedenklich, wenn sie betonte Silben trifft und stärker hervorhebt. (In dem Eingangslied und in Kur-

⁴⁵ So legt 3. B. auch Schubert im 2. Vers des „Heidenröslein“ den Ton der zweiten Silbe von „Heiden“ um eine Quart höher.

⁴⁶ Nichts beweist die gleiche Betonung des Namens in Kurwenals Truglied, das doch in ganz volkstümlichem Tone gehalten ist (Hei, unser Held Tristan!).

⁴⁷ Merkwürdigerweise behauptet Pischel (a. a. O. S. 11), im „Ring“ vermeide es Wagner „peinlichst“, zu ligieren. Bei genauerem Zusehen war die Ligatur schon auf den ersten Seiten von „Rheingold“ oft genug anzutreffen. In der Partitur des „Tristan“ kommt sie, falls ich keine Silbe übersehen habe, 218mal vor, und zwar sind 177 Silben auf 2 Töne verteilt, 27 auf 3, 6 auf 4, 1 auf 6, 5 auf 7, 1 auf 8 und die erste Silbe in 3. 1458 (höchste Liebeslust) singt Isolde sogar in 13 Tönen.

wenals Tristan-Ballade wird durch häufige Ligatur die Art des Volksliedes nachgeahmt.) Aber nicht selten sind auch ganz schwache Silben ligiert, wie Artikel, Präpositionen, leichte Suffixe und Präfixe, Endungen, sogar mit „stummem“ e: als Leiche (3. 102), den Kiel (178), ein Schatz (346), begehrtichsten (380), dein en (692), Welten (766), gewonnen (767), Laubes Götön (808 f.), nur licht mir der Quell (823), in Liebe wandelnd (922), wendet (931), Minnes (1033), Herzen (1053), Ehr' und Ruhm zu wahren (1125), Segel (2881) u. ö. Auf drei Noten verteilt: erhabne (992), des Ruhmes (1086), Tages sonne (1094), schönste (1115).

Wollen wir alle diese Abweichungen gerecht einschätzen, müssen wir uns die eingangs (S. 2 f.) angedeuteten Schwierigkeiten der Vertonung nach Wagners Prinzipien noch etwas klarer machen. Der Opernkomponist, der regelmäßige Verse vertont, hat es verhältnismäßig leicht, da ihm der Versrhythmus auf halbem Wege entgegenkommt; samt den Pausen, den natürlichen und den vom Versschema verlangten, lassen sich die Versfüße einzeln oder zu zweit oder auch zu dritt ohne besondere Schwierigkeiten im musikalischen Takt unterbringen. Den strengeren lyrischen Metren, die ihre Geburt aus dem Geiste der Musik noch deutlich verraten, ist oft auf den ersten Blick eine bestimmte Taktart zu entnehmen. Auch die Forderung, bei der Komposition den natürlichen Akzent nicht wesentlich mehr zu stören, als es schon durch den nivellierenden Versrhythmus geschieht, ist ohne besondere Genialität zu erfüllen; nach Wagners Zeugnis hat schon Gluck diese Aufgabe befriedigend gelöst. Doch blieb ein Rest, zu fragen peinlich: gerade der alternierende Vers in seiner „Gebrechlichkeit und Unfähigkeit für den Gefühlsausdruck“ ließ gesungen den Sinn der Worte nicht recht zur Geltung kommen.⁴⁸⁾ Er war vollständig aufzugeben und die Melodie war nach dem natürlichen Rhythmus der zweckmäßig angeordneten Worte zu gestalten. Nun hat aber die moderne Musik nicht dieselbe Freiheit wie die prosaische Rede, sondern beruht auf einer „periodisch wiederkehrenden Schwerpunktskombination“,⁴⁹⁾ dem Takt; ihm hat sich bei der Vertonung die Prosa ebenso zu fügen wie der Vers (vom freien, unbegleiteten Rezitativ abgesehen). Aber wie ungleich schwieriger ist es bei der Vertonung von Prosa, die Taktdauer einzuhalten! Mit Ueberdehnung der einen und Verkürzung der andern Silben findet auch Wagner nicht das Auslangen; auch die Pausen der natürlichen Rede⁵⁰⁾ müssen bald gewaltig überdehnt, bald verkürzt werden oder ganz unterbleiben. Ob wir das Grundproblem des Musikdramas vom Gesichtspunkt des Akzents oder dem der Sprechpausen angehen, es erweist sich grundsätzlich als völlig ausgeschlossen, in unserer durchaus künstlichen Musik die Natur unserer Rede genau widerzuspiegeln, wie dies schon bei noch so leichter metrischer Bindung unmöglich ist. Auch sonst kann ja die Kunst niemals völlig in der Natur aufgehen, ohne sich selbst aufzugeben, sondern ein gewisser Gegensatz zur Natur liegt in ihrem Wesen. Natur und Kunst scheinen nicht nur einander zu fliehen, wie Lessing meint, sondern müssen es. Es kann sich also auch in unserem Falle nur um eine Annäherung an ein unerreichbares Ziel handeln, darum, im gesungenen Drama die Sprache gegen den Absolutismus der Musik zu schützen. Auf diesem Wege bedeutet Wagners Reform allerdings einen mächtigen Fortschritt. Indem wir dem Musikdramatiker von vornherein noch größere

⁴⁸⁾ Oper und Drama, S. 112 f.

⁴⁹⁾ Saran a. a. O. S. 155.

⁵⁰⁾ Sie decken sich keineswegs immer mit den von der Logik und der Grammatik geforderten; vgl. Saran a. a. O. S. 89 f.

Nachricht zubilligen als etwa dem Dichter eines Jambendramas, empfinden wir Wagners musikalische Deklamation als unvergleichlich natürlicher denn die jedes Meisters der Oper, obwohl auch er immer wieder gegen die Akzentabstufungen und Pausen verstoßt, die seine Verse und Kolen im Munde eines vollkommen sinngemäß vortragenden Schauspielers aufweisen müßten. Vor allem behält die Poesie bei guter Aufführung des „Tristan“ fast immer ihr Recht, nur selten entgeht uns ein Wort, und dann auch nur an Stellen, wo sich das Gefühl überschwenglich in einer hinlänglich angedeuteten Richtung ergießt, so daß nicht das Verständnis jeder Phrase unbedingt notwendig ist; ich meine die Höhepunkte in den Liebeszenen, wenn sich die beiden Stimmen zu einer liedartig-ausgesponnenen Weise mit Ligaturen einer größeren Zahl langer Töne vereinigen: 3. 754—69 Wie sich die Herzen wonnig erheben; 981—84 O Wonne der Seele! / O süße, hehrste, kühnste, schönste, seligste Lust! 1283 f. wonnehehrstes Weben, / liebeheiligstes Leben, / Niewiedererwachens / wahnlos hold bewußter Wunsch. 3. 1438 hehr Vergehen; 1440 hold Amnachten; 1456 f. heiß erglühter Brust / höchste Liebeslust! Sonst kreuzen sich die Stimmen der Liebenden, wenn sie daselbe singen, immer so, daß die Worte bald aus Isolde, bald aus Tristans Munde deutlich gehört werden. Wagner brauchte diese Deutlichkeit, die bei den mehr oder weniger armseligen Libretti der älteren Oper keinen Zweck gehabt hätte. Stellt doch E. T. A. Hoffmann in dem berühmten Dialog „Der Dichter und der Komponist“ an den Text einer Oper geradezu die Forderung, daß darin das Verständnis der Worte überflüssig sei; der Dichter habe nur dafür Sorge zu tragen, daß die jeweilige Situation und die Gefühle, die dabei die Handelnden haben, hinlänglich klar würden. Wagner dagegen hielt der Aeußerung Voltaires: „Was zu albern ist, um gesprochen zu werden, das läßt man singen“, den Grundsatz entgegen: „Was nicht wert ist, gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung wert“ (O. u. Dr. 208). Die Dichtung und die Musik sollten einander würdig sein. Es mag nun zugegeben werden, daß die wenigsten Zuhörer dem Seelenflug von Wagners Tristan und Isolde zu folgen vermögen. Die meisten werden sich wie Guido Adler⁵¹⁾ mit der Erkenntnis begnügen: Sie lieben sich, lieben sich bis in den Tod! Das sind dieselben Leute, die sich im Theater bei Goethes „Faust“ mit der allgemeinen Einsicht zufrieden geben, daß der Held an der Wissenschaft verzweifelt und sich dem Genuß ergibt. Der Gebildete, den es zu den „Müthern“ drängt, wird sich wie auf den „Faust“ so auf den „Ring“, den „Tristan“, den „Parsifal“, aber auch auf die stellenweise gar nicht populären „Meistersinger“ lesend und denkend vorbereiten. Solange man nicht die Existenz von Faust-Kommentaren als Einwand gegen Goethe ins Treffen führt, wird man auch wissenschaftliche Erläuterungen zu Wagners Hauptwerken gelten lassen müssen. Denn inhaltschwer und wuchtig kommen hier die Worte aus dem Munde der Hauptpersonen, das gegenüber dem Sprechdrama meist verlangsamte Tempo läßt sie deutlich hervortreten, aber nicht jeder kann von selbst zu vollem Verständnis gelangen. Wenn die Musik den Gefühlsgehalt mächtig verstärkt, ist sie auch — und darin hat Hoffmann recht — der Grubelei über schwierige Textstellen um so ungünstiger, je herrlicher sie ihren Zauber über uns ergießt.

Wagner hatte es wirklich nicht nötig, zur Ausfüllung der Melodien in der Art der alten Oper Worte und Redensarten oft zu wiederholen. Indes ist seine Behauptung, daß in der musikalischen Ausführung des „Tristan“ gar keine Wiederholung mehr stattfindet („Zukunftsmusik“, S. 123), nicht ganz richtig. Zum größten Teil han-

⁵¹⁾ R. Wagner. Vorlesungen. 2. Aufl. Leipzig 1923.

delt es sich dabei um die stilistische Figur der *Anapher*, die dem stärkeren Nachdruck dient und deren häufige Verwendung daher für die Pathetik des „Tristan“ bezeichnend ist. Am nächsten lag die Wiederholung von gefühlsstarken Interjektionen, wie: weh! (3. 11 f., 216, 734, 898), ach! (59), habe! (2079). Ebenso wirkt die Wiederholung verstärkend in den folgenden Fällen: 3. 88 Lust! Lust! 90 Deffne! Deffne dort weit! 942 f. hör', o hör'; 945 nur heute! heut! 969, 1088 Endlich! Endlich! 1018 f. Das Licht! Das Licht! O dieses Licht! 1035 Dem Tag(e)! Dem Tag(e)! 1064 Der Tag! Der Tag! 1304 f. Habet acht! Habet acht! 1689 f. Leben! O Leben — süßes Leben — 1815 f. Wann — endlich, wann, ach wann; 1901 Es naht, es naht; 1903 Sie weht, sie weht; 1905, 2063 Das Schiff, das Schiff! 1907 Siehst du es nicht? Kurwenal, siehst du es nicht? 1936 Nein! Ach nein! 1938 Sehnen! Sehnen — 1967 Der Trank! Der Trank! Der furchtbare Trank! 1975 Nirgends, ach nirgends; 2083 Die Flagge? Die Flagge? 2088 zu mir Isolde, Isolde zu mir! 2107 Vorbei! Vorbei! 2126 Hinab! Hinab! 2165 Zu ihr! Zu ihr! 2177 Nur eine Stunde — nur eine Stunde; 2184 f. Beträgt Isolden, betrügt sie Tristan; 2215 f. Nur einmal, ach! Nur einmal noch! 2282 Erwach'! Erwach'! Erwache meinem Jammer! Hierher gehört auch, daß die Verse 1505 f., nur wenig verändert, wiederholt werden (Dienste ohne Zahl, Ehr' und Ruhm, Größe und Macht). Nichts ist ferner natürlicher, als daß jedes der Liebenden sich am Klang des Namens des andern Teiles berauscht (so am Ende des 1. Aufzugs, am Beginn und gegen Ende des großen Zwiegesprächs im 2. Akt) und daß jedes einzelne Worte und Fragefächchen des andern wiederholend beantwortet.⁵²⁾ So auch, wenn Isolde zweimal Worte Brangärens und diese umgekehrt Worte der Herrin wiederholt.⁵³⁾ Anders ist es aufzufassen, wenn die Votin Brangäne zuerst den Auftrag Isoldens, dann die letzte Antwort Tristans wörtlich bestellt; das entspricht einem uralten dichterischen Brauch (Homer). Mit den überflüssigen Wiederholungen in der alten Oper hat all dies nichts zu tun. Nur die längste der im „Tristan“ vorkommenden Wiederholungen dürfte hauptsächlich — wenn auch nicht nur (denn es hat auch die Bedeutung einer dichterischen Form) — aus dem Bedürfnis des Komponisten, die herrliche Melodie zu wiederholen, hervorgegangen sein: „So starben (bzw. stürben) wir, um ungetrennt . . .“ (3. 1360—69, 1370—79). Hier haben wir also musikalisch und metrisch eine richtige *στροφή* (4 ft. a 4 ft. a 4 kl. b 4 kl. b 3 kl. c 3 kl. c). In der zweiten Hymne an die Nacht („O süße Nacht! Ew'ge Nacht!") und in Isoldens Schlußmonolog wird diese Melodie weiter ausgesponnen. Auch V. 1308 („Laß mich sterben!") und 1310 („Nie erwachen!") werden später, in umgekehrter Folge, wiederholt (3. 1386 und 84).

Interessant ist, daß die Partitur die *Anapher* dreimal folgt⁵⁴⁾ und daß in dem schwersten Falle die Wiederholung unverändert geblieben ist, nämlich die 3. 1238 bis 41,⁵⁵⁾ die fast wörtlich den 3. 1224 f. entsprechen. An einer Stelle wird bei der Wiederkehr variiert: bei der ersten Wiederholung der Worte: „seht ihr('s),/Freunde,/ seht ihr's nicht?“ (2332f.) fällt in der Partitur die erste Zeile aus. Andererseits aber hat der Komponist die ekstatischen Rufe des Liebespaars am Anfang und am Ende des großen Liebesgesprächs um einige vermehrt, wie denn überhaupt im ganzen 30 Zeilen in der Vertonung hinzugekommen sind, abgesehen davon, daß das Lied

⁵²⁾ 3. 976 Bin ich's? Bist du's? 980 Ist es kein Traum? 988 Ewig! 1001 Mein und dein!

⁵³⁾ 235 f. Wie lenkt er sicher den Kiel in König Markes Land? 517 f. Kennst du der Mutter Künste nicht? usw. 531 O tiefstes Weh! 533 O höchstes Leid!

⁵⁴⁾ Nur einmal: 3. 58 weh! 2161 Tristan! 2206 Zu spät!

⁵⁵⁾ Der in der Liebe Nacht geschaut; / dem sie ihr tief Geheimnis vertraut.

des jungen Seemanns einmal wiederklingt, daß die Schiffsmannschaft die letzten vier Verse von Kurwenals Ballade nachsingt und ihre Rufe öfter wiederholt, auch Brangäne ihre warnende Stimme nach Z. 1369 nochmals erhebt. Dafür ließ Wagner im ganzen 41 Zeilen in der Partitur weg (eine im 1., 23 im 2., 17 im 3. Aufzug).

Nach dieser Abschweifung ins Rein-Sprachliche zur Versform zurückkehrend, stelle ich fest, daß es Wagner fast durchgehends, wenn auch mit unvermeidlichen Opfern an Naturtreue, gelungen ist, auch die Prosa musikalisch zu bezwingen, sie entweder dem Taktrhythmus oder dem Rhythmus der „unendlichen“ oder der mehr orchestrischen Melodie (wo diese dem Takt widerstreitet) gefügig zu machen. Wenn wir viele „Tristan“-Zeilen bestenfalls pathetisch als freie Rhythmen, eine Annäherung ans Versmaß, sprechen,⁵⁶⁾ hat auch sie die Musik durch ihre stärkere Stilisierung zu freien Versen gemacht (s. Anm. 21); wir können als Zuhörer zumeist auch zu dem Sprechgesang den Takt schlagen, selbst wenn wir nicht auf das Orchester achten. Nähere Untersuchung muß der Musikwissenschaft überlassen bleiben. Nur allgemein sei hier gesagt, daß im „Tristan“ wesentlich mehr mit festem Takt gesungen wird als im „Ring“. Der weitaus größere Teil der Takte beginnt in der Singstimme mit einer Hebung, so daß auch der Sprachrhythmus meist fällt, wenn er natürlich auch in der Komposition gleichfalls oft im weiteren Fortgang des Verses umschlägt (s. Anm. 28). Wenn Minor,⁵⁷⁾ der übrigens dem Rezitator von freien Rhythmen strenge Taktgleichheit vorschreibt, an Goethes freirhythmischen Oden im Vergleiche zu denen Klopstocks ein deutliches Streben nach einer gewissen Regelmäßigkeit beobachtet, läßt sich auch von den Versen des „Tristan“ sagen, daß sie, wie schon erwähnt, auf weite Strecken aus gleichsilbigen Füßen bestehen, oder daß sich gewisse typische Formen, wie Kretikus und Choriambus, die im Deutschen keine Versfüße, sondern Versteile sind, und der Adonius, an manchen Stellen mehrmals wiederholen. Gleich am Anfang der Dichtung finden wir in dem ersten Joruesausbruch Isolde fast durchwegs Verse, die aus Choriamben und adonischen Versen mit oder ohne Auftakt komponiert sind; sie werden nur von wenigen jambisch-trochäischen oder daktylisch-anapästischen Versen unterbrochen.⁵⁸⁾ Zumal der zweite Teil (von Z. 37 an: Erwache mir wieder . . .) lieft sich wie ein von Verzweigung erfüllter Chorgesang aus einer griechischen Tragödie. Die darauf folgende Beschwichtigungsrede Brangänes verfällt von Z. 69 an (kalt und stumm . . .) in trochäisch-jambischen Rhythmus (wobei ganz wenige Senkungen fehlen), bis dann wieder Z. 84 und 85 adonische Verse folgen (Herrin Isolde, / traueste Holdel!). Darauf bewegt sich Isolde (von „Mir erkoren“ an) hauptsächlich in alternierendem Maß, besonders in der langen Erzählung von Tristans Rettung und Verrat; nur ab und zu wird der Vers durch einen drei- oder einsilbigen Fuß rhythmisch gewürzt. Der Zwiegesang „Wie sich die Herzen wonnig erheben“ (Z. 754 f.) beginnt mit 8 adonischen Versen, an die sich zwei Choriamben anschließen. Im 2. Aufzug herrschen anfangs Choriambus und Adonius vor, mit oder ohne Auftakt, hie und da durch einen vorgelegten Trochäus erweitert (vgl. besonders den stürmischen Anfang des Liebesgesprächs). Aber als

⁵⁶⁾ Von schwächeren Dichtern, wie Tieck, bemerkt Walzel (a. a. O. S. 367), daß sie die Parodie durch Teilung barer Prosa in Verszeilen verdienen (Knigge: „Wie befinden Sie sich?“ — / Recht wohl, Ihnen zu dienen. / Haben Sie meinen neuen damastenen / Schlafrock gesehen?)

⁵⁷⁾ a. a. O., Abschnitt „Die freien Rhythmen“.

⁵⁸⁾ Z. 41 war wohl bei der Niederschrift der Dichtung als Adonius gedacht. (Hört meinen Willen).

sich der Ueberschwang beruhigt hat, sprechen die Liebenden meistens in Jamben und Trochäen und drei- oder einsilbige Versfüße sind verhältnismäßig selten eingestreut. Der liedartigen Weise „O, sink hernieder“ entspricht streng alternierender Rhythmus; erst von Z. 1283 an (die mir der Tag trügend erhellet) wird der Rhythmus freier. Brangänes Taglied und die ihm folgenden Betrachtungen der Liebenden bevorzugen wieder die Alternation. Die zweite Hymne an die Nacht (Z. 1411 f.) beginnt mit Jamben und Trochäen und kehrt nach kurzer Unterbrechung zu ihnen zurück. Mehr Abwechslung zeigen natürlich die Vorwürfe Markes, doch auch er spricht an manchen Stellen nur in zweisilbigen Versfüßen. Die nun folgende Frage Tristans an Isolde ist in streng alternierenden Versen gehalten, ebenso Isoldes Antwort von Z. 1625 an (treu und hold . . .). Der dritte Akt ist metrisch freier als der zweite; besonders Kurwenal, der Naturmensch, liebt Prosa, die der Komponist manchmal nur mühsam in Rhythmus zwingen kann. Doch auch im 3. Aufzug wechselt in großen Teilen mit seltenen Unterbrechungen eine betonte mit einer tonlosen Silbe, so in Z. 1772—1814 (Isolde noch im Reich der Sonne! . . . Ach Isolde! / Süße! Holdel!), 1857 f. (Isolde kommt! . . .), 1911—33 (du alte, ernste Weise . . .), in „Isoldes Liebestod“. Im ganzen zähle ich unter den von mir ermittelten 1634 Versen nicht weniger als 785 streng alternierende, also fast die Hälfte (48 Prozent). Gegenüber dem „Ring“ ergibt sich daraus eine starke Annäherung an den orchesterischen Rhythmus. Jedenfalls war die Abneigung gegen den regelmäßigen Vers in der künstlerischen Praxis Wagners lange nicht so groß wie in der Theorie („Oper und Drama“). An Einzelheiten sei nur noch nachgefragt, daß Wagner im „Tristan“ wie im „Ring“ auf mehrere unmittelbar hintereinanderstehende Hebungen gewöhnlich eine doppelsilbige Senkung folgen läßt (z. B. Z. 15 Wer, wagt mich zu höhnen? 88 f. Küßt! Küßt! Mir erstickt das Herz. 219 genau will ich's vernehmen).

Wenn die Zerkrennung vieler Verse in zwei Zeilen nach S. 188 Flüchtigkeit des Dichters verrät, ist sie doch größtenteils nicht willkürlich, sondern entspricht der syntaktischen Gliederung und der stärksten Sprechpause. Oft enthält jede Zeile einen Haupt- oder Nebensatz (1021 f. Die Sonne sank, / der Tag verging; 1259 f. was wir dachten, / was uns deuchte), oder es stehen einander Haupt- und Nebensatz gegenüber (51 zeigt ihm die Beute, / die ich ihm biete), oder auf eine Substantivgruppe folgt ein daran geknüpfter Relativsatz (1615 f. das Wunderreich der Nacht, / aus der ich einst erwacht). Wo bloß ein erweiterter Satz sich über zwei Zeilen hinzieht, enthält oft die eine das Subjekt (ev. mit Bestimmungen), die andere das Prädikat, bzw. die Prädikatsgruppe: Z. 18 f. Blaue Streifen / stiegen im Westen auf; 421 f. Der Mutter Rat / gemahnt mich recht; 1196 f. Doch es rächte sich / der verschlechte Tag; 1210 O, nun waren wir / Nachtgeweihte. Oder es steht ein Objekt dem übrigen Satz gegenüber: Z. 47 Treibt aus dem Schlaf / dies träumende Meer; 64 f. Nicht eine Träne / weinstest du Vater und Mutter; 464 f. Herrn Tristan bringe / meinen Gruß! Oder eine, auch mehrere Adverbialbestimmungen wiegen den übrigen Satz auf: Z. 1 Westwärts / schweift der Blick; 20 f. sanft und schnell / segelt das Schiff; 273 Da schrie's mir auf / aus tiefstem Grund; // mit dem hellen Schwert / ich vor ihm stand; 852 f. tückisch laufend / treiff' ich ihn oft. Auch die Anrede nimmt nicht selten eine ganze Zeile ein: Z. 37 f. Erwache mir wieder, / kühne Gewalt; 104 f. Frägst du nach Tristan, / teure Frau; 180 f. Tristan, mein Herr, / was höhnt du mich? Oder es schließt sich an einen Satzteil in der ersten Zeile ein zweiter mit „und“ an: Z. 119 f. Der Ehren Gruß / und zücht'ge Acht; 194 f. Wer Kornwalls Kron' / und Englands Erb'; 257 f. mit Heilsalben / und Balsamsaft; 389 f. Von edler Art /

und mildem Mut; 481 f. begehrte Vergessen / und Vergeben. So hat Wagner schon durch den Druck dem Rezitator Anweisungen für den Vortrag seiner freien Rhythmen gegeben.

Was die Verslänge betrifft, hat im „Tristan“ der Vierer kein Uebergewicht wie unter den uns erhaltenen Langzeilen der germanischen Alliterationspoesie, kommt aber immerhin am häufigsten vor (667mal, fast 41 Prozent aller Verse). Wir werden dies nicht nur auf die Nachahmung des altdeutschen Vierers, sondern auch auf seine im höfischen Epos (Gottfried!) bewährte Brauchbarkeit für den deutschen Satzbau zurückführen. Welch gewaltige Wirkung erreicht doch Goethe im „Faust“ mit dem Knittelvers!⁵⁹ Bei dem gedrunghenen, „gedichteten“ Stil Wagners begreifen wir, daß sich der Meister lange nicht so oft veranlaßt sah, einen Fünfer (84; 5 Prozent) oder gar einen Sechser (46; 2-8 Prozent) zu füllen.⁶⁰ Häufig werden in dem letzten Falle zwei Dreier mit inhaltlich zusammengehörenden Sätzen zu einem Sechser zusammengezogen,⁶¹ oder es steht einem Satz ein von ihm abhängiger (oder eine Satzbestimmung mit Satzwert) gegenüber.⁶² Auch Satzbrechung erleichtert die Füllung des Verses.⁶³ Sonst müssen manchmal Attribute den Vers anschwellen.⁶⁴

Konnte Wagner ahnen, daß der Sechser seinem Ursprung nach die Verbindung eines Zweiers und eines Vierers ist?⁶⁵ Jedenfalls setzen sich 9 seiner Sechser so zusammen.⁶⁶ Die Fünfer sind natürlich aus einem Zweier und einem Dreier zusammengefügt (72 Fälle) oder umgekehrt (12 Fälle). Die alleinstehenden Zweier (355; 22 Prozent) und Dreier (458; 28 Prozent) entsprechen dem isolierten Normal-, bzw. Schwellvers im Germanischen, die wenigen Einser (4 st., 20 kl.) sind aus der Halbierung eines Zweiers herzuleiten. Zwei der Einser enthalten kurze Fragen (3. 658 Wo sind wir? 784 Wer naht?), zwei eine Antwort (784 Der König; 2105 Noch nicht!) einmal ist eine Interjektion isoliert (Ha! 2166), 3. 2105 enthält den Ausruf „Verloren!“, 11mal steht der Namenruf „Tristan!“ oder „Izold!“ für sich, einmal „Geliebter“ (2219) und den beiden Schlußversen

⁵⁹ In den „Meistersingern“ dominiert er mit 51 Prozent.

⁶⁰ Am jambischen Trimeter weist Minor nach, daß er sich unserer Syntax schwer fügt und daher zur Breitspurigkeit und unnatürlicher Wortstellung verleitet; so erklärt sich zum Teil seine Seltenheit in der deutschen Literatur.

⁶¹ So 3. 170 f. daß du zur Stell' ihr nahest, / dort, wo sie deiner harret. 242 f. Den hab' ich wohl vernommen; / kein Wort, das mir entging. // Erfuhrst du meine Schmach, / nun höre, was sie mir schuf! 1728 f. Zu Rosse rittest du nicht, / ein Schifflein führte dich her. Fühlen wir uns dabei manchmal an die germanische Form der Variation gemahnt, so ist auch der Gleichlauf unserem Meister nicht fremd: 3. 1529 f. die Königin dem Reiche, / die Gattin sich zu kiesen; 3. 1836 in Wehr gegen Hof und Land, / in Wehr selbst gegen dich.

⁶² 3. 312 wer häß' es gewagt, / uns je solche Schmach zu bieten? 1183 f. nur — was ich leide, / das — kannst du nicht leiden. 2304 f. Da hell mir ward enthüllt, / was zuvor ich nicht fassen konnt'.

⁶³ 3. 429 f. So reichte sie die Mutter, / die mächt'gen Zaubetränke. 456 f. Vom Mast der Freude Flagge, / sie wehe lustig ins Land; 602 f. Angelobt war er mir, / der edle Irenheld.

⁶⁴ 3. 309 f. für Kornwalls müden König, / für Marke, seinen Ohm. 982 f. O süße, behrste, / kühnste, schönste, / seligste Lust! 1770 f. Das trügend hell und golden / nach dir, Izolden, scheint! 2186 f. um dieses einz'ge / ewig-kurze / letzte Weltenglück?

⁶⁵ Saran a. a. O. S. 171, 241 f.

⁶⁶ Beispiele: 3. 318 f. Ich ja war's, / die heimlich selbst die Schmach sich schuf! 2122 f. mit einem Sprung / springt sie vom Bord zum Strand. 2277 f. Trautester Freund! / Auch heute noch mußt du den Freund verraten?

gehen die Einsen „ertrinken —“ und „versinken —“ voran. Nicht vertont ist 3. 2220 (— Nacht!).

Neben der Freiheit der Senkungen erleichterte natürlich die Auswahl unter sechs Versen von verschiedener Länge dem Dichter die Absicht, Vers- und Satzfügung in Uebereinstimmung zu bringen. Von Enjambement kann man bei freien Rhythmen eigentlich nicht sprechen, da sich die Schreibung in Kolen nur nach dem Sinnespausen richtet oder doch richten soll. Indes kommt es, wie schon gezeigt (S. 188), manchmal vor, daß uns bei Fehlen des Endreims weder der Sinn noch eine durch den Zusammenstoß zweier Hebungen entstehende Pause noch ein Pausezeichen in der Partitur das Versende anzeigt; mir sind 24 solche unhörbare Uebergänge von einem als Vers gemeinten Ganzen zum andern aufgefallen. In jedem Sprechdrama in Versen sind sie häufiger. Auch diese Beobachtung deutet auf einen sparsamen Gebrauch der Freiheit, die der Meister suchte, als er sich zur Nachahmung des Stabreimverses entschloß.

Zu demselben Ergebnis führt uns ein Blick auf die Verteilung der verschiedenen Arten von Versen. Zwar stieß Wagner in dem Bemühen, auch insofern eine gewisse Ordnung zu erreichen, auf allerlei Schwierigkeiten, doch auch wenn wir den Gegensatz der Druckenordnung zu dem metrischen Befund in Betracht ziehen (s. o. S. 186 f.), tritt Wagners Absicht deutlich zutage. Vor allem dienen die Dreier, einzeln oder zu zweit, dem Zweck, größere Sinnesabschnitte zu bezeichnen, die von längeren Versen eingeleitet werden. Am häufigsten (47mal) folgt ein Dreier auf einen Vierer, 26mal auf 2, 13mal auf 3, viel seltener auf eine noch größere Zahl von Vierern. Zwei Dreier schließen 27mal 2 Vierer ab, 16mal 3, 5mal 4, 3mal 5 und 2mal 6 Vierer. 7mal folgt ein Dreier auf 2 Zweier, 4mal schließen sich an 2 Zweier 2 Dreier an. 9mal besteht ein Abschnitt aus 1 Vierer und 2 Dreiern, 13mal aus 1 Vierer und 1 Fünfer. Andere Kombinationen, auch nach dem aus der Nibelungen- und der Gudrunstrophe bekannten Grundsatz, daß ein längerer Vers (auch zwei) das Ende eines Abschnittes markiert, kommen nur sporadisch vor. Häufig stehen die einen Abschnitt schließenden Verse hinsichtlich ihres Ausgangs im Gegensatz zu den vorhergehenden: schließen diese klingend, dann gehen stumpfe Verse voran und umgekehrt. Die Erkenntnis der Reimtechnik wird vielfach kunstvollere Verbindungen enthüllen. An die griechische Tragödie erinnern die zahlreichen Stichomythien, z. B. 509 f., 531 f., 741 f., 1004 f., 1306 f., 1370 f., 2237 f. Namentlich bedient sich die Antwort oft derselben Zahl von Versen wie die Frage. In der Häufung von Zweiern äußert sich das Ungeführ der Leidenschaft, besonders am Anfang und Ende der großen Liebeszene, in Tristans letztem Gefühlsausbruch (2133 f. Ha, diese Sonne! . .) u. ö.

Gedanken zum Nachdenken.

Von Richard von Schankal.

Sechste Reihe.

1. Welterschöpfung.

Man hat den ästhetischen Standpunkt — der für den gestaltenden Geist des Menschen in hohem Grade und auf einer seiner höchsten Stufen bezeichnend ist — sogar in die Weltdeutung hineingebracht: die Welt eine Schöpfung (aus dem Nichts), das Werk eines Schöpfers (aber eines übermenschlichen, denn der Mensch, das Geschöpf, schafft nur aus und an „Geschaffenem“). Sie ist so wenig wie ein Gedanke Schöpfung, eine Tat. So wenig wie Gott als Denker oder als Schöpfer erschöpft ist. (Weshalb eine ehrfürchtige Weltentstehungslehre die Welterschöpfung einem damit von Gott Beauftragten, dem Demiurgoz, überließ.) Das ist die Sprache des sinnfälligen, bildhaften Mythos. Dem reinen Denken sind die Welt, das All, und Gott, das Eins, unaussprechliche Entzprechung.

2. Welt und Ueberwelt.

Wer den Lauf der Welt eine längere Zeit betrachtet, wer insbesondere das, was der Mensch Geschichte nennt, die Nachrichten von zusammenhängenden Geschehnissen der Vergangenheit und die Darstellung der Schöpfungen und Einfälle des Geistes geprüft und erwogen hat, muß, wenn er nicht von Vorurteilen befangen ist, zu der Erkenntnis gelangen, daß alles schwankt, daß ein unablässiges Auf und Ab und Hin und Her, eine niemals ruhende Schaukelbewegung der Anschauung und des Urteils, der Forderung und der Ablehnung die angenommene Entwicklung ausmacht. Weshalb immer wieder die Menschen, einzeln und in Gruppen, Schichten vereint, gegen einander stehen und wirken, läßt sich keineswegs endgültig bestimmen: recht hat und behält auf die Dauer niemand, für alles, was Einfluß erlangt, Wirkung übt, gibt es Gründe.

Das, was einer seine Ueberzeugung nennt, ist dem andern vom Gegenteil Ueberzeugten ein Greuel. Nicht im Leben und der es auslegenden Vernunft ist Gewähr gegeben. Nur was jenseits der Erscheinung besteht und worauf sich seit jeher die Sehnsucht und der Glauben ahnungsvoll richten, regelt und ordnet, unbewegt von dem, was sich wechselnd ereignet, den Gang der Dinge zu Sinn. Deshalb darf sich keiner, der wahrhaftig ist, weder seiner Erfolge als eines Beweises rühmen noch seiner Enttäuschung als einer Widerlegung beklagen: unabhängig von all dem Irr- und Wirrsal, worin wir lieben und hassen, leiden und schaffen, waltet ein unsern Mäßen sich entziehendes Dasein, das wir nicht zu erfassen, nicht zu erklären vermögen, das dagegen alles das begreift und bedingt, was wir vorstellen und uns vorstellen. Nur sub specie aeterni stellt sich gelassen die Einheit her, die die Vielfalt, an die wir gewiesen sind, sozusagen freischwebend erhält.

3. Glauben.

Glauben heißt gläubig sein, sich willig und völlig einem Gefühl anvertrauen, das eine unerklärliche Zuversicht ausdrückt. „Ich glaube!“ Nicht: „Ich glaube dies und das“, sondern: „Ich bin ganz Glaube“. Und so auch heißt es im Evangelium: „Dir geschehe nach deinem Glauben“. Und: „Dein Glaube hat dir geholfen.“ Oder: „Weib, dein Glauben ist groß.“ Oder: „Solchen Glauben hab ich in Israel nicht gefunden.“ Immer ist der Zustand gemeint, dem einer sich unbelehrt, unberaten aus ganzer Seele hingibt, weil er ihm, dem übermächtigen Gefühl, das ihn ergriffen hat, widerstandlos unterliegt. (Daß es Glauben an ihn ist, was Jesus

an Gläubigen feststellt, ist kein Widerspruch. An Jesus glauben ist glauben überhaupt.) Damit ist aber auch die jeweilige Einmaligkeit dieses Erlebnisses gekennzeichnet. Es gibt in diesem Glauben nicht das, was man als Gemeinsamkeit, Anschluß an etwas Allgemeines empfindet. Wenn auch die Botschaft, wenn auch Jesus sich an jedermann wendet. Es ist immer wieder nur — und wären es noch so viele — der Einzelne, der als solcher, als Gläubiger glaubt.

4. Noch einmal (und immer wieder) Glauben.

Daß das Glauben etwas Geglaubtes ergibt, ist nicht mit dem Glauben an etwas zu Glaubendes zu verwechseln. Der Glaubende will nichts als gläubig sein, das heißt, er will nicht im Sinn eines Entschlusses: Ich will — wer wäre würdig zu sagen: Ich will glauben! —, sondern Glauben heißt: ganz bereit sein, ohne zu fragen. Wer fragt, was er glauben soll, ist neugierig, wißbegierig, nicht bereit. Den Gläubigen kümmert nicht der Glaubensinhalt: aber weit entfernt, als wäre Gläubigkeit inhaltlos ist sie selbst Inhalt, das ist Erfülltheit. Und was anderes kann den Gläubigen erfüllen als die Fülle, das Unendliche? Nur das Unendliche ist der Glaube als das Geglaubte. (So wie man im Leben, aus Liebe, an einen Menschen glaubt, da man ihm ihn eben glaubt, den als Ganzes nicht zu Bestimmenden.)

5. Von der Güte.

Eigennutz und Selbstsucht verhärten das Herz. Für sich empfindet jedes Geschöpf, aber diese natürliche Empfindung darf das Gemüt nicht ausfüllen. Das läßt sich nicht durch den Willen erzielen. Vielmehr, was er gegen eine selbstsüchtige Natur vermag, ist nur eine verdienstliche Abschwächung ihrer unüberwindlichen Neigung, nicht der Wandel, der als innere Umkehr einzig entscheidet. Solche Umkehr aber ist nicht eine sittliche Aufgabe — deren Lösung niemals ihre Erfüllung bedeutet —, sondern das Wunder der Gnade. Ein einfaches Beispiel erweist das auch dem, den Einsicht in das Wesen der Zuständlichkeit als des Tatsächlichen nicht von selbst darauf führt. Der Hund als Gefährte des Menschen ist einer Liebe fähig zu seinem Herrn — gleichviel welcher ihm durch den Zufall zuteil geworden ist —, die die natürliche Selbstsucht des Geschöpfes überwindet. Durch Sittlichkeit, das heißt bewußte Erfüllung eines angenommenen Gebotes, geschieht es nicht. Es ist eine entwicklungsfähige Anlage, die der Hund durch den urherkömmlichen Umgang mit dem Menschen ausgebildet hat, ohne daß dieser Umgang sie hätte erzeugen können, wie die gegenteiligen Fälle derselben Genossenschaft dartun. Die Gewohnheit erklärt daran nichts, denn es handelt sich um das Entscheidende der Fähigkeit. Es ist für den, der der Liebe des Hundes teilhaftig ist, eine bedauerliche Erwägung, daß dieser Treueste der Treuen dieselbe opferwillige Anhänglichkeit an irgendeinen andern Besitzer gewendet hätte. Aber es handelt sich hier nicht um die Beziehung als einzelne Verwirklichung, sondern um ihren gleichbleibenden Sinn. Wir haben am Hund ein Beispiel für das Unwillkürliche, die als Begabung auftretende Abkehr von der natürlichen Selbstsucht des Geschöpfes.

Daselbe wie vom Tier gilt vom Menschen. Der Unterschied der Vernunft bestimmt wohl die Sittlichkeit — Sittlichkeit ist der Gegensatz der Natürlichkeit —, und wir danken der sittlichen Erziehung Ergebnisse, die die Wirkung der persönlichen Selbstsucht in erheblichem Maße beschränken. Aber damit ein Mensch unwillkürlich, also natürlicherweise selbstlos oder annäherungsweise das sei, was der treue Hund seinem Herrn ist, muß er entweder als eine Ausnahme von der allgemeinen Regel geboren, vielmehr unbefleckt von einem allgemeinen Makel empfangen, das heißt gut sein, also etwas, was selbst Jesus von sich ablehnt („Kein

Mensch ist gut"), oder er muß es durch ein Wunder, das heißt wider die Natur geworden sein! Wer an der Möglichkeit des Wunders zweifelt, hat die Natur für sich, die gegen ihr im übrigen unerklärliches Gesetz keine Ausnahmen zuläßt. Gibt es aber so etwas wie gute Menschen? Die heilige Schrift spricht sehr weislich nur von Menschen guten Willens. Aber das Tier, das die heilige Schrift nicht kennt, ist nicht guten Willens, wenn es gut ist. Sollte der Mensch als Geschöpf unter dem Tier stehen? Die Folgerung mag andere, die viel von einer sogenannten Würde des Menschen halten, befremden. Sie bleibe dahingestellt. Begnügen wir uns an der beglückenden Tatsache, daß es Menschen gibt, die besser sind als die meisten. Denn daß wir sie besser nennen dürfen, das heißt, daß wir sie höher werten, daß es also Werte gebe, wird man dem, der diese freimütige Untersuchung durchführt, immerhin einräumen müssen. Er wenigstens, so versichert er ausdrücklich, glaubt an Werte. Wie an Wunder. Nicht freilich an geschichtliche, nicht an solche, die aus dem Verlauf des Geschehens als etwas dem Werden Widerstrebendes hervorstehen. Wohl aber an ungeschichtliche oder Wunder des Seins, da ihm der Uebergang des Uebernatürlichen in die Welt des Werdens, die in ihm einzig Bestand hat, ein Bedenken nicht zu erregen vermag. Das, was am Menschen gut sein kann, stammt aus dem Sein. (Es ist schwer, das anders auszudrücken als etwa so: Alles Gute kommt von Gott. Möchten die Herren Positivisten, die in ihrer beneidenswerten Sicherheit selbst nur Unumstößliches und zwar ohne das auszudrücken im Stande sind, was sie Worte nennen, vielmehr schimpfen, geneigtest die Wahl treffen: ein unverbesserlicher Faseler wartet.)

Woran ich dagegen nicht glaube, das sind so erbauliche Dinge wie der „kategorische Imperativ“.

Im meine demnach mich zusammenfassend oder mich zusammennehmend sagen zu sollen: das Natürliche ist die Selbstsucht. Das Uebernatürliche ist das Gute. Beides ist wirklich. Dieses aber ist selten.

Ferner: das Sittliche ist nicht das Gute, aber das Löbliche.

Endlich: das Tier ist nicht sittlich, sondern wahr. Der Mensch ist sittlich und unsittlich, das heißt unwahr. Aber er weiß, daß Wahrheit ist. Nicht daß er sie kenne. Sondern er strebt darnach. Und wird so wahrhaftig. Das ist das Höchste, was er, wenn er nicht gut ist, ohne die Gnade erreichen kann. Und wenn er gut ist? Zufälligerweise wie der Hund. Dann trachte er nur umsomehr darnach, wahrhaftig zu sein. Um den guten Hund auch darin zu erreichen. Das Sittliche ergibt sich auf dem Wege.

Richard Wagner-Festspiele 1936.

„Rienzi“ und „Parsifal“ im Zoppoter Wald.

Von Dr. Walther Taube, Danzig.

Echte Freilichtspiele erwachsen stets aus Scholle und Schicksal, darum sind die Thingplätze, die Wälder und die alten Burgen und Rathäuser gerade der rechte Platz. Von den germanischen Kultspielen kommend, über die geistlichen Spiele vor den Kirchenportalen oder dem Spektakelstück auf Märkten bis zu den kleinen Naturtheatern an deutschen Fürstenhöfen wandernd . . . immer weist der Weg des deutschen Theaters auf seinen Ursprung im Freien.

Für den deutschen Osten bedeuten die Freilichtspiele mehr: Sie sind die Erfüllung kulturpolitischer Aufgaben! Ob es wie in den weniger bekannten Frei-

lichtaufführungen in Pillau und Wehlau Spiele aus Anlaß der Stadt-Jahrhundertfeiern waren, ob man, wie mit der „Preziosa“ in Stuhm oder der „Iphigenia“ in Insterburg aus künstlerischem Gestaltungswillen heraus Aufführungen deutscher Kunstwerke veranstaltete: immer war es doch — und das betont Marienburg und Zoppot in besonderem Maße — der Wille, die kulturelle Verbindung des Grenzland-Deutschtums mit dem „Reich“ lebendig zu halten!

Die vorjährigen Zoppoter Waldfestspiele bestätigten, wie instinktsicher man in den letzten Jahren diesen Weg verfolgt hatte. Im Vorjahre waren es die „Meistersinger“ und die „Walküre“, die unvergeßliche Eindrücke hinterließen.

Nach dem Verklingen des „Meistersinger-Vorspiels“, das in sich schon ein Tongemälde für alles Kommende darstellt, werden wir in der Kirchenszene sogleich in jene andächtige Stimmung versetzt, die uns die Stämme der Waldbäume wie Pfeiler eines ewigen noch größeren Domes erscheinen läßt. Das nun sich entrollende Kulturbild des deutschen Mittelalters, der absterbende Minnegefang an den Höfen, die in den alten Reichsstädten neu sich regenden Kräfte aus dem Volk, das engere trauliche Leben in den Gassen, Handwerksstuben, Gilden und Sangeschulen, daneben die so mannigfach verflochtene „Handlung“ der Personen, vom Vertreter der Ritterschaft bis zum biedereren Schuster-Poeten . . ., das alles erfährt in diesem „Naturrahmen“ eine Verklärung und Vergeistigung, die ein Schönheits-Erlebnis bedingen, das der Dinge tiefstes Wesen fast zeit- und raumlos bewußt werden läßt. Höhepunkte solcher Schönheit in musikalisch-szenischer Hinsicht waren die Stelle, da Walthar von Stolzing sein waldderwobenes Lenzeslied der handwerksmäßigen Gemerkfucherei entgegenjubelt, und dann der linde Sommerabend zu Beginn dieses zweiten Aufzuges: die Linde mit der Steinbank . . . die Werkstatt auf halber Gasse — darüber der Fliederbusch . . . Wie paßt das jubelnde Motiv dahinein: „Johannistag — Johannistag — Blumen und Bänder, soviel man mag . . .“ Das friedvolle Mondscheinweben nach der Prügel-szene und Beckmessers Lautenstümperei . . . noch rumort es in den Geigen, doch die Sechzehnteifigur löst sich allmählich in Pianissimo-Tremolo der friedvollen Sommer-nacht — das in der Natur selbst zu erleben, ist wohl einem Wunder gleich!

In der „Walküre“ — dem zweiten Werke im vorjährigen Spielplan — erscheinen Szenerie und Musik noch stärker mit der Natur verwoben als in den „Meistersingern“. Hier spielen die Ur-Kräfte der Menschheit in der äußeren Handlung eine entscheidende Rolle. Szenisch-musikalisch war die Gewittersturm-szene im 1. Aufzug von größter Eindrucks-kraft: Bild-Ton und Naturrahmen vermitteln hier ein einmaliges Schönheits-Erlebnis. Das Aufgleiten des Schwertknaufes im Stamm der Esche im Schein der verlöschenden Glut des Herdes ist ebenfalls von starker Wirkung, symbolisch und naturverwoben zugleich. Einen Höhepunkt des 1. Aufzuges bildete die Frühlingsnacht im „echten“ Walde. Musik, Licht und Darstellung. Während im 2. Aufzug der Beginn der Handlung alles mehr ins Seelische verlegt und große Bild- und Beleuchtungswirkungen weniger zuläßt, wirkt der Walkürenritt gerade hier im Zoppoter Walde desto mächtiger. Wer ihn je erlebte, wird das Bild der dahinjagenden Schlachtjungfrauen nie vergessen.

*

In diesem Jahre 1936 nun kamen Beginn und Vollendung des Meisterschaffens auf der Waldbühne zur Aufführung. Mit seinen Aufzügen, Festen und Tänzen, seinem Machtwillen des Tribünen steht „Rienzi“ ganz im Gegensatz zu der Schlichtheit und Größe des „Parsifal“, wo Demut und Dienen der Weisheit letzter Schluß ist! Die Regie hatte es mit Erfolg verstanden, die letzten Hintergründe

dem vieltausendköpfigen Publikum, das alljährlich die Waldarena füllt, nahezu bringen. Hier gewaltige, prunkhafte Bauten, große Massenaufzüge, Bewegung, Licht- und Farbenfülle, rauschender Beifall . . . dort, obschon im gleichen „Format“, Betonung des Natur-Rahmens, maßvolle Gelassenheit, Licht und Farbe in künstlerischer Verwendung zur Darstellung des „Abgeklärten“. Wir wollen jedoch den Einzelheiten nicht vorausseilen.

„Rienzi“, dem „Beginn“ im tieferen Sinne, waren zwei Aufführungen zugedacht: am 23. und 26. Juli, „Parsifal“, der „Vollendung“ vier: am 28. und 30. Juli und am 2. und 4. August.

Das Wetter — und auch dieses spielt bei der Naturbühne eine gewichtige Rolle! — war den Aufführungen hold gesinnt. Bei der zweiten Rienziaufführung war es wie ein Gleichnis für den Wagemut . . . Regen und Gewitter bis in die Nachmittagsstunden! Dann aber erblühte bei zerfetzendem Gewölk einer jener Sommerabende, wie sie nur der Seeküste eigen sind. Und so konnte sich das alljährlich gleiche und doch immer neu erlebte Bild des Pilgerzuges zum „grünen Hügel“ des „nordischen Bayreuth“ entfalten. Wie stets waren bewährte Dirigenten und Gesangskräfte verpflichtet worden. Karl Tutein gab der Musik des „Rienzi“, was ihrer ist, und wußte z. B. in dem Chor der Friedensboten, dem herrlichen „Jungfrauen weinet, ihr Weiber klaget . . .“, dem „Gebet“, Beseelung und Verinnerlichung zu schönem Ausdruck zu bringen. Hermann und Etta Merz hatten — von geringen Änderungen abgesehen — die Bühnenbilder aus dem Vorjahre übernommen.

Immer wieder bewundert man deren Plastik und Leben, wenn bei sinkender Nacht die Farbengarben der Scheinwerfer über sie hingleiten. Höhepunkte der Aufführung waren, wie immer, die großen Massenszenen. Man kann sich denken, daß das Format der Bühne, das große Orchester mit seinen 120 Musikern und der Naturrahmen mit der bestirnten Theaterkuppel etwas durchaus Einmaliges darboten. So waren denn auch die von A. Zelasny gut vorbereiteten Massenchöre, der Chor der Friedensboten, die rauschenden Aufzüge der Ritter des Santo Spiritu von starker Wirkung.

Der „Bayreuther“ Gotthelf Pistor lieh dem Volkstribun beherrschende Züge einer markanten, dabei in Gott demütigen, Führerpersönlichkeit. Sein strahlender Tenor erhob ihn zum kraftvollen Santo Spiritu cavaliere, seine immer wieder vor Gott gehorsame Haltung bildete einen wohlthuenden Gegensatz zu mancher in Revolutionszeiten auftretenden überheblichen Heldenpose. Es sei dabei bemerkt, daß die Inszenierung der Gebetsstunde Rienzis von starker Eindruckskraft war. Am dunklen Firmament löste sich gerade eine Sternschnuppe — von innen her aber leuchtete das Licht des Kreuzes auf das Anflitz des Helden. Menschenmacht zerbricht, aber versöhnende Liebe im Kreuze ist größer als alle Macht auf Erden.

Margarete Arndt-Ober, deren umfangreicher Alt noch vom Vorjahre in bester Erinnerung war, lieh der nicht leichten Rolle des Adriano, was an Opernhafem in ihr steckt, vertiefte, jedoch in beseeltem Spiel das Wesen dieser oft so unecht wirkenden Gestalt. Die Rolle des Stefano Colonna war am 23. Juli wie am 26. mit Sven Nilsson und Max Roth in guten Händen. Hilde Singenstreu (Wiesbaden) verkörperte hier erstmalig die Irene, die überzeugend wirkte. Die hervorragende Akustik des herrlichen windstillen Sommerabends kam ihrem jugendfrischen Sopran gut zustatten. Alles in allem war denn auch der „Rienzi“ mit seinen Wirkungsmöglichkeiten auf das große Publikum — Großartigkeit, Stil und Format — ein voller Erfolg für Zoppot.

Folgen im „Rienzi“ die Massen mit Anteilnahme den glanzvollen Darbietungen auf der Bühne, so ist es im „Parsifal“ eine andächtige Gemeinde, die es erleben soll, womit das Werk anhebt:

„Hört ihr den Ruf? Nun danket Gott,

Daß ihr berufen, ihn zu hören . . .“

War vor acht Jahren Wagners „Bühnenweihfestspiel“ noch ein kühnes Unterfangen für die Waldbühne, so bewies die Aufführung dieses Jahres, daß man in den technischen Mitteln wesentlich weiter gekommen war. Der „Wald mit See im Gebiete des Grals“, der Blumengarten, die Karfreitagsaue . . . sie sind für die Waldbühne ideale Vorwürfe. In Verbindung mit den sparsam eingesetzten Beleuchtungsmitteln, dem Einbau von Felsen, Moosbänken und der Verwendung einer lebendig sprudelnden Quelle (3. Akt) kamen Naturmystik und Kunst so glücklich dem Wort-Ton-Drama zu Hilfe, daß man wahrlich dem Alltag entrückt werden konnte. In der Dreieinigkeit Kunst — Natur — bestirnter Himmelsdom spürte man etwas vom „klingenden Universum“.

„Die Bühne weitet sich zum All,

Ein Hauch des Ewigen war genah . . .“

Dieses Wort des um die Waldoper so verdienten Max von Schillings, dessen man dieses Mal besonders gedachte, trifft den Kern des Erlebens wohl am besten. Unter Professor Hegers Stabführung kam der Klangzauber der Partitur in würdigem Zeitmaß zu voller Entfaltung. Unter den darstellenden Künstlern fanden wir klangvolle Bayreuther Namen: Amfortas durch Herbert Jansen, Gurnemanz — Ivar Andresen, Parsifal — Dr. Jul. Pölzer, Kundry — Inger Karen . . . um einige zu nennen. In der zweiten Aufführung sang Sven Nilsson den Gurnemanz und ließ ihm den Adel verstehender Liebe und reifer Menschlichkeit . . . ein prachtvoller Gurnemanz. Dr. Julius Pölzer als Parsifal überzeugte vor allem als kraftvoll-unbekümmert dahinstürmender Knabe, ließ aber auch dem Ernst des gereiften Mannes den rechten Ton.

*

Natürlich stehen die Bühnenbilder immer wieder im Vordergrund. Es muß hier aber noch ein Wort über die so wichtige Frage des Gralstempels gesagt werden. Diese Inszenierung wird für eine Freilichtbühne immer ein Problem bleiben. Der gotisch gehaltene Hallenraum mit den imposanten Säulen stellte im Gegensatz zu früherer Gestaltung (Hofraum) schon eine bessere Lösung für eine Naturbühne dar — eine „verhältnismäßig“ befriedigende, wie eine Kritik richtig bemerkte. Die gotischen Bogen, die weitgeschwungenen Abendmahlstische, das abgekönte Spiel der Lichter . . . das alles kam der Illusion des Gralstempels gut entgegen.

Ob hingegen die an sich technisch ausgezeichnete „offene Verwandlung“ für Zoppot glücklich war, bleibe dahingestellt. Diese Wandeldekoration ist in ihrer Einmaligkeit ebensolches Primat Bayreuths wie die Rheinköcherszene . . . hier sind den Naturbühnen Grenzen gezogen, deren Nichtbeachtung sich immer irgendwie rächt. Diese mehr technischen Unzulänglichkeiten der diesjährigen Zoppoter Festspiele verblissen jedoch vor dem großartigen Gesamteindruck, den die glanzvollen Aufführungen als Ganzes hinterließen.

*

Die erschütternden Wahrheiten einer Tragik der Menschheit, die — auch heute noch! — ohne einen „Erlöser“ weder leben noch sterben kann, daß

große Anliegen des Meisters, der im „Parsifal“ über Schopenhauer hinaus zum Heiland leitet... das gerade wird wohl den meisten Besuchern der andächtigen Waldopergemeinde zum Erlebnis geworden sein. Mag man sich auch heute vor den Wahrheiten von Sünde und Schuld die Ohren zuhalten: Klingor spricht es aus: „... Seine Wunde trägt jeder nach heim...“ Wer heute in Wagner nur den Sänger selbstbefreienden Heldenstums wahr haben will, der soll sich im Karfreitagszauber auch das andere sagen lassen: „Die Taufe nimm und glaub' an den Erlöser...“ Ohne Beifallskundgebung schloß sich die grüne Wand... die diesjährigen Zoppoter Festspiele klangen aus in einem Bekenntnis zum Glauben. Möchten wir ihn auch in seinem letzten und tiefsten Sinn begreifen lernen und um „höchsten Heiles Wunder“ wieder beten. Zum Besten der deutschen Kunst und des deutschen Volkes. Und zur Ehre Gottes. —

Besprechungen.

Nach den Festspielen.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Wiederum, wie regelmäßig seit 1897, ist als Begleiter des Festspielbesuchers bei Georg Niehrenheim der Bayreuther Festspielführer erschienen, prächtig ausgestattet, in augenscheinendem Deutschdruck (den auch Ausländer gern haben), mit verschwenderisch reichem, zugleich wohlgelungenem Bildschmuck, als ein eigenartiger Bädeler, der aber nicht bloß Reiseführer sein will, sondern ein Handbuch der Wagnerforschung und Wagnerkenntnis darstellt (Preis 4.50 M.). Dem Herausgeber Dr. Otto Strobel ist es gelungen, die literarische Hälfte, die 218 Seiten umfaßt, den diesjährigen Aufgaben entsprechend aufs mannigfachste auszugestalten. Zu Ring und Parsifal trat ja diesmal der Lohengrin, den wir seit 1909 nicht mehr gehört hatten. Da ist denn von unschätzbarem Werte die erstmalige Bekanntgabe des ausführlichen Prosa-Entwurfs von 1845 (31 Seiten). Ueber den musikalischen Aufbau des Werkes läßt sich als der zuständige Fachmann Alfred Lorenz (München) vernehmen, der in seinen Büchern am Ring, Tristan, Parsifal und an den Meisterfingern das „Geheimnis der musikalischen Form“ Wagners enthüllt hat. Bezüglich der Frühwerke sei auch an den Beitrag von Prof. Ilmari Krohn im Festspielführer von 1924 erinnert. Zum Lohengrin des Jahres 1936 äußern sich ferner Prof. Wolfgang Golther, Dr. Georg Schott und unser Schweizer Freund Karl Alfons Meyer. Willkommen sind die Mitteilungen über die Bayreuther Zeitdauer der einzelnen Akte des Rings. Prof. Carl Rittel, dem wir diese Angaben verdanken, stellt auch die Grundsätze des Bayreuther Stils der Darstellung zusammen: mögen sie von andern deutschen Bühnen gleichfalls befolgt werden! In die Geschichte Bayreuths geben Einblicke Oberbürgermeister Dr. Schlumprecht und Prof. Leopold Reichwein; in dichterischer Form auch Hans von Wolzogen! Den Vergleich mit Olympia zieht der uns wohlbekannte Grieche Dr. Gg. Frassivianopoulos-Braschowanoff. Der Herausgeber selbst veröffentlicht aus dem Archive des Hauses Wahnfried, mit gütiger Erlaubnis von Frau Winifred Wagner, Briefe Bayreuther Bühnenkünstler; berichtet ferner über den weiteren Ausbau der von Helena Wallem begründeten Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth. Zum „Gedenken“ bietet übrigens unser Festspieljahr reichlichen Anlaß. Schnorr von

Carolsfeld (vergl. über ihn auch Alfred Lorenz im Julihefte der „Musik“), Max Brückner, Hugo Rüdell erhalten die gebührenden Erinnerungsworte, und zwei ganz Großen wird der Zoll des Dankes entrichtet: Ludwig dem Zweiten und Franz Liszt! Den königlichen Retter des Meisters würdigen Dr. Oskar von Pander und (in Versen) Jdenko von Kraft. Otto Strobel aber weist darauf hin, daß etwa 600 Briefe zwischen Wagner und dem König der Herausgabe harren: Der Wunsch, sie kennen zu lernen, ist begreiflich. Ueber Liszt verbreiten sich in wichtigen Ausführungen Prof. Peter Raabe und Prof. Wolfgang Goltner. Es sei mir gestattet, noch auf meinen Beitrag über „Liszt und die musikalische Erziehung am Klavier“ hinzuweisen, weil er aus Liszts Wirken ungewohnte Folgerungen zieht.

Immer noch treten neue Funde zu Tag, um in Wagners Leben Beziehungen aufzuhellen, die bisher wenig bekannt waren. So bietet 1936 der Rotapfelverlag (Erlenbach, Zürich und Leipzig) die Briefe Richard Wagners an Judith Gautier dar, mit einer Einleitung von Willi Schuh, in schöner Ausstattung, mit neun Bildtafeln (200 S., 4 M., geb. 5.20 M.). Die geistvolle Dichterin (1850 bis 1917), eine Tochter des Dichters und Schriftstellers Theophil Gautier und der Ernesta Grisi, ausgezeichnet durch Sprachbegabung, besaß auf musikalischem Gebiete schon in frühester Jugend das ahnungsvolle Richtgefühl, das sie zu deutscher Musik und zu Wagner hinführte. In der Absicht, dem Meister schriftstellerisch zu dienen, suchte und fand sie zunächst die briefliche Verbindung mit ihm. Es folgten denkwürdige Besuche in Tribschen, Sommer und Herbst 1869, zumal Judiths Gatte Catulle Mendès (1841—1909; die Ehe währte 1867—74) ein ebenso unterschiedener Anhänger der Wagnerischen Kunst war; als ihn das Lustspiel „Eine Kapitulation“ verletzete, zog er sich persönlich von Wagner zurück, besaß aber die Größe, nach wie vor für ihn zu wirken. In Tribschen durfte Judith mit Wagner zusammen vierhändig spielen, wobei ihm ihr gutes Tremolieren auffiel. Sie äußerte damals: „Begeistert sein heißt zwiefach leben.“ Mit Frau Cosima verstand sie sich ausgezeichnet. Von ihrer Schönheit geben die Abbildungen einen Begriff; das gerühmte feine Lächeln muß man sich hinzudenken. Aus dem Miterleben der ersten Festspiele von 1876 ergab sich zum Meister ein warmes, freundschaftliches Verhältnis, dessen Eigenart von seinen Briefen (bis 1878) beleuchtet wird. Weitere Besuche fanden 1881 und 82 statt; den Parsifal übersetzte Judith ins Französische (1885). Noch vor den Aufführungen erschien von ihr 1882: „Richard Wagner und seine Dichtung“ (Deutsch von Louise Welter, Minden, 1883). Aus ihren Erinnerungen (3. Band, 1909) überließ sie ein kleines Stück den „Bayreuther Festblättern“ von 1884.

Wagner hat die Briefe französisch geschrieben; die gewissenhafte Uebersetzung besorgte Paul Mann. Die Reihe 11—37, deren splittige Form auffällt, gibt auch inhaltlich manches Rätsel, sofern etwa die persönliche Wärme, ja Glut widerspruchsvoll zu wechseln scheint mit dem bloßen Spiel der Einbildungskraft. Der Herausgeber meint mit Recht, diese Briefe haben „etwas seltsam Unwirkliches“, und bemüht sich in der langen Einführung, die gut und fast ohne Stichelei geschrieben ist, um die seelischen Beweggründe. 1876 war eine Zeit der Hochspannung, und die neue leidenschaftliche Anteilnahme strahlte ins wiederaufgenommene Schaffen hinein; für den Parsifal kamen auch Judiths morgenländische Kenntnisse in Betracht. Eine „wirkliche Geistes- und Seelengemeinschaft“ wird vom Herausgeber bezweifelt. Louis Barthou drückt das Verhältnis so aus: „Weniger als eine Muse war sie doch mehr als eine Jüngerin“. („Wagner und Judith Gautier“, 1932.)

Ogleich die Briefe nach französischer Seite hinweisen (ein Teil ist auch an Catulle Mendès gerichtet), verraten sie keinerlei Vorliebe fürs Ausland; im Gegen-

teil enthalten sie über Frankreich Beobachtungen, die Wagner später als hart verübelt wurden, so gedankentief und gerecht sie auch gefaßt waren. Außerdem spendet der Meister dem Leser, wie kaum anders zu erwarten, manch wertvolles Geständnis; z. B. daß er seine Kraft aus andern Quellen schöpfe als aus der Vorstellung eines Erfolgs (S. 112) oder daß er nur zu wenigen Musikwerken eine wahre Neigung habe fassen können (S. 169). Unter jenen Selbstzeugnissen, die am wenigsten verstanden werden, gewahren wir die Maßnahmen für einschmeichelnde Umgebung; auch davon ist in den Briefen viel die Rede. Man überlege aber, was ihm aus der Öffentlichkeit entgegenschlug: um seine eigene Welt zu schaffen, mußte er sich vor der Außenwelt abschließen und seinen Sinnen völlig andere Eindrücke zuführen.

Noch im vorigen Stück der Bayreuther Blätter konnte die Anzeige eines neuen Regiebuchs Platz finden. Wir meinen von Anna Bahr-Mildenburg die Vorschriften über *Tristan und Isolde* (Musikwissenschaftlicher Verlag Leipzig-Wien, 1936; 116 S. Großoktav; 3 M., geb. 4 oder 5 M.). Der Künstlerin war das Glück beschieden, unter Frau Cosima 1899 die Rolle der Isolde studieren zu dürfen, und ihre hohe Begabung hat von dieser Glücksgunst würdigen Gewinn gezogen. Was sie jetzt in ihren Anweisungen (für jede Rolle, nicht bloß für die Isolde) übersichtlich geordnet niederlegt, ist Ergebnis einer im Bayreuther Sinne durchdachten, klar ausgereiften Auffassung, die im Einzelnen wie im Grundsätzlichen vorbildlich wirken muß. Um nur Eines zu nennen: Die Verfasserin warnt im dritten Akt vor einer Betonung körperlicher Qual beim Leiden Tristans, das doch vorwiegend seelisch durchzuempfinden ist. Eine solche Darstellung aus dem Geiste der Dichtung und Musik umfaßt der Ankündigung zufolge mit der Zeit auch *Lohengrin*, *Meisterfinger*, *Ring* und *Parsifal*. So begrüßen die Hauptwalter der Wagnerschen Kunst: der Sänger, der Spielleiter, und auch der Dirigent in den Aufklärungen von Frau Bahr-Mildenburg eine neue Leuchte, die das Kunstwerk erhellt; außerdem kommt sie, wir wollen es hoffen, auch der Berichterstattung über Wiedergaben zugut!

Ueber den Sohn des Meisters wissen unsere Leser Bescheid aus den liebevollen Werken von Carl Friedrich Glasenapp und Paul Prehsh. Nun legt auch der uns wohlbekannte, verdienstvolle Otto Daube eine Schrift über *„Siegfried Wagner und die Märchenoper“* vor, die ihres mittleren Umfangs wegen den Zugang zu allen Volkskreisen gewinnen kann (Max Schleppegrell, Deutscher Theaterverlag Leipzig; bietet auch Wolzogens *Heitere und Ernste Spiele*). Der Lebensbericht schildert aus warmer Anteilnahme den Werdegang Siegfrieds, seinen Lebensweg im Dienste der Kunst und des Bayreuther Kunstwerks und seinen viel zu frühen Heimgang. Was die Schöpfungen betrifft, so widmet Daube den volkstümlichsten Werken, dem *„Bärenhäuter“* und *„An allem ist Hütchen schuld“* eingehende Besprechungen, auch inbezug auf den musikalischen Aufbau, mit vielen Notenbeispielen; alles höchst lebendig ohne trockene Enge. Man erfährt auch viel Neues aus der letzten Lebenszeit. Eine Reihe von Bildtafeln dient dem Bedürfnis nach Anschaulichem. — Zur Liszt-Gedenkzeit ist nachzutragen das *„Liszt-Gedenkhft“* der Burgenländischen Heimatblätter; Eisenstadt 1936; 5. Jahrgang, Heft 2. Es enthält Ahnentafeln, beweiskräftig für des Tondichters deutsches Volkstum, das durch ungarische Staatsangehörigkeit nicht angefaßt wird. Dann viele Bilder und eine Reihe wertvoller Beiträge, unter denen der *„Versuch einer Liszt-Ikonographie“* hervorragte (346 Bild-Nummern!). — Von Göllerich-Auers Lebensbeschreibung Bruckners (Verlag Gustav Bosse, Regensburg, 1936) liegen nun auch die Bände vor, in denen die Wiener Zeit (1868

bis 96) dargestellt wird (Umfang je fast 700 Seiten). Sie zählen als 6. bis 8. Band, sind jedoch als IV, 1—3 beziffert; bald folgt noch ein neunter Band (IV, 4), mit Verzeichnissen, Stammtafel, Geschichte der Brucknerbewegung. Freigebigt hat der Verlag die Bände mit Nachbildungen, Notenbeispielen, Bildtafeln ausgestattet. Was den Text betrifft, so waren von Göllerich nur noch Aufzeichnungen bis 1884 vorhanden; außerdem Einführungen. Die Mühe, die sich Auer mit selbständiger Ausgestaltung machte, ist um so höher einzuschätzen, als ihm ein Augenleiden die Arbeit erschwerte. Die Einteilung nach Jahren erleichtert dem Leser das Mitgehen. Der überreiche Stoff ergibt sich bei Bruckner aus dem Wesen der irdischen Erscheinung, die ihrer unverständenen Kindlichkeit wegen immer und überall anstieß; kein anderer Meister blieb so rettungslos der Anekdote ausgeliefert. Auer bestrebte sich, das gut Bezeugte herauszustellen. Seine Brucknerbiographie ist und bleibt das Quellenwerk zum Nachschlagen, unentbehrlich schon durch die Fülle des Mitgeteilten. Die Mitteilung selber wird von einfühlsamem, begeistertem Verständnis getragen. Darüber hinaus freilich, ins rein Geistige, erheben sich andere Schriftsteller höher; auch bei Thayer oder Frimmel erfährt man ja nicht das Letzte über Beethoven. Auer macht den Irrgang der Brucknerbewegung mit, die sich neuerdings immer entschiedener von Wagner wegwendet; er widerrief eigene Angaben, wenn er gelegentlich sagte, 1864 habe Bruckner Wagners Musik noch nicht gekannt. So vereinfacht er auch die verwinkelte Frage, welche „Fassungen“ gelten sollen, voreilig, weil ihm Wagners Nähe unbehaglich ist, durch den Hinweis auf die Orgel. Wir verstehen kaum mehr, warum Bruckner überhaupt fürs Orchester schrieb. Seinem Ansehen könnte auch das Vielerlei der Fassungen vielleicht eher schaden als nützen.

Zu den Hauptfragen musikalischer Erziehung, die heute gelöst sein wollen, nimmt Stellung eine zweite Schrift des Präsidenten der Reichsmusikkammer. Prof. Dr. Peter Raabe, früher Generalmusikdirektor in Aachen, also vertraut mit dem wirklichen Musikleben, darf sicher sein, wiederum den mächtigen Widerhall zu finden wie mit der Sammlung „Die Musik im Dritten Reich“. Die neue Reihe kulturpolitischer Reden und Aufsätze betitelt sich: *Kulturwille im deutschen Musikleben* (Band 49 „Von deutscher Musik“, bei Gustav Bosse, Regensburg; 76 S. Kleinoktav; 0.90 M., geb. 1.80 M.). Raabe sucht (in der neuesten Rede bei einer Gau-Kulturtagung) die Ueber- wie Unterschätzung der Aufnahmekraft des Volkes auszugleichen: ein Meisterstück humor- und geistvoller Aussprache! Bedeutsam ist auch der Abschnitt über Grenzlandtheater. Durch Hitlerworte alle Kerngedanken fest unterbauend, warnt der Verfasser davor, der politischen Tätigkeit oder dem Gemeinschaftsleben den Sinn so ausschließlich zuzuwenden, daß innerhalb der Familie die Musikpflege aufhören müßte; erst eigenes Spielen und Singen ermögliche lebendiges musikalisches Verstehen. Lehrreich ist auch, wie Raabe die Vorurteile gegenüber dem Klavier oder gegen das ruhige Anhören der Meisterwerke widerlegt. Wenn man Oper und Konzert abbauen möchte, um nur gelten zu lassen, was „das Volk“ an Musik hervorbringt und betätigt, so hängt dies mit der sonderbaren Annahme zusammen, das Volk bestehe einzig und allein aus der untersten Schicht; auch gegen letztere Meinung zeugen Hitlers eigene Worte. — Wenden wir uns nun noch einigen allgemeinen Erscheinungen des völkischen Lebens zu.

Das 2. Heft des Jahrgangs 1936 der „Deutschen Schrift“ (Zeitschrift des Bundes für deutsche Schrift, Berlin W. 30, Mohlstraße 46) erörtert in einer Beilage die Eroberung der Schreibmaschine für die deutsche Schrift; dieses Ziel ist nämlich auch bei gutem Willen nicht so leicht erreichbar, weil für das Auge die Folge unserer Buchstaben ihre eigenen Gesetze hat.

Aus der deutschkirchlichen Bewegung, die wir immer verfolgen, da ja der Bayreuther Meister den Hauptanstoß gab, erwähnen wir eine neue Schrift von Stadtpfarrer Georg Schneider (Bonz' Erben, Stuttgart, 96 S.) „Neuland Gottes; von der Heimkehr der deutschen Seele.“ Alle einschlägigen Fragen werden hier mit sympathischer, überzeugender Sachlichkeit beantwortet. Den Schluß bildet eine Art Bekenntnisbüchlein für Konfirmanden und Erwachsene. Schneiders offenes Eintreten für die Ziele der Deutschkirche (Wolzogens, Chamberlains, Andersens) hat leider zur Folge gehabt, daß er vom Landesbischof unter Ansfage eines Verfahrens beurlaubt wurde.

Für eine Württembergische Kirchengeschichte, die auf höchster wissenschaftlicher Stufe steht, hat die alte angefehene Calwer Vereinsbuchhandlung in Stuttgart (gegründet 1836) hervorragende Mitarbeiter gewonnen. Den ersten der geplanten fünf Bände, der bis 1250 reicht, verfaßte der anerkannte württembergische Geschichtschreiber Prof. Dr. Karl Weller (372 S. Großoktav, einschl. Namen- und Sachregister; 9 M., geb. 10.80 M.). Erst gegen das Jahr 600 wurden die Alemannen durch die Franken bekehrt; schöne, freie Worte findet der Verfasser zur Annahme und Aneignung des Christentums. Da sich Städte erst später entwickelten, wurde das Land auswärtigen Bistümern zugeteilt. Bei wohlgeordneten Verhältnissen fand Bonifatius keinen Anlaß, einzugreifen. Mit Eifer und Ernst folgten die Klöster den Reformen des 10. Jahrhunderts. Ueberfromme Befangenheit trieb dann den Abt Wilhelm von Hirfau zum Kampf gegen Heinrich IV. Auch im Endkampf des Hohenstaufenhauses spielte Schwaben eine ungelige Rolle. Doch wurde das Land durch die Bürgerkriege weniger verwüstet als andere deutsche Gebiete und blieb selbst im Interregnum auffallend ruhig, litt auch kaum unter Ketzerverfolgung. Den unvermeidlich engen Zusammenhang, in dem die kirchliche Entwicklung mit der allgemeinen Geschichte verhaftet ist, hat Weller als einer der besten Kenner deutschen Mittelalters in meisterhafter Weise klargelegt. Feinsinnig ist auch die Kunstgeschichte einbezogen; birgt doch das heutige Schwaben eine Fülle alter Kunststätten. Selbst der an sich kunstfeindliche Zisterzienserorden ist mit dem berühmten Maulbronn vertreten. Ebenso erfahren wir von Weller, was zur Geistesgeschichte jener Jahrhunderte gehört. Sein Urteil zeigt sich durch lange Erfahrung geschärft und prägt sich eine Form und Fassung, aus der man immer lernen kann. Der Sinn für Wahrheit wird gerade mit der Kirchengeschichte auf harte Proben gestellt, sofern im Widerspruch zu Jesu Lehre die Geschichtsfälschung von der Geistlichkeit geschmeidig ausgeübt wurde; man sehe die Beispiele auf den Seiten 42, 77, 195/98, 206/207, 222, 262, 359. Zur Aufdeckung des Wahren bedurfte es scharfsinniger Ueberlegungen und vielseitiger Kenntnisse. Nur auf Grund anderer geschichtlicher Leistungen konnte dieses neue Werk geschaffen werden, das in gepflegter sprachlicher Form eine erstaunliche Fülle zuverlässigen Wissens mitteilt.

Im letzten Augenblick erreicht uns noch zur Ansage Egelhaafs Historisch-politische Jahresübersicht für 1935 (Stuttgart, Krabbe-Gußmann, 1936). Seit langem verfolgen wir die Leistungen dieses Unternehmens, das die Hauptereignisse der Zeitgeschichte des In- und Auslandes zusammenfaßt, und werden im nächsten Hefte vom Inhalt des neuesten Jahrganges berichten.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Gegründet 1882.

Unter Aufsicht der Regierung von Oberfranken und Mittelfranken.

Abrechnung für das Jahr 1934/35.

A. Einnahmen:

Kap. I.

Aktivbestand.

Guthaben bei der Bayerischen Staatsbank Bayreuth am
30. September 1934 RM 1 035.—

Kap. II.

Zinsen aus Aktivkapitalien.

a) Erträgnisse aus festverzinslichen Wert-		
papieren (einschl. RM 5 429.— Bonus)	RM 23 267.09	
•/• Stückzinsen a/gekaufte Wertpapiere	„ 716.65	
	<u>RM 22 550.44</u>	
b) Bankzinsen	„ 38.94	„ 22 589.38

Kap. III.

Einnahmen aus Stiftungen und Vermächtnissen „ —.—

Kap. IV.

Beiträge von Ortsgruppen des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen.

• Bad Kissingen	RM 1 500.—	
Bayreuth	„ 500.—	
Braunschweig	„ 300.—	
Darmstadt	„ 154.—	
Dresden	„ 2 700.—	
Eisenach	„ 200.—	
Eisenberg	„ 60.—	
Frankfurt a. M.	„ 200.—	
Gera	„ 100.—	
Halle	„ 325.—	
Hannover	„ 543.—	
Heidelberg	„ 260.—	
Karlsruhe	„ 550.—	
Kassel	„ 300.—	
Köln	„ 100.—	
Leipzig	„ 400.—	
Magdeburg	„ 689.25	
München	„ 662.50	
Nürnberg	„ 1 200.—	
Schwerin	„ 180.—	
Stuttgart	„ 500.—	
Weimar	„ 102.—	„ 11 525.75
	<u>Uebertrag:</u>	RM 35 150.13

Uebertrag: RM 35 150.13

Kap. V.

Außerordentliche oder zufällige Einnahmen.

Zahlung eines Festspielbesuchers	RM 60.—		
Zahlung von Frau Dr. Gack, Eisenach	" 20.—		
für verkaufte Hefte „Der Gral“			
durch Gg. Niehrenheim	RM 16.10		
durch Ortsgruppe Schwerin	" 5.—		
durch Ortsgruppe Hannover	" 20.—	" 41.10	" 121.10

Kap. VI.

Heimgezahlte Aktivkapitalien.

RM 14 000.— Bayer. Handelsbank Anteil-			
schein Restauschüttung	RM 144.20		
RM 1 000.— 6% Bayerische Staats-Serien-			
Anleihe verlost per 1. 1. 35	" 1 000.—		
" 1 000.— Deutsche Reichsanleihe-			
Ablösungs-Schuld mit Aus-			
losungsrechten verl. p. 1. 4. 35	" 7 081.25		
" 1 000.— 4½% (6) Bayerische Staats-			
Serien-Anleihe verlost per			
1. 9. 35	" 986.25		
GM 20.— 5½% (4½) Bayer. Vereins-			
bank Gold-Certifikat verlost			
per 1. 9. 35	" 26.92	" 9 238.62	

Summe der Einnahmen: RM 44 509.85

B. Ausgaben:

Kap. I.

Verwaltungs- und Regiekosten.

Druckkosten, Porti zc.	RM 157.40		
Depotgebühren und Bankspesen	" 177.95	" 335.35	

Kap. II.

Stipendien	" —.—		
----------------------	-------	--	--

Kap. III.

Anlagen in Wertpapieren.

RM 2 000.— 6% Bayerische Staats-Serien-			
Anleihe à 99.50	RM 1 990.—		
GM 3 000.— 4½% (8) Bayer. Vereins-			
bank Goldpfandbriefe à 98.—	" 2 940.—		
" 18 000.— 4½% (8) Vereinsbank Nürn-			
berg Goldpfandbriefe à 98.75	" 17 775.—		
" 1 000.— 4½% Deutsche Reichsbahn-			
Schatzanweisung à 98.25	" 982.50	" 23 687.50	

Kap. IV.

Sonstige Ausgaben.

Börsenumsatzsteuer	" 14.—		
------------------------------	--------	--	--

Summe der Ausgaben: RM 24 036.85

Abschluß.

Summe der Einnahmen	RM 44 509.85		
Summe der Ausgaben	" 24 036.85		
	<u>RM 20 473.—</u>		

welche Summe bei der Bayerischen Staatsbank Bayreuth angelegt ist.

Summarischer Ausweis des Vermögensbestandes.

I. Kapitalien:

Bei der Bayerischen Staatsbank Bayreuth zu offenem Depot hinterlegt:	
Rom. RM	3 450.— Deutsche Reichsanleihe Ablösungsschuld mit Aus-
	losungsrechten
"	357.50 diverse Obligationen
"	1 000.— 4½% Deutsche Reichsbahn-Schatzanweisung
"	24 000.— 4½% (6) Bayer. Staatsanleihen
GM	184 050.— 4½% (8) Gold-Pfandbriefe
"	49 400.— 4½% (7) Gold-Pfandbriefe
"	13 000.— 4½% (6) Gold-Pfandbriefe
"	1 500.— 4½% Komm. Schuldversch.
"	64 390.— 5½% (4½) Liquidations-Pfandbriefe
"	12 500.— Anteilscheine
RM	20 473.— Bankguthaben.

II. Schulden: —.—

Bayreuth, den 30. September 1935.

Der Schatzmeister:

Konrad Uhl.

Das festspielfreie Jahr 1935 hat der Richard Wagner-Frauen-Verband, wie aus seinem Berichte zu ersehen ist, in höchster Tätigkeit verbracht, einestheils im Bilden und Gründen neuer Gruppen und andererseits im Sammeln von Geldern durch Veranstaltungen aller Art, um der Stiftung neue Mittel zuzuführen. In freudiger Genugtuung denke ich an unseren Zusammenschluß im Jahre 1909 zurück, wo uns der Vorsatz leitete, die Stiftung auf eine Million als eisernen Bestand zu bringen, von dem die jährlichen Zinsen zur Ausgabe von Stipendien verwendet werden sollten. Kurz vor dem Kriege hatten wir unseren Plan, der damals überall höchste Begeisterung auslöste, fast erreicht, denn über 700 000.— Mark befrug unser Vermögen, als nun Krieg und Inflation die Gelder beinahe ganz aufzehrete. Durch treues, unablässiges Mühen der Frauen-Ortsgruppen und durch die aus der Levi-Stiftung uns zuzallenden Lantienen der Mozart'schen Opernbearbeitungen durch Levi von „Cosi fan tutte“ und „Figaros Hochzeit“ hat sich der Grundstock wieder auf RM 350 000.— erhöht. Aus dem jährlichen, veröffentlichten Berichte ist stets zu ersehen, wieviel Gelder für Stipendien verausgabt sind. Wir erfüllen damit Richard Wagners Vermächtnis.

Wir hoffen und bitten die Ortsgruppen, in ihrer Tatkraft und in ihrem Eifer nicht nachzulassen, damit wir unser einstiges Ziel doch noch erreichen können.

Magdeburg, den 12. November 1935.

Der Vorstand:

Margarete Strauß.

Bayreuth und Draußen.

Reichstagung des „Bayreuther Bundes“ in Weimar.

Der „Bayreuther Bund“, dem auch eine Wiener Auslandsgruppe angehört, hielt anlässlich seines zehnjährigen Bestehens vom 4.—7. Oktober eine Reichstagung in Weimar ab. Die Weimarer Konzertsängerin Anne Lonk, auch als Solistin des Festkonzertes mit dem Vortrag der Wesendonck-Lieder beteiligt, hatte die künstlerischen Veranstaltungen der Festtage übernommen, zu denen sich von nah und fern zahlreiche Mitglieder und Wagnerfreunde zusammengefunden hatten. Sämtliche Vertreter der Regierung mit dem Reichsstatthalter, der Stadtverwaltung mit dem Oberbürgermeister an der Spitze nahmen an der Reichstagung teil. Die Großen im Gefolge Richard Wagners kamen unter der Leitung von Prof. Dr. Felix Oberdorfer durch die Weimarer Staatskapelle zu Gehör: Anton Bruckner mit der 7. Symphonie in E-Dur und Siegfried Wagner mit einem einsätzigen Violinkonzert, vorgefragt von Prof. Willi Müller-Eralsheim. Unter demselben Dirigenten vernahm man in einer „Öffentlichen Kundgebung“ das „Meistersinger-Vorspiel“ und den „Wach auf-Chor“, zu dem sich der Weimarer Männergesangsverein, der gemischte Chor und die staatliche Hochschule für Musik zur Verfügung gestellt hatten. Eine Ansprache des Reichsbundesführers Bankdirektor Christian Lorenz wies auf die kulturelle Bedeutung des „Bayreuther Bundes“ und seiner volkserzieherischen Ziele hin. — In einer Morgenfeier sprach Geheimrat Prof. Dr. Wolfgang Goltzher-Rostock über den künstlerischen Werdegang des seinerzeit 1850 in Weimar unter Franz Liszt zum erstenmale aufgeführten „Lohengrin“. Die Festvorstellung des Abends im Deutschen Nationaltheater zu Weimar brachte das Werk unter der Stabführung Staatskapellmeisters Paul Sirt (Gertrud Grimm-Herr als „Elza“, Käthe Sundström als „Ortrud“, Willy Störing als „Lohengrin“ und Karl Heerdegen als „Telramund“). Eine vom Chormitglied Deiß eingerichtete „Theatergeschichtliche Ausstellung“ im Wandelraum der Weimar-Halle fand starken Zuspruch. — In der vom Reichsbundesführer Christian Lorenz geleiteten Mitglieder-Hauptversammlung wurden eine ganze Reihe wichtiger Punkte erörtert und abgeschlossen, die den weiteren Ausbau der Bundesziele wesentlich fördern dürften. Vor allem will man der deutschen Jugend die Werte großer deutscher Meisterkunst wieder erschließen helfen. Als Abgeordnete des „Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen“ sprach sich Frau Grotzian-Braunschweig für ein freundschaftlich solidarisches Zusammenarbeiten der gemeinsamen idealen Interessen aus. Der Bundesvorstand wurde in seiner bisherigen Zusammenstellung neu bestätigt. — Den Abschluß der Reichstagung bildete ein Autobesuch von Eisenach mit den Wagner- und Bach-Gedenkstätten, sowie der Besichtigung der Wartburg unter Führung des Burghauptmanns von der Gabelen. Bei der Schlussfeier sprachen der Eisenacher Oberbürgermeister Dr. Janson und der neue Präsident der Deutschen Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe von der kulturellen Bedeutung des Wagnerschen Kunstbetriebes und hörte man Gesänge der Eisenacher Kurrende und die mit Harfenbegleitung vorgetragenen Wolfram-Lieder durch den Münchener Konzertsänger Fritz Westermann. Der Führer und Reichskanzler Adolf Hitler sowie Frau Winifred Wagner hatten Glückwunschtelegramme geschickt. — Die nächstjährige Bayreuther Bundes-Reichstagung findet vor Beginn der Festspiele in Bayreuth statt. Alfred Pellegrini.

Darmstadt. R. W.-Verband deutscher Frauen. 4. 12. Hauskonzert: Mozart, Quartett D-dur, Schubert, Quartett C-dur und nachgefasstes Quartett C-moll. Ende Januar. Hausabend des R. W.-Verbandes deutscher Frauen. R. Strauß, Sonate C-dur f. Viol. u. Klav., Frä. Senta Bergmann, Herr Fritz Malada. — 4 Lieder von Brahms, Frä. Ingeborg v. Seljam, Herr Generalmusikdirektor Karl Friderich. — Chopin, Prälude c-moll, Walzer h-moll, 3 Etüden, Ballade As-dur, Herr Malada. — 6 Lieder von Hugo Wolf, Frä. v. Seljam, Herr Generalmusikdirektor K. Friderich. — Pfitzner, Largo quasi Fantasia, Grieg, Allegro alla Burla, M. de Falla, spanischer Tanz, Frä. Bergmann, Herr Malada.

Halle (Saale). R. Wagner-Verband d. Frauen. Veranstaltungen in 1935: 23. 1.: Heitere Teestunde im Hause Sommerlad. Mitwirkende: Frau Collin-Senden, Frau Köhlin, Herr Heimbach, Herr Kramer, sämtlich von den städt. Bühnen Halle. 20. 2.: Richard Wagner-Gedächtnisstunde im Hause Sommerlad. Vortrag von Herrn Prof. Dr. Sommerlad „Richard Wagner als mitteldeutscher Mensch“, am Flügel Herr Kapellmeister Kramer. 13. 3.: Vier Uhr-Tee im Stadtschützenhaus. Gesang Herr Albrecht Linke, Leipzig, am Flügel Herr Johann, Eilenburg. 18./19. 5.: 25jähr. Bestehen der Ortsgruppe. 18. abends: Festkonzert von Solisten der Hallischen Oper, gemeinsames Abendessen, heitere Vorträge aus dem Mitgliederkreise. 19. vormittags: Vortrag von Franz Stassen „Siegfried Wagner

in Ernst und Scherz", Gesang Frau Dahlke-Kappes, am Flügel Herr Kapellmeister Kramer. Die Ortsgruppe konnte als Vertreterin der Frau Reichsvorsitzenden Frau Elisabeth Grottrian-Steinweg begrüßen sowie zahlreiche Mitglieder der benachbarten Ortsgruppen Leipzig, Weimar, Eisenberg, Berlin u. a. Zum Stassenvortrag am Sonntag erschien zur allgemeinen Freude und Ueberraschung die allverehrte Stipendienmutter, Frau Margarete Strauß. 30. 10.: Vier Uhr-TEE im Hotel Stadt Hamburg. Vortrag von Herrn Professor Dr. Sommerlad, Gesang Herr Dr. Viol, am Flügel, Herr Kapellmeister Kramer, "Löwe-Balladen". 5. 12.: Heiterer Vier Uhr-TEE im Hotel Stadt Hamburg. Mitwirkende: Frau Collini-Senden, Frä. Sadowska, Frä. Stiller, ferner die Herren Hamann, Heimbach, Kramer, Schütt und Löffler, sämtlich von den städt. Bühnen Halle.

Hamburg. R. Wagner-Verein. 15. 10., Musikhalle. Hamburger lebende Komponisten: 1. Theodor Kaufmann, Kanonische Veränderungen und Fuge für Flöte, Klarinette und Streichquartett, op. 7, 2. Hermann Erdlen, Lieder am Klavier, 3. Helmut Paulsen, Sonate für Bratsche und Klavier (Uraufführung), 4. Walter Birnatis, Sonate für Flöte und Klavier, 5. Gerhard Maaß, Suite für Klavier allein, 6. Heinrich Sthamer, Sonate für Klavier und Violine, op. 19. Ausführende: Das Besserer-Quartett, Helmuth Fink, Flöte (1), Erwin Hoffmann, Klarinette, Berta Taubert-Mehmacher, Sopran, Ernst Doberitz, Bratsche (3), Johannes Lorenz, Flöte (4), Gerhard Maaß, Klavier (3, 5), Erik Schoensee, Klavier (2, 4, 6), Arnold Heß, Violine (6). — 14. 11. Romantischer Abend (Vortrag und Musik): Lichtbildervortrag von Hermann Nebe, Burgward der Wartburg "Elisabeth — Luther — Goethe — Wartburggestalten deutscher Art". 1. Waldgang, Fantasie für Klavier, Heinrich Kaspar Schmid, 2. "Ich will dir singen ein Hohelied", Sechs Gedichte von Gerda von Robertus für eine Singstimme mit Klavier, Rudi Stephan, 3. Klaviersolo: Sonate op. 35 h-moll, Frédéric Chopin. Ausführende: Astrid Bräunlich, Sopran, Werner Schroeter, Klavier (1, 3), Richard Richter, Klavier (2). — 16. 12. in der St. Georgskirche: Kirchenkonzert (Weihnachtskonzert): 1. Orgel-Choralvorspiel "Liebster Jesu, wir sind hier", Joh. Seb. Bach, 2. Vier Sätze aus der Missa "Vidi Speciosam", L. Vittoria, 3. Largo aus der Suite im alten Styl für Violine und Orgel, Max Reger, 4. Drei geistliche Lieder für eine Singstimme und Orgel, Max Reger, 5. Einige kanonische Veränderungen über "Vom Himmel hoch, da komm ich her", Joh. Seb. Bach, 6. Christi Geburt und Kindheit, Solosänge mit Orgel, Walter Courvoisier, 7. Alte weihnachtliche Chorgesänge (a capella-Chöre). Ausführende: Der Städtische Kirchenchor, Dirigent: Kirchenmusikdirektor Karl Paulke, Hanni Hamann-Gesterkamp, Alt, Fridolin Wülbern, Violine, Kurt Pickert, Orgel.

Leipzig. R. W.-Verb. d. Frauen. Unsere Ortsgruppe veranstaltete am 9. 12. eine Kammermusik im Reichsgericht, vorgetragen vom Gewandhaus-Quartett mit Werken von Beethoven und Mozart. 19. 1.: ein Konzert im Hause von Philipp. Mitwirkende: Tilly von Fuchs (Sopran), Philipp Göpelt (Bariton), Eli v. Philipp (Violine), Agathe v. Philipp (Violine), Dr. Friß v. Philipp (Violoncell). Am Klavier: Joachim Popelka. Zur Ausführung gelangten Werke von Rachmaninow, Ernst Jungelski, Ernst Müller, Joachim Popelka.

Wien. Akad. Wagner-Verein. Obmann Hofrat Max Millenkovich-Morold liest seine neue Operndichtung "Dorothea" und einen Abschnitt aus seinem neuesten Buche über Cosima Wagner.

Bayreuth und Draußen.

Die Richard Wagner-Festwoche in Detmold.

Im Programmbuch der in diesem Jahre zum zweiten Male veranstalteten Detmolder Wagner-Festwoche faßt Otto Daube, ihr geistiger Urheber und künstlerischer Gesamtleiter, ihre Zielsetzung dahingehend zusammen: „Die besondere Aufgabe der Detmolder Richard Wagner-Stätte ist es, dem deutschen Volksgenossen die Größe der Bayreuther Idee zu erschließen, sein Verlangen nach dem Bayreuther Erlebnis zu wecken und das Erlebnis selbst vorzubereiten“.

Die Detmolder Kunstereignisse, für die wiederum Frau Winifred Wagner und Reichsstatthalter und Gauleiter Dr. Alfred Meyer die Schirmherrschaft übernahmen, bedeuten einen Weckruf, die Fahrt zum Gralsbezirk im Frankenlande über den Umweg einer anderen vaterländisch geweihte Waldlandschaft anzutreten. Detmold stellt sich mit seiner nun schon zweimal mit glücklichstem Erfolge durchgeführten Wagnerwoche gefolgsgetreu in den Dienst des Bayreuther Kulturgedankens. Das geschieht mit einem beispielhaften Einsatz von Tatkraft und Opferwilligkeit seitens der führenden Männer des Staates und der Bewegung, die Wagners noch lange nicht erschöpfte Bedeutung für den kulturellen Aufbau des neuen Deutschland bejahen und diese Erkenntnis in weiteste Kreise weitertragen wollen. In diesem Sinne bezeichneten Gauleiter Dr. Alfred Meyer und Dr. Wilhelm Stang (Reichsleitung der NS-Kulturgemeinde) in ihren Ansprachen die Absichten der Wagnerwoche innerhalb des kulturpolitischen Gesamtstrebens im nationalsozialistischen Deutschland. Als solcher Kulturmittelpunkt in selbstlosem Wirken für das Bayreuther Ideal nimmt Detmolds Festwoche gegenwärtig eine einzigartige Stellung ein. Ihre im besten Sinne bayreuthische Schulungsarbeit war diesmal beherrschend der „Ring“-Schöpfung gewidmet. Klar war hierbei der einzuschlagende Weg einer gründlichen Vorbereitung auf das Kunstwerk herausgearbeitet: Malerei — Dichtung — musikdramatische Verkündigung vereinigten sich zu einem harmonischen und eindringlich wirkenden Kulturbezirk im Dienst der Bayreuther Idee.

So zeigte Franz Stassen in einer vielbesuchten Ausstellung seine jüngste bildnerische Schöpfung: den am Tage der Winter Sonnenwende 1935 begonnenen und soeben vollendeten Zyklus der „Jüngeren Edda“ (24 Bilder). Daneben war noch der in den Jahren 1908/13 als Widmungsgabe für Cosima Wagner geschaffene Bildzyklus zum „Rheingold“ zugänglich. Es darf mit dankbarer Freude begrüßt werden, daß sich Detmold wiederum so tatkräftig für das Schaffen dieses idealgesinnten und rastlos tätigen Künstlers von kompromißlos deutscher Eigenart einsetzt.

Das Kernstück einer Morgenfeier „Götter und Helden der griechischen Antike“ war die mit Spannung erwartete Uraufführung von Houston Stewart Chamberlains tragischem Einakter „Der Tod der Antigone“ (aus dem Bande der im Jahre 1915 veröffentlichten Bühnendichtungen, der ferner noch den „Weinbauern“ und „Antonie oder die Pflicht“ enthält). Unter Spielführung Otto Daubes fand das packende Werk durch Mitglieder der Detmolder HJ. und des BDM eine nach Spannkraft und Geschlossenheit der szenischen Vorgänge eindrucksvolle Wiedergabe, die nicht eine einmalige Tat auf deutschen Bühnen bleiben sollte!

Recht glücklich verlief auch unter musikalischer Leitung von Karl Elmendorff eine Siegfried Wagner-Gedenkfeier gerade am Tage der 67. Wiederkehr des Geburtstages des Wahnsriederben. Drei bayreuthische Generationen sprachen hierbei in Ton und Wort zur ergriffenen Hörerschaft: Franz Liszt mit der Dante-Klavierfonate, Cosima Wagner mit Stellen aus ihren Tagebüchern, Richard Wagner mit den Klängen des Siegfried-Idylls und Siegfried Wagner mit Gesängen aus „Schwarzwanenreich“ und „Sternengebot“ und dem Vorspiel zur „Heiligen Linde“.

Die einzelnen „Ring“-Abende waren durch Rezitationen von beziehungsreichen Stellen aus der Edda und dem Nibelungenlied sowie durch sehr geschickt angelegte Einführungsvorträge Otto Daubes vorbereitet. Unter Leitung von Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg und unter Spielführung von Dr. Hans Windkelmann gelangte die Ring-Trilogie zur fragmentarischen szenischen oder — wie im Falle der „Götterdämmerung“ — rein konzertanten Wiedergabe — ein Unterfangen, das eben nur im Rahmen der hier verfolgten Absicht der Schulung des Hörers zu billigen ist.

Was uns an Erfüllung und Hoffnung in diesen bayreuthisch geweihten Detmolder Kunsttagen begegnete, bleibt allen Teilnehmern auch unter dem Eindruck jener überwältigenden Landschaft des Teutoburger Waldes ein noch lange nachleuchtendes Erlebnis. Dieser so keimkräftige Festzyklus in der Hermannsstadt soll sich auf der bisher so erfolgreich bewährten Grundlage der Schulungsidee im Dienste des Bayreuther Gedankens in den kommenden Jahren weiterentwickeln. Die diesmal auch vom Führer mit freundlichsten Worten begrüßte Detmolder Festwoche von 1937 wird im Zeichen Beethoven-Wagner durchgeführt werden.

Dr. Paul Bülow.

Musikalische Feierstunde im Altenberger Dom der Ortsgruppe Wuppertal des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen.

Um die Mitte des Mai fand diese Feierstunde statt und brachte als künstlerische Darbietungen auf der Orgel Bachs Choralvorspiel „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ und Adagio aus der C-dur-Fantasie nebst Partita über den Choral „Wie selig seid ihr Frommen“ von Karl Hölzer, dann je ein Adagio für Klarinette und Orgel von Mozart und Reger und Gesangsvorträge: Frank „Vergänglichkeit“, Bach „Gottes Zeit ist allerbeste Zeit“, Beethoven „Bitten“ und „Vom Tode“. Gesang Elisabeth Höngen, Orgel Domorganist Hubert Baumann, Klarinette Oskar Kroll. Leiterin der Ortsgruppe: Frau Hedw. Vogt von Riesenbeck.

Abgeschlossen am 30. 6. 1936.

Abers, Egon Friedr. M. Theater, wohin —? Geste und Ton, Kopf und Kehlkopf. Mit 8 Anwendungsbeispielen als Tafeln u. 9. Bildtafeln. Stuttgart, Muth'sche Verlagsbuchh. 176 S. M. 9.50. — Dies starke, schön ausgestattete Buch ist ein Werk von gleichstarkem Werte; was Jeder voraussehen wird, der im Jahrgang 1906 unserer B. Bl. den bedeutenden Aufsatz des Verfassers gelesen und behalten hat: „Ist die Erlösung des Bildners in den lebendigen Darsteller in unserer Zeit möglich — und ist sie praktisch zu verwerten?“ Wozu mit Recht die Bemerkung gefügt war: „Eine Betrachtung im Geiste des Meisters.“ Der Meister, sein Geist und sein Werk, sein Bayreuth, als Idee und als Aufgabe, steht auch in diesem Buche hinter und über allem, was es zu sagen und zu lehren hat. Es ist tiefgründige und geistbeschwungte Ausführung, — bis hinein in die — vornehmlich — stimmtechnischen Einzelheiten (die am meisten nach „Zukunft“ verlangen) — der im Aufsatz angeregten Gedanken, die sich zusammenfassen lassen in die Grundsätze: wahre Kunst ist notwendiger Ausdruck des wahrhaftigen Menschen, des ganzen Menschen, welcher Seele und Leib ist; vollkommener Kunstausdruck bleibt nicht nur Bild, will und soll Leben werden, Darstellung, Spiel im höchsten Sinn; der darstellende Künstler bedarf nicht nur der künstlerischen Sprache (Gesang), ebenso auch der künstlerischen „Geste“, also der körperlichen Ausbildung (was in künstlerischem Sinn als „tänzerisch“ bezeichnet ist); was der vollkommenen Verkörperung des Wagnerischen Kunstwerks noch fehlt, ist die rechte Stimmkultur und die stilgerechte Gebärde: darin besteht also die Aufgabe der vom Meister gegebenen Kunst und der ihr ergebenden Künstler. Wenn nun im neuen Deutschland außerordentlich viel getan wird für die Ausbildung gesunder Körperlichkeit, um der eifreudigen geistigen Freiheit („Regeneration“) eine entsprechende Menschheit zu liefern, so möge dagegen und daneben auf dem Gebiete der Kunst der Geist des Meisters auch die Vollendung des Lebens im Stile der Darstellung erlangen. Ein Vorbild darzubieten — das einzige — suchte in andauernder Arbeit, von seinen Anfängen (1876) an, eben Bayreuth; was dem Aufmerksamsten nicht entgehen konnte, Vielen aber entgangen ist. Aufmerksam zu machen, dazu verhilft das darum beachtenswerte Buch.

Dörfler, Anton. Der tausendjährige Krug. Roman. Jahresausgabe der Raabe-Stiftung in der N.-Kulturgemeinde. Ausgezeichnet mit dem Volkspreis für deutsche Dichtung. Jena, Diederichs Verlag. 293 S. — Tönende Anpreisung hat das Buch nicht nötig. Es schreitet mit seinen stillen, gemächlichen, innerlichen Schritten — einen Raabeschrift ganz frei vom Raabesstil — in der persönlichen Eigenart geheimnisvoller, fast symbolisch zu nennender Menschenzeichnung, durch seine enge deutsche Welt kleinbürgerlichen Handwerkerturns, die vom Gemüt aus dichterisch „weltweit“ wird.

Engelbrecht, Kurt. Im Weltangst Gottesstrost. Von Gott und All und Ich. Gedichte. Lehr. B. Keutel. 46 S. — Eine Art Selbstgespräch über persönliche Gottverbundenheit. Der Lauscher, der bekennt: „So mein ich's auch,“ möchte zugleich die Gewissensfrage an sich stellen: „Nimmst du das auch so ernst?“

Fehle, Wilhelm. Goethe im Lichte des neuen Werdens. Braunschweig, Fr. Vieweg. 156 S. M. 3.50. — Nicht Jeder kann sich Chamberlains großes Werk anschaffen, um das jüdische Goethebild des internationalen Olympiers loszuwerden und den deutschen Goethe wieder zu gewinnen, der von dieser natürlichen Wurzel aus emporwuchs zum Wipfel der Weltsherrschafft. Nun dann verschaffe man sich das Büchlein Fehle's, und man hat alles, was man braucht und sich wünschen kann, in tiefgründiger und klarer Form. Die Abschnitte: „Deutsches Schicksal“, „Lebensseinheit“, „Weltbejahung“, „Persönlichkeit und Gemeinschaft“, „Erziehung“ zeigen schon in ihren Überschriften den Weg an, den die Erkenntnis vom Wesen des großen Menschen — nicht nur des Dichters — darin geführt wird. Der Dichter ist nur eine der Äußerungsformen der einheitlichen Persönlichkeit, welche als Ganzes aus dem Innersten schafft und diese innere Einheit auch wiederfindet und wiedergibt in dem Gesamtbilde höchster geistiger Kultur, als der lebendigen Vereinigung der untrennbaren Gottesoffenbarungen Natur und Idealwelt. Dies so weitgreifend und bestimmt gefaßt bringt uns das deutsche Wesen zu solchen überzeugend sich auswirkendem Ausdruck, daß es sich von selbst ergibt, wie gerade die neue Wende unserer Geschichte eine Wiedergeburt bedeutet dessen, was niemals deutsch und groß gewesen ist. Das heißt aber, daß wir aus der trostlosen Zeit „ohne Goethe“ heraus in eine Zeit „mit Goethe“ getreten seien und dessen vollbewußt werden sollen. So dient dieses wertvolle Buch unserer Zukunft; werde es recht vielen Deutschen in stiller Lese- stunde zur wohlthuenden Gegenwart!

Saering, Theodor. Der Mond braust durch das Neckartal ... Ein romantischer Spaziergang durch das nächtliche Tübingen nebst allerlei nützlichen und kurzweiligen Betrachtungen über Gott und Welt, Raum und Zeit, Natur und Geist und insonderheit über die Menschen untereinander. Tübingen a. N., Rainer Wunderlich. 228 S. — Ein köstliches

- Buch, stimmungsvoll, humorvoll, belehrend, unterhaltend, von einer schwäbischen Eigenart, welche die Natur des Bodens, der Menschen, der Erzählungen mit der des Erzählers selber zu wurzelhafter Einheit beseelt in das poetische Mondlicht rückt.
- Reichelt, Johannes.** Erlebte Kostbarkeiten. Begegnungen mit Künstlern in Bekenntnisstunden. Leipzig, A. H. Payne. 312 S. M 6.—. Man denke nicht an „geistreiche Feuilletons“, hier ist nichts Beschriebenes, lauter Erlebtes, persönlich erlebte Persönlichkeiten, also auch keine Werk- und Werturteile, wozu man „Stellung zu nehmen“ hätte; die innere Bewegung der unmittelbaren warmen Aufnahme der Erlebnisse erzeugt wohl mitunter hohe Töne, die man in kühlerer Luft leicht als Schwulst empfinden könnte, aber zum Mitleben unwillkürlich fortgezogen kommt man sogar über gewisse bestrebende Stellen hinweg, wo es sich um Gestalten handelt, die dem Leser persönlich fremd sind. Ein Urteil über Einzelnes verlagert man sich gern, indem man das Ganze als das beurteilt, was es ist und sein soll: Spiegelbild des Persönlichen. Dazu gehört allerdings ein starkes Vertrauen zum Wesen des Spiegelbildners selber; dies aber wird in uns gleich durch die ersten Bilder lebhaft erweckt: Wer Siegfried und Cosima Wagner so herzlich und so ehrfürchtig erleben konnte, der hat Glauben an seinen Ernst und seine Ehrlichkeit gewonnen, und damit stellt man sein Buch an seinen rechten Platz.
- Rose, Felicitas.** (F. R. Moersberger.) Pastor Verden, ein Heideroman. Stuttgart, J. C. Cotta Nachf. 315 S. — Ein früheres Werk der Heidedichterin, neu verlegt, mit vollem Recht; es enthält schon das ganze Gut ihrer schönen, reinen, herzenswarmen Begabung in seinen Grundwerten: Natur und Liebe, beide dem lebendigen Boden der Heide entblüht, wovon es einmal heißt: „Die Heide wird dich wieder die Liebe lehren.“ Was im Gegenspiel an Unnatur und Liebesmangel störend eingreift, läßt nur noch tiefer und wohlthätiger den Segen jener Worte empfinden. Die natürlichen und dichterischen werden schlicht und echt zu sittlichem Werte.
- Schneider, Georg.** Michael: der Streiter Gottes! Ein Bekenntnis zu Deutschlands Sendung. Stuttgart, A. Bong & Erben. 16 S. Mindestabnahme 10 Stück, 10—14 je 10 & zugl. 15 & Porto, 15—24 Stück je 10 & portofrei, 25—50 Stück je 9 & portofrei, 100 Stück je 8 & portofrei. — Das Flugblatt sollte Jedem in die Hand gedrückt werden, dem man eine zusammengefaßte gründliche Kenntnis vom Wesen und Ziel der deutsch-christlichen Bewegung unserer Tage wünscht.
- Wolzogen, Hans von.** Der Kranz. Ein Zeit- und Zauberspiel in 3 Bildern mit Vor- und Nachspielen. — Leipzig, Kulturpolitischer Verlag. 144 S. M 2.50.
- Badische Schule, Die.** Nr. 35. Drei unveröffentlichte Briefe von Hans Thoma.
- Bayreuther Bund.** Monatsblatt 11/12. — Gustav Röll, „Volk und „Führer“ im Werke Richard Wagners. — Curt Zimmermann, Der Ring in Wagners „Ring des Nibelungen“. — Ernst Krehshmar, Zum Gedenken an den 350. Geburtstag von Heinrich Schütz. — Georg Schott, Von einem unserer guten Geister. (H. St. Chamberlain). — Gustav Röll, Die Richard Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth als zukünftige völkische Bildungsstätte.
- Die geistige Wiedergeburt.** 1.—4. Heft. Karl Ernst Lange, Die Wiedergeburt der Sprache aus dem Geiste.
- Deutschlands Erneuerung.** Heft 6 u. 7. — Prof. Hermann Seeliger. Jüdisches Schrifttum und jüdische Dichtung im Urteil unserer Literaturwissenschaft. — Vor allem ist zu loben, daß diese kritische Betrachtung bei aller aufrichtigen Deutlichkeit sich durchaus in den Grenzen des guten literarischen Geschmacks hält, was bei der herausfordernden Widerlichkeit des Gegenstandes wahrlich nicht leicht war! Der Gegenstand aber verdiente diese ebenso gerechte wie gestrenge Abfertigung, auch jetzt noch, obwohl wir nun in der reinen Luft des dritten Reiches doch schon klar sehen, was unserer Kultur durch den Fremdgeist in bösen Jahrzehnten angetan worden ist. So etwas ist nicht so bald und so einfach abzuschütteln: „Heine's Lyrik“ trägt immer noch für eine Mehrzahl deutscher Harmloser den falschen Zauberschein. Es ist also heilsam, daß dem Publikum die Augen kräftig ausgewischt werden, um noch klarer zu sehen, was trübe, was unecht, was schädlich war und noch ist. Dafür ist dem Verfasser dieser kritischen Uebersicht nachdrücklich Dank zu sagen; sie läßt nichts zu wünschen übrig, als daß sie gelesen und gewürdigt werde!
- Schott-Briefe.** 15. (50 &, zu bez. v. Dr. Georg Schott, München, Ruffinstr. 8.) Zu rechter Zeit in den Abend kamen diese klärenden und stärkenden Worte über nat.-soz. Weltanschauung und den Wert des Arbeitsdienstes, Dinge, von denen und über die so viel „geredet“ wird — das Leiden werdender Zeit! — sodaß es wohl tut, sie in wurzelhaft echter und geistig rechter Form völkischen Bewußtseins zu sehen. Dies in den Schott-Briefen ist Kultur, und die können wir brauchen.
- Westermanns Monatshefte.** 953. Dr. Oskar Lust, Kalenderreform.

Richard Wagner. Leben und Werke in Briefen, Schriften, Berichten, herausgegeben von Wolfgang Goltzher. Ebenhausen-München, M. Langewiesche-Brandt, „Bücher der Rose“. 284 S. M 3.60. — „Er selber spricht“. Wo könnte man Besseres, Genaueres und Wahreres über die Persönlichkeit, Leben und Wirken des Meisters erfahren! Für diese auf Kenntnis und Verständnis durchaus vorbildlich begründete Zusammenstellung schulden alle Wagnerfreunde dem Herausgeber wie dem Verlage aufrichtigen Dank. Möge das Buch sich weit verbreiten! —

Vahr-Mildenburg, Anna. Tristan und Isolde. Darstellung des Werkes aus dem Geiste der Dichtung und Musik. Leipzig, Musikalischer Verlag. 115 S. M 3, Halbl. M 4, Ganzl. M 5. — Vor der Besprechung angezeigt sei hier ein Buch von einziger Art und höchster Wichtigkeit für Jeden, der mit der Verkörperung der Werke zu tun hat, verfaßt von der berufensten großen Künstlerin, die noch die persönliche Anleitung der Meisterin genossen hat und das verständnisvoll treu Bewahrte nun hier ungetrübt deutlich wider- und weitergibt. Ein folgender Parsifal-Band ist dringend zu wünschen, da ja ihre unvergeßliche Kundry eine Hauptgestalt des unvergleichlichen Studiums gewesen war.

Bülow, Paul. Richard Wagner 1813—1883. Sein Leben in Bildern. Leipzig, Bibliographisches Institut. 42 S. 45 Abbildungen. M 0.90. — Ein biographisches Wagnerbüchlein von Dr. Paul Bülow braucht hier nur genannt zu werden, um das sichere Vertrauen auf Gesinnung, Genauigkeit und Brauchbarkeit zu finden; und wie not tut es doch gerade einer erstmals in das Bayreuther Festspiel gelangenden deutschen Jugend auf solche Weise eingeführt zu werden in die nötigste vorbereitende Kenntnis des Meisterlebens und seines Werkes! Mitwirkt aufs Beste der wohlgewählte, zum Teil seltene oder unbekannte Bilder Schmuck des hübschen Bändchens. —

Detmold. R. Wagner-Festwoche. Amtlicher Führer. Her. im Auftrage der Stadt Detmold von Otto Daube; künstlerischer Leiter der Festspiele. Verlag Ernst Schenk, Detmold. 90 S. Mit 15 Abbildungen und 34 Bildern der Mitwirkenden. — Die Fülle schöner, wohl ausgesuchter und eingeordneter Zitate verleiht dem Buche den Wert eines „Führers“ durch das Gesamtgebiet jenes deutschen Geistes, dem unsere Kunst entsprossen ist.

Daube, Otto. Siegfried Wagner und die Märchenoper. Mit einer Einführung in „Der Vörendäuter“ und „An allem ist Hütchen schuld“ und einem Lebensbericht. Leipzig, Deutscher Theaterverlag, Max Schleppegrell. 140 S. — Es tat not, daß Siegfried Wagner wieder einmal auf dem Büchermarkt erschien, wenn er auch eigentlich ganz wo anders hin gehört: in das Herz des Volkes; aber hier wird er vom Herzen, das ihn liebt, versteht und würdigt, auf den „Markt“ gebracht, und wer Ohren hat zu hören und Augen zu sehen, der kann viel von seiner Musik erfahren und ihn nicht nur in seinen dichterischen Gestalten sondern auch in seiner ganzen menschlichen Persönlichkeit aufs Beste kennen lernen.

Galli, Hans Dr. Richard Wagner und die deutsche Klassik. Bern-Leipzig, Paul Haupt. 94 S. M 2.40. — Beachtenswert und noch besprechenswert.

Tischer, Gerhard, Dr. Vom Rechte der Freiheit und Schönheit. 2. Buch des „Deutschen Rechtsneubaus“. Halle (Saale), Teut-Verlag. 64 S. — Wir kennen den Verf. als unsern werthen Mitarbeiter des Jahrgangs 1930: „Volksrecht und Weltanschauung“ — „Das ideale Volk in Wagners Volksideal“ — „Das Ende des Nibelungenfluchs“ und 1931: „Der Rechtsweg zur Kultur der Meisterschaft“. Wir wissen daher, daß es bei ihm um ein ideales Volksrecht auf weltanschaulicher Grundlage und aus Wurzeln deutschen Geistes sich handelt. Auch wo das Thema und der Begriffsbereich für den Nichtjuristen fremd ist, findet er überall Anklänge an die bekannten Töne unseres Mythos,

unserer Kunst und auch unserer politischen Gesinnung. Es ist in der überverstandesmäßigen Weltanschauung begründet, daß der Ausdruck der tiefgehenden Gründe sich der symbolischen Form bedient, wozu die mythischen Bilder des „Ringes“ sich von selber anbieten; aber auch sonst verdeutlicht sich die Darlegung in treffend klärenden Bildern, wie gleich anfangs in der bedeutsamen Unterscheidung der nordischen Richtung nach oben und der südlichen Richtung des jüdischen Geistes. Von hier ausgehend gelangt man zum schließlichen Lebensziel: „einem soziologischen vollständigen Aufstieg zur Freiheit und Schönheit“. —

Bruckner-Blätter. Mitteilungen der Intern. Br.-Gesellschaft. 3. Dr. Leopold Nowak, Die neue Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners.

Die deutsche Kirche. Osterheft 7. K. Bösch, R. Wagners Vorkampf. — Klara Bösch, Stirb und werde! — Hans von Wolzogen. — Askan Schmitt, Kritische Kirchengeschichte. — Edm. Weber, Vom altdeutschen Väterglauben im Religionsunterricht. —

Die religiöse Revolution. Nr. 52. Das Revisionsurteil des Landgerichts Gotha im Prozeß Hauer-Vinter. — Artur Vinters Verteidigungsrede. — Nr. 54. A. Vinters Festpredigt zur Einweisung des Wartburghauses der deutschen Volkskirche in Homburg v. d. H. —

Monatsblatt des „Bayreuther Bundes“. Folge 3/4. Otto Tröbes, R. Wagner und Fr. Nietzsche. —

Monatsblatt des Vereins für Geschichte der Stadt Wien. Nr. 4—6. Hermine Cloeter, Die Erhebungen der Stadt Wien vom Jahre 1855 über die Grabstelle Mozarts.

Reichszeitung der deutschen Erzieher. Heft 6. G. Röhl, R. Wagner, volkserzieherische Werte in seinem Lebenswerk. — Georg Schott, H. St. Chamberlain, der Bahnbrecher. — A. Caselmann, Jean Paul als Erzieher. —

Stuttgarter Neues Tagblatt. Beilage „Die deutsche Frau“. Nr. 20. Dr. Karl S. Benedict, Der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen.

Türmer, Der. Mai. Walter Müller-Wulkow, Mutter und Sohn, mit Bildern. — Juni. Vorpruch: R. Wagner zur Pflege des deutschen Geistes. — G. Röhl, Wege zu völkischer Erziehung in der Bayreuther R. Wagner-Gedenkstätte. — Upton Sinclair, ein Verkleinerer deutscher Heldengröße. — Im Webstuhl der Zeit. Türmers Tagebuch. Türmers Bücherstube. Auf der Warte. Kunstbeilagen.

Eben erschienen!

Bayreuther Festspielführer 1936 Offizielle Ausgabe.

Im Auftrage der Festspielleitung und des Verlages herausgegeben von Otto Strobel. Verlag der Hofbuchhandlung Georg Neiböhrenheim, Bayreuth. Mit 20 Bildern und 52 Bildnissen der Mitwirkenden. 306 u. 16 S. M 4.50. —

Der schon bewährte, diesmal besonders bestätigte literarische Wert dieses Führer-Buches, das der Dreifalt des Festjahres: Lohengrin — Ludwig II. — Liszt gewidmet ist, verlangt durchaus eine ernsthafte Besprechung im nächsten Stücke der B. Bl.

Abgeschlossen am 30. 6. 1936.

Egelhaaf's Historisch-politische Jahresübersicht 1935. Von Dr. Otto Liezmann. Stuttgart, Karl Krabbe (Erich Gufmann). 499 S. —

Hubbard, Elbert, Die Botschaft an Garcia. Leipzig, Poeschel u. Trepte. 2. Aufl. 15 S. — Die kleine Schrift, aus dem Englischen des amerikanischen Verfassers übersetzt, blickt zurück auf eine Verbreitung von Millionen in 3 Erdteilen; wie ist dies zu erklären? Durch ihre symbolische Bedeutung, insofern sie in knapper Form an einem einzelnen Beispiele fraglos betätigter Treue den Wert dieser Eigenschaft, besonders auch für das Verhältnis zwischen Arbeitgeber und Arbeiter, als allgemein menschliches Vorbild beleuchtet.

Grunsky, Karl, Dr. Cosima Wagner, Gemahlin Richard Wagners. Sonderabzug aus dem Sammelwerk „Lebensläufe aus Franken“, her. von der Gesellschaft für fränkische Geschichte. Erlangen, Palm u. Enke. 26 S. — „Nicht im Handel!“ Man würde es gern in vielen Händen wissen!

— — — Fragen der Bruckner-Auffassung. Zum 6. Internationalen Brucknerfest in Zürich 20.—28. Juni 1936. Vortrag des Dr. K. Grunsky, Stuttgart. 31 S. — Es läßt sich mancherlei lernen über „Bruckner als Symphoniker“, „Die vermeintlichen Längen Bruckners“, „Die Symphonien des Festes“ (1., 5., 8., 9.), „Die Urfassungen“, „Bruckners Verhältnis zu Richard Wagner“, „Bruckner und Wagner im Bilde der Gegner“, „Bruckners Kirchenmusik“, „Vergleich zwischen Messe und Symphonie“, „Bruckner und die Orgel“. —

Kronberg, Max. Feuerzauber. Der Lebensroman Richard Wagners. Leipzig, Koehler u. Amelang. 285 S. M. 2.85. Es muß doch immer noch nötig sein, die lesende Welt mit dem Leben des Meisters bekannt zu machen, so daß auch Verleger der Sache sich annehmen. So bedenklich die Form des Künstlerromans an sich ist, wenn man nur ehrliche Begeisterung und Bemühen um Wahrheit spürt, so mag man auch eine sozusagen lesevolkstümliche Sprache als berechtigt gelten lassen und wird kleine Irrtümer und einzelne Fehldrücke nicht zu schwer nehmen. Näherstehende werden freilich immer die vertraulichen Unterhaltungen bedeutender und verehrter Menschen peinlich berühren; aber für solche ist der Roman auch nicht geschrieben, und wer gerecht urteilen will, wird wenigstens ein gewisses schriftstellerisches Geschick dabei nicht verkennen. Nur wäre auf diesem Gebiete überhaupt die unvermeidliche Darstellung häuslicher Verhältnisse von einem künstlerisch höheren Gesichtspunkte aus nicht mit kleinlicher Breite zu behandeln. —

Schneider, Georg. Neuland Gottes. Von der Heimkehr der deutschen Seele. Stuttgart, U. Bonz'sche Erben. 96 S. Sonderhefte der einzelnen Kapitel 10 Stück zu je 10 Pf. mit Postgeld. — Auch hier, und ganz besonders nachdrücklich, heißt es, wie zu allen religiösen Schriften Schneiders: „Nimm und lies!“ Hier wird aufs klarste der Weg und die Weisung gegeben: zur Begründung und Befestigung des reinen deutschen Christentums. Die schwerste Aufgabe bleibt nur noch, auch die schlichtgläubige Volksseele von den alttestamentlichen Vorstellungen zu befreien und mit dem wahren lebendigen Jesuglauben vertraut zu machen.

Wuhly, Anna Charlotte. Das war eine köstliche Zeit. Ein Lorching-Roman. Mit 22 Bildern. Leipzig, Koehler u. Amelang. 355 S. M. 4.80. — Wir hatten uns an dem Freischütz-Roman der Verfasserin herzlich erfreut; wenn nun auch der gute Lorching dem geliebten Weber nicht gleichzustellen ist, so gehört doch das neue — stoffgemäß derbere, kulisienweltlichere und frunkreudigere — Buch als lebensvolles Charakter- und Zeitbild an die Seite des früheren Zeugnisses starker und freundlicher Begabung. In die buntlebendige Welt des Spieles mit all ihren frisch natürlichen Künstler- und Kindergestalten fällt einmal der dämonische Schatten aus der Welt lebenszerstörenden Wahns und Rausches in der unglückseligen Persönlichkeit des wüsten Sturmgeistes Grabbe, die dem wahrheitsgetreuen Bilde des harmlosen Residenzleins Detmold leider nicht fern zu halten war. Das Ganze ist nicht nur erzählte Biographie; alles lebt, und das bedeutet echtes dichterisches Können.

Anfäng. Blätter für neues Wirklichkeitsdenken. Her. von Ernst Barthel. 2. Reihe, 3. Heft. Köln, Verlag der Gesellschaft für Lebensphilosophie und neue Naturerkenntnis. — 1. Polarität als Grundsatz der Wirklichkeit und Methode richtigen Denkens. — 2. Grundbegriffe der Religionsphilosophie. — Wahrheit und Klarheit sind hier zu finden. So lassen sich die Grundgesetze des Seins und Lebens verstehen und verständlichen. —

Bayreuther Bund. Monatsblatt 7/8. Otto Tröbes, Bayreuther Zielsetzungen. — Georg Schott, Mythos als Wirklichkeit. — Hans v. Wolzogen, der „grausame“ Gral. — Alfred Pellegrini, R. Wagner-Fest in Grunga. — A. Weidemann, die Wagner-Umfel. —

Bayreuther Land. Heimatbeilage zum Bayreuther Tagblatt. Nr. 7/8. — Paul Bülow, der Gralshüter von Bayreuth. — H. v. Wolzogen, die Bergpredigt — Der Dichter des Heliand — Der Erlösungsgedanke bei Wagner — Der nordische Lohengrin — Naturflucht — Der Reichstag zu Augsburg — Deutschland im Schnee — Von vorn an! — Der liebe Junge — Das Potsdamer Glockenspiel — Der Humor davon. —

Deutschland-Blätter 4. Otto Tröbes, Rom. (Sehr lesens- und beherzigenswert!)

Die religiöse Revolution. Nr. 56. Arthur Dinter, die Spiegelfechtere der Antichristen. — Rudolf Lamoller, wie ich als protestantischer Theologe zur deutschen Volkskirche kam.

Schott-Briefe. 17. (September). „Was aus Glauben geboren ist, kann wiederum nur durch Glauben ergriffen und begriffen werden.“ „Daß man das Unkraut sieht und darüber murr, ist noch keine Hilfe. Das Herz fest machen und erhalten im Glauben heißt hier allein das Rechte tun. Zumal wenn das Unkraut mitten unter dem Weizen steht.“ „So heißt es immer wieder, sich zum Urbild durchringen und auch vom Mißbrauch der Idee da und dort sich nicht irre machen lassen.“ Hinter diesen Leitgedanken, gleichsam wie Wappensprüchen, stehen die Schildhalter: Goethe, Luther und Chamberlain, und wer aufmerksam ihren Spuren folgt, gelangt zum klaren Aus- und Einblick in unsere Zeit und unsere Pflicht. Es soll nicht mehr heißen dürfen: „O du großes Deutschland! O ihr kleinen Deutschen!“ Dafür wirken die Schott-Briefe.

Sturm und Stille. Blätter vom Leben und Dichten. Wien, Her. Karl Cajka. Folge 20. Aufsätze über Lönz und Lönzlitteratur. — Litteratur über Friedrich den Großen.

Türmer, Der. Juli: Dr. Franz Lüdke, Heinrich I., der Deutsche. — Richard Bong, das Wunder des Freischützen. — G. Röhl, Tristan und Isolde, Gedicht. — August: C. Meißner, Soldatenkönig und Soldatenvater. — M. R. Möbius, Deutschlands Olympia. — H. Weiß, erbgesund — erbkrank?. — September: M. R. Möbius, „Deutschland“ mit Bildern. — Prof. Dr. O. Gehrig, was verlor Deutschland durch Versailles an Kunstschätzen. — Hans Brandenburg, auf Dichterspuen in den Böhmerwald. — Elisabeth Sievert, Reichtümer. — Oktober: Fr. Castelle, an der Weltische Jagdrasil. — A. Forstreuter, der schaffende Mensch in der Deutschen Arbeitsfront. — Jakob Schaffner, Volk zu Schiff. — H. v. Wolzogen, Nothung aus Nibelheim. —

Eben eingetroffen: Felicitas Rose, „Die jungen Eulenrieds“, Roman aus Thüringen. Berlin/Leipzig, Bong u. Co. 181 S. RM. 4.80.

Abgeschlossen am 15. Oktober 1936.

Einiges Bayreuth.

Von Robert Boßhark.

I. Richard Wagners Bayreuth.

Wenn Bayreuth Bayreuth bleiben soll, dann ist es notwendig, sich immer wieder die Frage zu stellen:

Was macht Bayreuth zu Bayreuth?

Ehe wir uns diese Frage nicht klar und eindeutig beantwortet haben, sind wir gar nicht fähig, Bayreuth im richtigen Sinne zu dienen. Wagner hat einmal gesagt: „Gar nichts liegt mir daran, ob man meine Sachen gibt! Mir liegt einzig daran, daß man sie so gibt, wie ich es mir gedacht habe, und wer das nicht will und kann, der soll es bleiben lassen.“

Stellen wir uns vor, ein großes Theater hätte den Willen und auch das Können dazu aufgebracht, Wagners Werke so zu geben, wie der Meister sie gegeben haben will. Und dann fragen wir uns, ob dies Theater damit schon zu dem geworden, was der Meister und seine echten Jünger unter Bayreuth verstehen? Gewißlich nicht!

Bayreuth ist mehr als ein Theater, wo Wagners Werke so aufgeführt werden, wie der Meister „sie sich gedacht hat“. — Bayreuth ist überhaupt unendlich viel mehr als ein Theater. Das „Geheimnis“ das in Bayreuth „der Welt sich offenbart“, ist auch mehr als ein „großes Ereignis“.

Drei Monate vor seinem Hinscheiden schreibt der Meister: „Wer kann ein Leben lang mit offenen Sinnen und freiem Herzen in diese Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes blicken, ohne zu Zeiten mit schaudervollem Ekel sich von ihr abwenden zu müssen?“ — Wir sehen: mit der Welt hatte der Meister innerlich und äußerlich gründlich abgerechnet. Seine Erfahrungen gaben ihm wahrlich die Berechtigung dazu. — Wie hätte er das „Heiligtum“ Bayreuth, das er seinem Werke, seinem „Heiligtum baue“, irgendwie dem mephistophelischen Weltgeist ausliefern wollen oder können? Und hätte er das nicht getan, wenn er sich in einer Großstadt ein glänzendes Theater gebaut hätte? — Nein, wollte Wagner sich ein wirkliches Heiligtum bauen, dann mußte es fern der Welt stehen. Und so darf es uns nicht wundern, daß so viele, die in der Welt verstrickt sind, den Weg zum wahren Bayreuth gar nicht finden. Denn dahin führen „pfadlose Wege“ wie zur Gralsburg. Bayreuth ist eine Welt für sich, die mit Theater und Oper und all den Dingen, die damit verbunden sind, nichts zu tun hat.

Theater! Meistens Stätte des äußerlichen Glanzes, des Primadonnentums, von dem heute nicht nur der Kapellmeister, sondern auch schon der Regisseur und der Theatermaler angesteckt worden ist! Theater! Die Stätte der Zerstreuung, des „Amusements“, der Ablenkung! — Wovon? Vom trivialen Alltag, vom kraftzerrüttenden Kampf ums sogenannte „Dasein“. Aber Bayreuth? — Sammlung auf ein zu erschauendes Bild, das die Wahrheit über deutsches Wesen, deutsche Art, deutsches Schicksal und darüber hinaus über den Menschen, das Leben und unser Dasein offenbart! — Wer Bayreuth so versteht, weiß auch, daß es Weihestätte, Tempel und sein Boden heilig ist.

Tempel? Haben wir nicht die Kirchen? Sind die nicht unsere Tempel? Wer so fragt, vergißt, daß wir nicht mehr im Mittelalter leben, wo christliche Religion

mit Kirche gleichgesetzt wurde! Denken wir doch einmal darüber nach, was es heißt und bedeutet, daß wir nicht mehr eine, sondern viele christliche Kirchen haben! Und daß jede einzelne dieser Kirchen wähnt, des „Heilthums“ wahres „Heiligtum“ zu sein! Welcher Tieserdenkende muß sich nicht sagen, daß der reinen Christuswahrheit auch nur eine einzige Kirche entsprechen kann. Und welcher Mensch, der ernstlich und vorurteilsfrei nach dieser Christuswahrheit forschte und dabei die Resultate einer ernst zu nehmenden wissenschaftlichen Erforschung der evangelischen Quellen nicht selbstgefällig auf die Seite schob, — welcher Sucher, der dies tat, mußte sich dann nicht darüber klar werden, daß keine unserer vielen „christlichen“ Kirchen der reinen Christuswahrheit entspricht? Es wäre an der Zeit, daß wieder einmal ein „großer Reker“ erschiene, der sich erst einmal gefragt hat, ob die Christuswahrheit überhaupt eine Kirche erträgt und braucht? Und der dann, nachdem er diese abgrundtiefe Frage in seinem Innersten bewegt hat, daran geht, dem „Heilthum“ christlicher Wahrheit, das „Heiligtum“, die christliche Kirche zu bauen.

Weshalb kommen denn immer und immer wieder bedeutende Persönlichkeiten zur Ablehnung des Christentums? Weil sie den Christusgeist in der „christlichen“ Kirche suchen, und anstelle eines verklärten Antlitzes eine seltsam verzerrte Grazie finden! Sie wähten das liebende Antlitz des „himmlischen Vaters“ zu schauen und erblickten das eiserne Gesicht eines „zürnenden“ Stammesgottes der Juden . . . Sie suchten die Freiheit des Geistes und finden die Knechtschaft des mosaischen Gesetzes! — Sie suchten den erhabenen göttlichen Sinn des Lebens und finden erbärmliche Moralgeschichten und Tugendpredigten. Sie suchten den lebendigen Geist und finden einen — nur zu oft auch noch verfälschten und entstellten — toten Buchstaben. Was Wunder, wenn dann solche Menschen enttäuscht sich abwenden und ein erhabenes „Heidentum“ einem solchen unwürdigen „Christentum“ vorziehen. — Haben sie nicht die Kraft und Ausdauer, Christus da zu suchen, wo er zu finden ist: in den unverfälschten und gereinigten Evangelien, dann wird er ihnen schwerlich begegnen.

Denken die streitbaren Herren der Kirche hie und da auch d a r a n, an das, was wirklich n o t k u f ?

Was hat das mit Bayreuth zu tun, wird man fragen! „Sehr viel! — Hat der Meister es doch ausgesprochen, daß die Kunst dazu berufen ist, den Kern der Religion zu reffen“, wenn diese anfängt, „künstlich“ zu werden. Ein hohes Amt, fürwahr! — Welche Kunst wäre dazu berufener als die Wagnersche! — Und welche Stätte wäre dazu berufener eine solche Kunst zu beherbergen als — Bayreuth? — Es ist keine Phrase, daß die geniale Kunst dazu berufen ist, „den Kern der Religion zu reffen“. Tausende von Menschen haben gestern und heute und werden auch morgen den Weg zur echten christlichen Religion durch die geniale Kunst finden, und nicht durch eine Kirche, die längst der „heiligen Speisung“ sich entwöhnt hat und sich „von gemeiner Akung nährt“.

Luthers Werk, groß und bedeutend für den religionsgeschichtlichen Augenblick, ist im Grunde tief tragisch und trägt in sich den Keim der Zwiespältigkeit. Der Reformator, der bei der Verwirklichung seiner Ideen immer wieder zurückschreckte, fast immer zwei Schritte vorwärts und einen zurück machte, brachte uns keine reine evangelische Kirche! Es kommt bei ihm im spätern Alter beinahe zu einer Trennung zwischen der von ihm geschaffenen äußeren Kirche und der Kirche, deren Bild er im Innern trug. In kleinem Kreis, prunklos, innerlich versenkt, so möchte er sich am liebsten mit einer auserwählten Schar an Gott wenden, so denkt er sich den wahren Gottesdienst. Aber er schleppt, wie Richard Wagner dies schon scharf hervorhebt, ein Bleigewicht mit sich, das ihn nicht zu den reinen Höhen eines unverfälschten Christentums fliegen läßt, was a l l e n „christlichen“ Kirchen zum Verhängnis ward, wird und werden wird: das alte Testament. Denn mit diesem Buch trägt er den

Ungeist des alten furchtbaren Stammesgottes der Juden, Jahve in die christliche Religion und unser deutsches Wesen hinein. Ein unheilvolles, tragisches Unterfangen, das versucht, die Mentalität dieses „Gottes“ zu versöhnen mit dem Lichtgeist des „liebenden Vaters!“ Wem kommt dabei nicht Goethes tiefes Wort in den Sinn: „Denn ein vollkommener Widerspruch bleibt gleich geheimnisvoll für Weise wie für Toren!“ — Kann es einen vollkommeneren Widerspruch geben als altes und neues Testament? Nein! — Und dennoch müssen wir es auch heute immer wieder erleben, daß er für „Weise und Toren“ kräftig „geheimnisvoll“ wirkt! Ja, man glaubt sogar um dieses Widerspruches willen die heiligsten Forderungen des deutschen Volkes auf die Seite schieben zu dürfen.

Wagner sah und erkannte vielleicht wie kein Zweiter seiner Epoche die geistige Not seiner Zeit! Er kannte ihre Ur-Sachen. Darüber kann kein Zweifel bestehen! Er kannte ihre geistige, sittliche, soziale und politische Schwäche! — Und aus diesem Sehertum heraus trieb es ihn: seinem „Heilum“, seinen Werken, das „Heiligtum“ Bayreuth zu erbauen! — Was hat, in dieser Perspektive gesehen, Bayreuth nun plötzlich für eine gewaltige Bedeutung bekommen! Wahrlich, da ist alles verschwunden, was man so gern zu sehen beliebt: ein vorzügliches Theater, eine großartige Bühne, ein illustres Publikum, ja selbst das Festspielhaus ist verschwunden! Und es bleibt eben nur noch Bayreuth, Richard Wagners Bayreuth, das Kulturzentrum Deutschlands, geschaffen, ins Leben gerufen nicht von einem Musiker, nicht von einem Dichter, nicht von einem Künstler, nein: von einem Seher! — Verstehe das, Deutsches Reich! Verstehe es, deutsches Volk! Verstehe es gerade heute besonders klar, wo eine tiefe Regeneration sich vollziehen möchte, wo ein Mann dich führt, der diesen Meister liebt!

Weißt Du wirklich, deutsches Volk, was Richard Wagner Dir geschenkt hat mit Bayreuth? — Denke doch daran, wie nur zu oft eifersüchtige Konfessionsstreitigkeiten deine heiligsten Belange schädigten, wie man über deine tiefsten Nöte glaubte im Namen einer Kirche hinweggehen zu dürfen, die das Beiwort „Christlich“ gar nicht verdient! Mache dir dies bewußt und dann denke daran, wie ein Richard Wagner deine gottgeprägte ewige Eigenart in Uebereinstimmung mit den heiligsten Offenbarungen einer wirklich reinen christlichen Religion zu bringen wußte! Er hätte es als Sünde empfunden, deine Eigenart zu verleugnen, um einer Religion willen, die sich wohl christlich nennt, es aber nicht ist, die vielmehr den Geist des alten Testaments atmet, die gleicherweise zum zürnenden Stammesgott der Juden, wie zum liebenden Vater Christi beten zu können wähnt!

Er, Richard Wagner, sah zu tief, als daß er nicht anerkennen mußte, daß — wie die ewig-individuelle Prägung eines Menschen göttlicher Natur ist — auch der individuelle Stempel eines Volkes von Gott geheiligt ist! — Er sah das, und sah aber auch die religiöse, soziale, ja die politische Not seiner Zeit. Und, um zu helfen, um zu führen, um zu einen, schuf er Bayreuth! — Und Tausende haben von dieser Stätte hehrste Labung empfangen. Viele sind sich klar geworden über das, was dem Volk not tat und daß dies niemals im Widerspruch zur christlichen Religion stehen kann, wohl aber, daß eine vermeintliche christliche Religion sich in Widerspruch zu Gott setzt, wenn sie die urewigen Belange eines Volkes mißachtet!

Es wäre endlich an der Zeit, daß viel mehr deutsche Menschen ihr geistiges Zentrum innerhalb ihres Volkstumes suchen! Sie fänden damit zugleich ein reineres und unentstellteres Christentum! Man mag einwenden, das Christentum sei universell! — Gewiß kann man es auch den Negern und Kannibalen predigen! Ob das, was sich in einer solchen „Psyche“ dann wider-

spiegelt, noch Christentum genannt werden darf und etwa mit dem Christusbild des deutschen Meisters Eckhart noch etwas Gemeinsames hat, das müßte selbst der universellste „Christ“ denn doch bezweifeln! Nicht jeder Spiegel ist so fein und herrlich geschliffen wie die deutsche Seele! Und darum ist nicht jeder imstande, die erhabensten Manifestationen des Geistes so rein und echt widerzuspiegeln wie diese! —

Nur sollten es viel, viel mehr sein, die dies verstehen! Der Kampf, der heute um die deutsche Volksseele geführt wird, würde dann noch viel fruchtbringender werden! Und darum dürfen wir nicht müde werden, dem deutschen Volk immer und immer wieder zu zeigen, wo es sein wahres Heil findet! Immer wieder müssen wir ihm zurufen, daß das Primat dem Geiste, der Idee gehört! Dann erst kommt die Organisation! Erst werde dir, deutsches Volk, bewußt, was christliche Religion wirklich und nicht scheinbar ist und wie sie in Uebereinstimmung mit deiner Volksseele stehen muß, soll sie sich segensreich für dich auswirken! Dann baue deine Kirche auf! — Dieser Aufbau, glaube mir, wird dann ohne Kämpfe vor sich gehen, die dich zerreißen und die niemals weder von Gott, noch von dem, den er gesandt hat, gewollt sein können! — Wir sind noch weit davon entfernt auch nur einen Großteil des deutschen Volkes mit diesem Bewußtsein erfüllt zu wissen! Aber wir haben ja als Bundesgenossen die „heilige deutsche Kunst“! Darum wollen wir hoffen. —

Ja, Richard Wagner ist ein Prophet, und sein Werk eine großartige Prophezie. Er ist ein Offenbarer und sein Werk eine großartige Offenbarung. Und daß er nichts Schweres scheute, seinem Werk das Heiligtum zu bauen, das trönt seine Tat! Oder glauben wir vielleicht, sein Werk hätte ohne Bayreuth dieselbe Wirkung ausgeübt? — War es vielleicht nur das Bedürfnis des Künstlers Wagner, das ihn Bayreuth erschaffen ließ, erschaffen aus einem äußeren Nichts?

Ein universaler Geist wie Wagner, dem alle Kulturfragen gestellt waren, will sicher mehr als ein Festspielhaus bauen und darin seine Werke möglichst vollendet aufführen! Sein Werk sollte Brennpunkt sein im Kampf um die wiedererwachende und wieder zu gewinnende deutsche Seele!

Die Art und Weise, wie man in Deutschland sich damals zu diesem Werke verhielt, ist alles andere als ruhm- oder ehrenvoll! — Ueberhaupt steht ja die damalige geistige „Entwicklung“ des deutschen Volkes in traurigem Gegensatz zu der wiedergewonnenen politischen Größe und Reichseinheit. Nur zu oft sah sich der Meister von Ausländern, Franzosen, Engländern, Russen besser verstanden als von seinen Deutschen. Nur zu oft hatte er feindliche, hämische Angriffe abzuwehren. Angeführt wurde der Kampf gegen ihn von einer Presse, die längst unter art- und wesensfremdem Einfluß stand, und die im Begriff war, zur größten Macht zu gelangen, zum ungeheuren — heute noch nicht ganz gut gemachten — Schaden für das deutsche Volk.

Vielleicht wendet man ein: Hat denn nicht sogar der alte Kaiser die ersten Bayreuther Aufführungen mit seiner Gegenwart beehrt? — Gewiß. Aber, wie Wagner selber mit einer gewissen Bitterkeit feststellt, hat der Monarch nicht sein Werk bewundert, sondern lediglich, daß es zustande kam, und selbst diese Bewunderung war noch negativ: „Ich habe nicht geglaubt, daß Sie es zustande bringen würden.“ — Die größten Summen für das Unternehmen sammelte die unermüdlche „Gönnerin“ Frau Marie von Schleinitz nicht in Richard Wagners Vaterland, sondern „beim Sultan und dem Khediven von Aegypten“. Das sagt genug über die damalige Geistesverfassung des deutschen Volkes.

Niemand kaufte im geeinten deutschen Reich an das Zustandekommen des Bayreuther Werkes, niemand von den Millionen, für die es doch geschaffen werden sollte. Es ist ein Wunder, wenn es trotzdem gelang! Und der Meister schreibt

mit vollstem Recht diesem Unglauben die Unvollkommenheiten der ersten Ringaufführungen zu. Der Unglaube der Deutschen war es, der sich zum Schaden für sein gewaltiges Werk auswirkte, indem er dessen Erbauer die nötigen geistigen und materiellen Hilfsmittel vorenthielt. Eine Tragik besonderer Art, und eine, die besonders die großen Deutschen verfolgt; denn wohl die meisten der übrigen Völker wären glücklich gewesen, einen Mann in ihrer Mitte zu wissen, der zu einem solchen Werk begnadet ist! ¹⁾

Es ist mehr als „Zauber“, was Bayreuth seine Wirkung verleiht. Denn offenbar sich in ihm auch eine andere Welt, so ist diese doch kein „Wolkentucktsheim“. Eine höhere Realität übt ihre mächtige Wirkung aus in Bayreuth. Wer nach Bayreuth pilgert, pilgert zu den „Müthern“ des deutschen Volkes, steigt zu Erda hinab und erblickt im zeit- und raumlosen Werden die ewigen heiligen Ur-Bilder seines Seins. Das ist wahrlich etwas Großes, Einmaliges und Erhabenes! Denn wie könnten wir uns unseres wahren und echten Wesens tiefer und eindringlicher bewußt werden als auf diese Weise?

Weil Bayreuth zu diesem großen Werk berufen ist, hat Richard Wagner alles getan, ihm diesen heiligen Stempel aufzuprägen!

Er hat es an einem Erdenfleck aufgebaut, der entrückt ist dem Marktgewühl des laufenden Tages. „Das kleine, abgelegene, unbeachtete Bayreuth“, wie der Meister das Städtchen kennzeichnet, war eben groß und würdig genug, dem deutschen Volk als Stätte eines nationalen Weihetempels zu dienen. „In Berlin“, schreibt Wagner, rief ihm „Mephistopheles“, sein „Bühnenfestspielhaus in dieser Stadt zu begründen, welche doch das ganze Reich für nicht zu schlecht zu seiner Begründung und Domilierung daselbst gehalten habe. Alle Teufel vom trummen und geraden Horne sollten mir dort zu Diensten stehen, sobald es dabei berlinerisch hergehen dürfte, Aktionen die nötigen Zugeständnisse gemacht, und die Aufführungen hübsch in die Wintersaison, wo man gerne zu Hause bleibt, vorgenommen würden, jedenfalls auch nicht vor Kontor- und Büroschluß anfangen. Ich ersah, daß ich wohl gehört, nicht aber recht verstanden war.“

Wir sehen, es ist nichts Aeußerliches, was einen Großen für die Wahl seiner Wirkensstätte bestimmt! Wir wissen, was Wagner von der Welt und den Großstädten hält! Wie hätte er sich verleugnen müssen, wenn er seinen Tempel im trivialen Lärm einer Großstadt aufgebaut hätte! Mit welch nur zu gerechtfertigter Ironie spricht er sich in diesem Zusammenhang über die zivilisatorischen Fortschritte unserer Zeit aus: Der fortschrittlich Gesinnte „möge tun und lassen, was er wolle, so ist er sicher, doch immer mit fortzuschreiten: sieht er großherzigen Bemühungen zu, welche ohne Erfolg bleiben, so sind sie in seinen Augen dem steten Fortschritt undienlich gewesen; gehen z. B. die Leute an ihren Geschäftsorten bequem ins Theater, um den „Nibelungenring“ zu sehen, statt sich einmal zu dem etwas mühsamen Besuch von Bayreuth aufzumachen, um sorgfältig eingeleiteten Bühnenfestspielen beizuwohnen, so wird auch hierin ein Fortschritt der Zeit gesehen, da man nicht mehr zu etwas Außerordentlichem eine Pilgerfahrt anzutreten hat, sondern das Außerordentliche zu dem Gewöhnlichen umgeformt sich behaglich zu Hause vorführen läßt.“ Nicht nach Nivellierung, nicht nach Mittelmäßigem steht Richard Wagners Sinn: Nein, der Mittelmäßige soll sich aufraffen, soll dem Großen ein Opfer bringen, um — selber an Größe zu gewinnen! Wie viele Opfer bringt der Philister nicht seiner ganz gewöhnlichen Bequemlichkeit, wieviel nicht seinem oft nicht ungewöhnlicheren Geschäft! — Von früh bis spät das Auge nach

¹⁾ Wer sich darüber näher unterrichten will, lese Wagners „Rückblick“ auf die Festspiele von 1876.

unten gerichtet, wird der Blick geschwächt für alles Strahlende: er muß aber auch einmal in die Sonne schauen, will er ihn üben für die Herrlichkeiten des Lichtes! Gewiß ist die Spießbürgerkrankheit über die ganze Welt verbreitet, wäre es anders, die Welt hätte ein anderes Antlitz; aber das deutsche Volk gerade soll sie nicht pflegen, ist es doch vom Schicksal zu hohen und höchsten Aufgaben berufen, die zu lösen nur ein sehnuchtsvoll opferbereiter und feurig kühner Wille vermag! „Der Blick für das Große geht dem Fortschrittsgläubigen verloren; nur ist zu fragen, ob er dafür den richtigen Blick für das Kleine gewinne. Es ist sehr zu fürchten, daß er auch das Kleinste nicht mehr richtig sieht, weil er überhaupt kein Urteil haben kann, da ihm jeder ideelle Maßstab abgeht.“ Merke dir, Deutscher, diese Worte eines deiner größten Führer! Und sei dir bewußt, was für Gefahren dir aus einem solch falsch verstandenen Fortschrittsglauben erwachsen! — Was würde der Meister heute sagen in unserer radioseligen Epoche, die es uns ermöglicht, „Tristan und Isolde“ beim Abendhköppchen „gemütlich“ zu Hause oder sogar als angenehm tönende Zusatz zur „Zeitungsektüre“ anzuhören! — Was würde er dazu sagen, daß auf dem höchsten Bergesgipfel, im fernsten Meerbad uns diese Tonleichen serviert werden, so daß uns der Segen der Zivilisation auch in die Erhabenheiten unberührtester Natur verfolgt, die wir doch aussuchen, um unsere Seele gesund und rein zu baden vom Staub des Alltags und einer überfüllten Zivilisation! — Ist das nicht auch Nivellierung! Bayreuth in jeder Spelunte! Ist das Fortschritt? — Musik von früh bis spät in tonverzerrter Form den Menschen um die Ohren gehauen: ist das Pflege der Musikkultur? Es lohnt sich, diese Fragen aufzuwerfen, sie zu bewegen und die nötigen Schlüsse daraus zu ziehen! — Alles Künstliche — und dazu gehört Kino und Radio — zieht uns von der Kunst ab! — Dies wird unmerklich, aber sicher geschehen. Und je vervollkommener die Apparatur wird, welche uns die unlebendigen Töne wiedergibt, und die unlebendigen Bilder vorzaubert, desto dämonischer, desto gefährlicher wird dieser „Fortschritt“. — Haben wir wirklich vergessen, daß Kunst es immer und immer mit dem lebendigen Menschen zu tun hat? Daß auch eine bewegte Photographie noch lange kein Bild, geschweige denn einen lebendigen Darsteller zu ersetzen vermag! — Weshalb weisen wir diesen Erfindungen nicht die Gebiete an, auf denen sie wirklich segensvoll wirken könnten!? — Kunst ist nie und nimmer Verleugnung der Natur! — Sie ist Erhöhung der Natur, aber alles Künstliche erniedrigt die Natur! — Sagen uns die gänzlich mißlungenen Aufführungen von Meisterwerken wie etwa des „Sommernachtsraum“ im Film nicht genug!? — Es ist zu fürchten: Nein! Und vielleicht kann in ein paar Jahren jeder Philister sich eine Bayreuther Ring-Aufführung nicht nur zu Hause anhören, sondern zu Hause ansehen. Und er wird beglückt ausrufen: Wie herrlich, daß ich das nun alles so schön bequem zu Hause anschauen kann! Und die Welt wird diesem Fortschritt Beifall klatschen, ohne zu ahnen, daß sie wieder um eine edle Sehnsucht ärmer geworden ist. Nicht diese Erfindungen an sich sind negativ zu bewerten: lediglich ihre falsche Ausnützung!

Warum denn hat Wagner alles getan, um Bayreuth der Welt und ihrem nivellierenden Getriebe zu entrücken? — Vielleicht, damit wir heute die modernen Erfindungen benützen, um Bayreuth in jeden Winkel zu tragen? Als ob wir das könnten! Bayreuth ist nur in Bayreuth zu finden, darüber sollte uns keine Radioübertragung und in Zukunft keine Television täuschen! — Denn Bayreuth ist nicht nur Bühne und Orchester: es ist auch Kunst- und Kulturgemeinde! — Die Menschen, die im Zuschauerraum Bayreuths versammelt sind, sie sind mehr als Theaterpublikum! Sie sind da, weil ein einziges großes Interesse sie dahingezogen hat, und sie haben alle für diese Weihstunden ein Opfer gebracht! Sie hatten den Willen, etwas Hohem, Einmaligem, Geistigem ein Opfer zu bringen: und dieser

Wille ist heilig, ist groß und erhaben und er strahlt aus auf die Bühne, entusiastisiert und stärkt die Darsteller für ihr großes Amt, ihre hehre Aufgabe! Und so entsteht jene Einheit zwischen Bühne und Zuschauerraum, wie sie in keinem Theater zu finden ist: sie entsteht gerade in dem Theater, wo Bühne und Zuschauerraum am tiefsten getrennt sind! Darum: Laßt Bayreuth im Winkel!

Dieser Meister ist zur Erreichung seines Zieles selber nie den Weg des geringsten Widerstandes gegangen! Im Gegenteil: Sein Ziel hieß ihn immer die steilsten und schwierigsten Wege gehen. Und er hatte niemand als sich selbst, der wirklich an ihn glaubte und ihn verstand. Erst in den letzten Lebensjahren wurde es leichter um ihn; aber auch da war es nicht die Welt, nicht einmal das deutsche Volk, sondern nur ganz wenige der Gefreuten, die ihn mit ihrem Glauben und Erkennen stützten!

Er fragte nie nach den Schwierigkeiten, immer nur nach der möglichen Erreichung seines hohen Zieles! Als er an den Bau des Festspielhauses ging, war seine erste Sorge die, die Bühne vom Zuschauerraum zu trennen: „Das beleidigend freche Hervortreten des szenischen Bildes bis zur Befastbarkeit durch den Zuschauer“, wie es ihm in allen Operntheatern begegnete, war in seinem Tempel ein Ding der Unmöglichkeit. — Bedenken wir doch, daß das romanische Theater sich gegenüber dem deutschen im wesentlichen dadurch unterscheidet, daß dem Romanen die Bühne keine andere Welt, keine höhere Realität bedeutet. Bedenken wir, daß der romanische Darsteller in der Oper im Grunde keine Rolle „verkörpert“, sondern agierender Sänger bleibt. Bedenken wir, daß das romanische Publikum nie vergift, daß es in einem Theater sitzt, und daß alles, was vor seinen Augen sich abspielt — nicht wahr ist! Der metaphysische Sinn und das metaphysische Bedürfnis geht ihm ab. So ist ja auch sein Gottesdienst, trotz des äußerlichen Prunkes, viel weniger ergreifend und feierlich als der deutsche. Auch dieser bleibt im Grunde ein „Spektakel“. Der echte Deutsche sitzt vor dem Bühnenbild wie ein großes Kind und nimmt die Vorgänge, die sich vor seinen Augen abspielen, real, wie jenes Bauernweibchen, das im „Barbier von Sevilla“ während des Gewitters auf der Bühne plötzlich ganz laut ausrief: „Ach du Liebiche nei, jetzt regnet's und ich hab mei Regeschirm zu Haus g'lasst.“

Wagner trachtete danach, daß schon der Bau des Hauses dem deutschen Erleben des Theaters entgegenkomme. Proszeniumslogen, die Bühne und Zuschauerraum miteinander verbinden, passen nicht für das deutsche Wagnertheater.

Auch seine Stellung zum Hervorruf dient dem einen großen Ziel, die Illusion der Bühne nicht zu zerstören: Die Darsteller sollen „vor den Augen des Publikums einzig in den Rahmen des von ihnen vorgeführten Kunstwerkes sich eingeschlossen halten“. In diesem Zusammenhang mag darauf hingewiesen werden, daß es sich verlohnte, darüber nachzudenken, ob nicht endlich eine andere Form der Dankesbezeugung an die Darsteller gefunden werden könnte und sollte. Das brutale Klatschen am Schluß einer Aufführung, das die magische Stille jäh zerstört, ist im Grunde barbarisch in des Wortes wahrster Bedeutung! Den schönsten Dank sollte der Darsteller in der Genugtuung über seine Leistung finden, und im Kontakt, den er während des Spieles zur Kunstgemeinde hat. Dem aufmerksamen Beobachter will es manchmal scheinen, als ob das den mystischen Bann zerreißen Klatschen noch etwas anderes als Dankesbezeugung sei: Will der Mittelmäßige damit nicht möglichst schnell wieder den Weg in die Welt der niedrigen Empirie zurückfinden? Denn seine Bewunderung für das Große und Erhabene ist ja nie frei — von Furcht! — Wie wohlthuend wirkt doch die Stille, wenn die letzten göttlichen Takte der Parsifalmusik verklungen sind! Sie würde nach der „Götterdämmerung“, nach der „Walküre“ oder gar nach „Tristan“ gleich wohlthuend wirken! — Warum sollte ein einfaches

Aufstehen mit Arm erheben als Dank nicht genügen, wenn schon sichtbar gedankt werden muß?

Dieser deutscheste unter den deutschen Künstlern tut noch einen weiteren Schritt, um die Realität des Bühnengeschehens zu steigern: Er trennt Bühne und Zuschauerraum durch den mächtigen „mythischen Abgrund“. Er erreicht damit dreierlei: Erstens tritt das Bühnenbild noch mehr in seine eigentliche Welt zurück. Zweitens verschwindet das sonst immer störende Orchester dem Blickfeld des Zuschauers. Und drittens verschmilzt der Klang der Instrumente zu einem wundervoll einheitlichen Ganzen und erfährt dadurch eine Dämpfung und Konzentrierung, die ihn in ungeahnter Weise adelt. — Wagner verbietet selbst das „präludivieren“. Den Darsteller ermahnt er: „Nie dem Publikum etwas sagen, sondern immer dem Anderen; in Selbstgesprächen nach unten oder nach oben blickend, nie grab' aus.“

Indem der Meister Bühne und Zuschauerraum trennt, und sich die beiden in einer höheren idealen Einheit wieder zusammenfinden, folgt er nur einem Zuge deutschen Wesens und deutscher Eigenart. Aber er leistet damit ein kulturell bedeutungsvolles Erziehungswerk. Den Darsteller konzentriert er auf Werk und Bühne, den Dirigenten und Orchestermusiker auf die Musik und das Orchester und das Publikum auf eine höhere Welt unsichtbarer Realität und das Werk. Alle aber reißt er mit mächtigem Zuge aus den Fängen des Weltlärms und Marktgewühls, indem er seinen Tempel auf dem grünen Hügel in einen Winkel des deutschen Reiches baut.

Was aber außer dem allem Bayreuth zu Bayreuth macht, ist noch ein anderes! Es ist der Bayreuther Stil! Und dieser liegt im Wesen des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes selbst begründet. Fragen wir uns, was dem Meister das Gelingen und die Verwirklichung des Gesamtkunstwerkes ermöglichte, dann müssen wir in Tiefen forschen, die dem Kunstverstand unzugänglich sind.

Wort, Ton und Farbe haben in ihrem Ursprung dieselbe Wurzel. Kein Künstler hat dies so gewaltig dargelegt wie Richard Wagner mit seinem Werk. Fragen wir uns, was ist Richard Wagner? Musiker? Dichter? Maler? — Er ist das alles auch. Aber der Musiker, Dichter oder Bildner Wagner ist noch nicht Wagner. Das, was Wagner zu Wagner macht, ist nicht die Beherrschung einer der drei Künste, sondern daß in ihm zum ersten Mal in der uns bekannten Geschichte der Kunst das Axiom Ereignis wird, daß alle Künste eine gemeinsame Wurzel haben und miteinander unlöslich verbunden sind. Wenn wir uns nicht dazu bequemen, alte, starre und ausgefrorene Schulbegriffe der Ästhetik wegzublasen und dem Wesentlichen in der Kunst nachzuspüren, werden wir nie zu neuen, schöpferischen Erkenntnissen über das künstlerische Schaffen und das Wesen des genialen Kunstwerkes kommen. Für den schulmeisterlichen Musikästheten und Fachgelehrten gilt das Wort, das der große chinesische Weise Dschuang Dsi über Musik geprägt hat:

„Man horcht nach ihr und hört nicht ihren Laut;

man schaut nach ihr und sieht nicht ihre Form.“

Wie Viele haben, in einem Maulwurfsbügel schulmeisterlicher Begriffe sitzend, nach dem Stern, der Richard Wagner heißt, ausgeschaut, und haben, nachdem sie ihn nicht gesehen, der staunenden und leichtgläubigen Welt mit respektfordern dem Ernst verkündet: der Stern existiere überhaupt nicht! — Sie wollten Wagners Musik hören und kamen mit unauglichen Ohren, Ohren, die am starren und bei näherem Zusehen unmöglichen Schulbegriff: „absolute Musik“ sich „gebildet“ haben. — Und es kamen die Ästhetiker und Fachgelehrten des Wortes, die vor lauter imaginären Regeln über deutsche Sprache die Verbindung mit der schöpferischen Wurzel dieser herrlichen Sprache verloren hatten. Sie suchten den Dichter Wagner, wo er nie gefunden werden konnte: in glatten Jamben und feilen Reimen. Und weil sie ihn da

nicht fanden, verkündeten sie der Welt: daß er überhaupt nicht existiere! — So wurde der Dichter und Musiker Wagner, der die Schubladen der Fachgelehrten zu sprengen drohte, wegdisputiert. — Dann kamen wieder andere, die sprachen sich „lobend“ über seine Musik aus, aber „verwarfen“ die Dichtung und umgekehrt. Hätte Wagner sich um diese Urteile gekümmert, dann wäre er das eine Mal ein großer Musiker oder Dichter, das andere Mal aber wieder keines von Beiden gewesen. — Und endlich erschienen die Maler, jene mit Malerhänden aber ohne Maler-
augen. Die Augenlosen sandten die Geschicklichkeit ihrer Hände aus, um Wagner, den Gestalter und Bildner zu erfassen. Und wenn diese Hände dann notwendigerweise ins Leere griffen, erzählten sie dem Kunstverständnis ihres Besitzers, daß sie nichts, aber auch gar nichts gesehen hätten, was mit bildender Kunst überhaupt zu tun hätte. Und dieser Kunstverständnis schrie es dann wieder in die Welt hinaus, und die Welt, soweit sie es für nützlich fand zu lauschen, glaubte das Gehörte.

Wer Wagner erlebt hat, begreift diese schiefen Urteile sehr gut. Wenn man mit dem Kopf voller Krebs- oder Spiegelftanons, oder dem Rossinischen „Wilhelm Tell“ in der „Götterdämmerung“ sitzt, wird man den Musiker Wagner schwerlich finden. „Der eignen Spur vergessend, sucht davon erst die Regel auf!“ — Es lohnt sich, diese eigene, so wichtig und ernst genommene Spur zu vergessen! Das beweisen u. a. die Forschungen eines Lorenz, der die erstaunliche Gesetzmäßigkeit im musikalischen Aufbau der Wagnerschen Musikdramen nachweist. Der wahrhaft Kunstverständige, der mit dem unverbildeten Herzen, anstatt mit einem tauben Ohre hörte, der hat das immer „gewußt“, tiefer gewußt, als ein intellektuelles Wissen etwas wissen kann! Tausende von Bayreuthpilgern, die sich ihre lebendigen Seelenkräfte noch nicht wegrationalisiert haben — wir sollten uns vor dieser europäischen Pest in acht nehmen — sie erlebten und erleben auch heute immer wieder den wahren Wagner, das Genie, in dessen Werken Dichtung, Musik und Bild geheimnisvolle Einheit bilden. Wir wissen zu wenig von der dramatischen Kunst der Griechen oder gar anderer verschwundener Völker hoher Kultur, als daß wir uns ein Urteil darüber erlauben dürften, ob eine solche Erscheinung wie Richard Wagner schon einmal da war. — Es ist dies kaum anzunehmen, denn der schöpferische Ur-Geist wiederholt sich nicht.

Vielleicht wird man einwenden: wir geben zu, daß Wagner ein Musiker und Dichter ist; aber er ist ein Bildgestalter. Und doch gibt es keine Szene in den Wagnerwerken — und was hier gesagt wird, ist keine leere Behauptung! — die nicht mit dem visionären Auge eines genialen Bildners geschaut worden wäre! Welcher künstlerisch unverdorbene Mensch muß das nicht unmittelbar fühlen, wenn er sich etwa die dramatischen Situationen des „Ring“ vergegenwärtigt und dazu die genialen szenischen Anmerkungen liest! Wagner hat das helllichtige Auge eines großen Bildners wie ein Dante, wie umgekehrt ein Beethoven oder Michelangelo den Geist eines genialen Dichters besitzt. Was ihm fehlt, ist gewissermaßen die Malerhand.

Jeder schaffende Künstler weiß, daß bei der Realisation einer künstlerischen Idee manches von der selbstverständlichen Vollkommenheit und Intensität des innerlich geschauten Idealbildes verloren geht. Die Uebertragung in die Welt des Scheines, die mit materiellen Mitteln geschieht, kann nie reiflos gelingen. Das Ur-Bild ist immer unendlich vielfarbiger, beseligender, harmonischer, unbeschwerter als das erscheinende Abbild, dem immer „ein Erdenrest, zu fragen peinlich“ anhängt. Aber jeder Künstler und künstlerisch empfindende Mensch weiß auch und erlebt es immer wieder, daß das Abbild ihn befähigt, einen erhebenden und begeisternden Blick auf das Urbild zu tun! Und darauf kommt es an!

Es gibt ja viele Talente, die ganz respectable künstlerische Bilder in Wort, Ton und Farbe oder Marmor zustande bringen. Aber ihre Werke begeistern nicht, entzünden nichts in uns. Wenn wir den Grund für ihre Wirkungslosigkeit suchen,

so werden wir ihn finden, wenn wir nach dem Urbild solcher Werke fragen und mit Erstaunen wahrnehmen müssen, daß sie überhaupt gar keines besitzen! Da ist der tiefste Unterschied zwischen Genie und Talent zu suchen!

Wagner, der Auch-Dichter, hat uns seine dichterische Vision in Worten eigenartiger und kühnster Prägung verdichtet. Er hat damit der deutschen Sprache einen größeren Dienst getan als alle Dichtertalente zusammengenommen. Und wir werden ihn einmal mit den zwei größten deutschen Sprachschöpfern und Sprach-erneuerern zusammen nennen: mit Luther und Goethe. — Wagner, der Auch-Musiker, hat uns sein im Geist Gehörtes in Partituren klarster und eigenartiger Prägung hörbar gemacht.

Nur die bildnerischen Visionen hat der Meister nicht mit Malerhand ausgeführt. Er ließ das scharf geschaute Bild in der Sphäre geistiger Unbeschwertheit und Vollkommenheit. Daher braucht er für die Realisation seiner Bilder auf der Bühne einen Maler. Aber was für einen Maler!? Ein Talent mit geschickten Händen? Das wäre wahrlich zu wenig! Nur ein Künstler, der das von Wagner visionär geschaute Bild selber hellichtig-verstehend erfäßt, dem die Gnade des Schauens geworden, der hindurchblickt durch das mit Wort, Ton und szenischer Anmerkung gegebene Abbild auf das strahlende Urbild, nur ein solcher wird die Bühnenbilder für Wagners Dramen zu realisieren vermögen, wird uns den überzeugten Ausruf abnötigen: So sah es der Meister! Nur der Erwählte wird diese Aufgabe lösen. — Wagner wußte, weshalb er gerade dem Bühnenbild und Kostüm in Bayreuth die größte Aufmerksamkeit schenkte, warum er sich ihm in auffallendem Maße und mit der nur ihm eigenen Intensität widmete. Ein Bühnenbild, das nicht die Höhe seines Musikdramas erreichte, mußte der Wirkung und Verständlichkeit seines Werkes Abbruch tun. Und je gewaltiger eine geistige Vision, um so schwerer ist sie in die Welt der Sichtbarkeit zu bannen. Wir erleben das, um ein Beispiel zu nennen, bei Dorés Zeichnungen zur Divina Comedia Dantes. Dabei ist zu betonen, daß Wagner ganz genau wußte, was er wollte, eben auch in Hinsicht des Bühnenbildes! Er hatte ein scharfumrissenes Bild seiner Szenen vor dem inneren Auge, scharf bis in alle Einzelheiten. Dafür sprechen u. a. seine eigenhändigen Lohengrinfizzen und überhaupt jede einzelne seiner szenischen Bemerkungen. Dafür sprechen kleine Episoden, wie die von Joukowsky erlebte: „Die ‚echten‘ Panzerkappen der Ritter im dritten Akt waren ihm unangenehm: er wünschte statt ihrer die noch heute gleichmäßig beibehaltenen Kappen mit herabhängendem Tuchschleier, und als Joukowsky ihn nicht gleich verstand, geriet er außer sich, sprang mitten im Abendessen auf, verließ den Tisch, entwarf hastig wüthend mit eigener Hand mit wenigen Strichen die noch heute in Wahnsried befindliche Original-Handzeichnung und kehrte dann wieder, um sich bald zu beruhigen und den Abend in freundlichen Gesprächen zu verbringen.“ Und jetzt folgt jene interessante Geffstellung, die dartut, was für ein sicherer künstlerischer Instinkt Wagner auch in bildnerischer Hinsicht leitete: „Nachträglich fand dann Joukowsky in genauer Bestätigung dieser im Augenblick improvisierten Zeichnung ganz dieselbe Kappe im Kostümbuch.“ Wagner betrachtete „die Kunst, von der die Griechen nichts wußten, die Malerei, als seiner Kunst am nächsten kommend“. Wir dürfen annehmen, daß er wußte, was er damit sagte und uns vor dem so oft gehörten Urteil hüten, Wagner hätte keine Beziehungen zur Malerei! — Er beweist seine tiefe Beziehung zu dieser Kunst zu oft. Seine Liebe zur italienischen Malerei des 12. und 13. Jahrhunderts, seine Stellung zur Renaissance, tun genügend dar, wie tief sein Verständnis für die Malerei ist! Aber wir brauchen diese Zeugnisse alle gar nicht: Seine ureigene Kunst ist wahrhaftig erhabenstes Zeugnis für das geniale Malerauge, mit dem der Meister sah!

Hingegen sollten wir in Betrachtung der ersten Ringdekorationen und Kostüme

eines bedenken: „Hier mußte viel erfunden werden!“ Wagner hatte kein Vorbild, nach dem er sich bequem hätte richten können! Das „deutsche“ Theater seiner Zeit konnte ihm wahrhaftig nichts, aber auch gar nichts bieten, was für sein Werk zu verwerfen gewesen wäre! Und hat ihn Joukowsky nicht immer verstanden, waren seine Bilder nicht immer auf jener Höhe, welche die Bildvisionen des Meisters so großartig macht; eines dürfen wir dem bescheidenen Künstler nicht vergessen: die unbedingte Demut vor dem Werk des Großen! Und das ist schon viel; denn ohne diese Demut wird das Wunder nie gelingen, daß ein Maler die der Wagnerschen Vision ebenbürtige Szene entwirft! Joukowskys Bekenntnis „über die glücklichste Zeit seines Lebens“ gibt uns darüber Aufschluß. Sie gab ihm, „was sonst nur das Glück der Liebe gibt: das Befreitsein vom eigenen Ich. Es war künstlerische Arbeit, aber ganz ohne Eigenliebe; mein einziges Bestreben war, Wagners Gedanken so vollständig als möglich zu erfassen“. — Das sind große Worte! Wir dürfen diese geistige Haltung Joukowskys über den Mängeln seiner Bilder nie vergessen, denn sie ist die primäre Voraussetzung für den Künstler, der Wagners Bühnenbilder entwerfen will. Es liegt eben eine gewisse Tragik darin, daß Richard Wagner seine Bühnenbilder nicht selber ausführen konnte. Es wäre Bayreuth dadurch viel unnützer, weil unerschöpflichster Kampf erspart geblieben! In Vielem hat der persönliche Verkehr des Meisters mit Joukowsky den Maler so stark inspiriert, daß man spürt: Hier hat Joukowsky das Wagnersche Urbild erschaut. Aber das Urbild in seiner Totalität — blieb auch ihm verborgen. Die Blumenau, der Quell, die „schlichte Einsiedlerhütte“ des alten Gurnemanz — wurden diese Visionen von Joukowsky wirklich realisiert? Die Blumenmädchen sollten nach Wagners ursprünglicher Angabe „in flüchtig übergeworfener Kleidung, wie Iseben aus dem Schlaf erwacht“ erscheinen. Erst später sollten sie sich in Blumen verwandeln. Aber bei der Realisation auf der Bühne wurde das ursprüngliche und einzig richtige Meisterbild nicht realisiert. Nur der Tempel gelang auf den ersten Wurf zu Wagners vollster Zufriedenheit! War das ideale Bayreuth zu des Meisters Lebzeiten verwirklicht? Nein. Aber er sagt: „nahe daran gewesen zu sein.“

Vergessen wir aber nie, daß das Entscheidende für Bayreuth nicht in erster Linie das Gelingen ist: sondern das sich dem Meisterwillen unterordnende Wollen! Der Weg aus dem Raum, in dem sich die Dinge mit Härte stoßen, bis zu jenen Höhen schwerelosen Schauens ist ohne Ende! Der Weg vom empirischen zum ewigen Bayreuth ist es auch! — Wenn wir dies recht bedenken und tief in uns bewegen (aber wir müssen das tatsächlich tun!), dann wird dem, der das Glück und die hohe Ehre hat, Bayreuth dienen zu dürfen, auch der letzte Rest selbstfüchtiger Eitelkeit schwinden und er wird nur nach einem trachten: „Wagners Gedanken so vollständig als möglich zu erfassen“, das Urbild Wagnerscher Kunst so rein als möglich zu erschauen und danach das Abbild zu gestalten.

Und außerdem dürfen wir das andre nie vergessen: daß der Meister alles, aber auch alles neu „erfinden“ und bilden mußte. Auch den Darstellungs- und den Gesangsstil! — Denn der Deutsche hat vor Wagner keine deutsche Oper gehabt und ringt heute wieder um seine deutsche Oper! — Richard Wagner hat einen wahrhaft gigantischen Kampf gegen die Verwelschung der Oper in Deutschland gekämpft! — Dieser Kampf wurde damals und wird auch heute im deutschen Deutschland immer wieder bewußt und unbewußt mißverstanden! Es gibt immer wieder „fortschrittlich“ Gesinnte, die glauben rückgängig machen zu müssen, was der Deutsche Richard Wagner mit unerhörter Anstrengung geschaffen! Diese fortschrittlichen Rückgängigmacher glauben uns heute wieder den Belsanto, die alten Kompositionsformen, ja sogar die Nummernoper anpreisen zu müssen, angeblich, um uns vom Wagnerepigonentum zu erlösen! Das hieße denn doch den Teufel mit

Beelzebub austreiben! Ein solches Beginnen im Zeitalter der großen politischen und sozialen Besinnung und Regeneration verträgt sich nicht mit der kulturellen Erneuerung Deutschlands!

Es gab eine Zeit, wo Fremdrassige innerhalb Deutschlands gegen einen der größten Deutschen mit niederträchtigen Mitteln zu Feld zogen! Heute dürfen die Deutschen nicht einen ihrer Besten verleugnen: ihren Richard Wagner! Wenn man hört, daß auch in allerjüngster Zeit in einer deutschen Stadt in der Lohengrin-aufführung der Schwan weggelassen wird und man ferner hört, daß das Publikum dagegen sich nicht wie ein Mann auflehnt, was soll man dann von der kulturellen Erneuerung Deutschlands denken!? Solche Greuel an Wagners Werken waren einmal in Deutschland an der Tagesordnung. Sie wurden meist nicht von Deutschen begangen! Es sollte unmöglich sein, daß heute noch jemand es wagt, sie fortzusetzen!

Jedoch weiß der echte Bayreuther ganz genau, daß alle Einzelheiten einer Aufführung in ihrer Summe noch nicht den Ausschlag für die werttreue Wiedergabe ausmachen. Was Bayreuth zu Bayreuth macht, ist etwas Wesentliches, das der Meister selber in die herrlichen Worte zusammenfaßt: „Was mir stets einzig noch am Herzen liegen könnte, wäre: ein unzweifelhaft deutsches Beispiel zu geben, an welchem die Anlagen des deutschen Geistes zu einer Manifestation, wie sie keinem anderen Volke möglich ist, untrüglich nachgewiesen und einer herrschenden gesellschaftlichen Macht zu dauernder Pflege empfohlen werden könnten.“ Haben wir diese Worte verstanden? Richtig verstanden? Müssen sie uns nicht demütig und stolz zugleich machen! Demütig in Bezug auf unsern Dienst am Werk; stolz aber im Bewußtsein, etwas manifestieren zu dürfen, „was keinem anderen Volke möglich ist“.

Muß nicht gerade in unserer Zeit dieser demütige Stolz und diese stolze Demut die verantwortlichen Leiter Bayreuths besonders erfüllen, so daß wir ein Bayreuth erleben, das — wie noch nie — uns offenbart, zu was Herrlichem und Erhabenem der deutsche Geist fähig ist? —

II. Das Nachwagnerische Bayreuth.

Wohl wurde nach des Meisters Tod im Jahre 1883 auf dem Hügel gespielt . . . Aber ohne den erwählten Hüter! Erst im Jahre 86 war Bayreuth nicht mehr verwaist. Das Wunder war geschehen: Aus tiefster, qualvollster Nacht der Seele hatte sich die Gattin des Meisters, begnadet durch die Kraft aus der Höhe, „vom Tod emporgerafft“. Sie hat damit Bayreuth gerettet. Das deutsche Volk sollte dieser Frau dafür ewig dankbar sein! — Denn Bayreuth war nach des Meisters Tode wirklich verwaist. Sagt er doch selber: „Nicht einen Menschen weiß ich, der mir auch nur eine Branche meiner Wirksamkeit für die Ausführungen abnehmen könnte, nicht einen, der mein richtiges Tempo, richtigen Vortrag, richtige Bewegung, dramatisch, szenisch oder dergleichen statt meiner zu geben imstande wäre; ich bin nun siebenzig Jahre alt geworden und kann nicht einen einzigen Menschen bezeichnen, der in meinem Sinne irgend einem der bei einer solchen Aufführung Beteiligten, sei es den Sängern, den Orchesterdirigenten, dem Regisseur, dem Maschinisten, dem Dekorateur oder dem Kostümier das Richtige sagen könnte.“

Wer gab nun diesem „Einen“, der Gattin des Meisters, die Kraft, das Werk des Genies fortzuführen? Frau Cosima sagt es selbst: „Die Kraft der Sache hat hier gewirkt.“ Vielleicht ahnen wir die Größe dieses Ausspruches kaum! Es wird uns dabei nicht nur das Wort Wagners einfallen: „Deutsch sein, heißt eine Sache um ihrer selbst willen treiben“; wir werden uns zu vergegenwärtigen haben, daß außer Cosima Wagner noch keine Frau aus einer Sache sich die Kraft zu einem solch

großen Wert geschöpft hat. Denn das ist von Natur aus sonst nur Männern gegeben. Und was befähigte die große Frau zu dieser, die Natur des Weibes überwindenden Tat? — Die Liebe! — Das ist ein Wunder. „Ein unbegreiflich hohes Wunder.“ — Unbegreiflich für den Verstand und doch klar und „sonnenhell leuchtend“ für die Seele.

Bedenken wir, daß im selben Jahr 86 Liszt und König Ludwig starben, dann ermessen wir vielleicht, daß das Schicksal es dieser Frau nicht leicht machte, ihres Amtes zu walten. — Aber die Liebe zu Wagner und seinem Wert war stärker als der Tod und so gelang das Unerhörte: Bayreuth lebte fort!

Wir besitzen heute viele Dokumente, die uns offenbaren, mit welchem Ernst, mit welchem Glauben, mit welcher religiösen Inbrunst Cosima Wagner das Vermächtnis ihres Gatten verwaltete. Ohne diese innere Haltung hätte sie niemals das Unmögliche möglich gemacht. In wie hohem Maße aber ihr heiliges Wollen mit dem Können in Uebereinstimmung stand, dies beweist sie in ihrem rein künstlerischen Wirken. —

Hatte sie für die Inzenierung des „Ringes“ und insbesondere für die des „Parsifal“ noch das von ihrem Gatten geschaffene Vorbild, so mußte sie für alle anderen Werke selber den Weg finden, mußte sie aus eigener Kraft dem Opernschlendrian entreißen, um sie dem Bayreuther Stil zu gewinnen, womit sie erst das wurden, was sie von Natur aus waren: „Musikdramen“.

Die Welt und das deutsche Volk standen Bayreuth gleichgültig, wenn nicht feindselig gegenüber. Der deutsche Reichstag hatte für dies einzige Kulturzentrum Deutschlands überhaupt kein Interesse und fand es nicht einmal für notwendig, vom Tode des Meisters Notiz zu nehmen. Erst die Meisterfingeraufführung des Jahres 1888 brachte für Cosima Wagner auch äußerlich einen vollen Erfolg.

Stärker aber als alle äußeren Widerstände war ihre innere Kraft; ja man kann sagen, daß diese mit jenen wuchs. Wozu diese geistige Kraft sie befähigte, das bestätigt uns noch heute jeder, der die von ihr geleiteten Aufführungen erlebt hat, das wird uns klar, wenn wir ihre Briefe an Chamberlain lesen. Da offenbart sich die ganze Größe dieses Menschen und seine restlose Hingabe an das Werk des Meisters. Wir erfahren von dem Glauben dieser Frau, den Künstlern ihr Gefühl und des Meisters Auffassung vom Werke ganz mitteilen zu können. Und noch in die dunkelsten Stunden ihres Ringens — und es gab deren genug — bricht der helle Strahl dieses Glaubens und verkündet ihr, daß „ihr Werk da oben, von Menschen nicht beschützt, von Gott beschützt wird. Nur von Gott!“ fügt sie mit besonderer Betonung hinzu. Mit wunderbarer Ueberlegenheit begegnet sie allen bewußten und unbewußten Irreführungen, die das Werk zu entstellen und zu schädigen versuchten. Immer wieder aber staunen wir über das Maß ihrer Einfühlungskraft in die Intuitionen des Meisters. Ihr Brief an Chamberlain, worin sie sich über die Irrtümer eines Appia ausläßt, ist dafür bezeichnend und scheint für viele Regisseure und Bühnenmaler auch unserer Zeit geschrieben! Sie schreibt: „Appia scheint nicht zu wissen, daß 76 der „Ring“ hier aufgeführt wurde, folglich in bezug auf Dekorationen und Regie nichts mehr zu erfinden ist. So ist in seiner Schrift alles Richtige überflüssig, weil den Angaben der Partitur entsprechend, das übrige unrichtig bis zur Kinderei. Hier nur einige Beispiele:

Warum sollen die handelnden Personen des „Rheingoldes“ keine Götter sein, da sie Götter sind?

Warum keinen Schmuck haben, da doch Schmuck von jeher das Kennzeichen der Hochgearteten war? (Kein Gold, das versteht sich!) Auch haben sie Attribute, wie Wotan den Speer, Froh die Sichel etc. (dies alles wurde 76 [von Richard Wagner] bestimmt).

Die Szene, die Appia als gleichgültig bezeichnet, die erste Walfürenszene, wurde 76 am meisten probiert, um die äußerste Deutlichkeit bei ihr herauszubringen. Im „Siegfried“ fordert Appia, die Höhle solle so eng sein, daß Siegfried „mal à l'aise“ (unbehaglich, unbequem) sich darin befände. Nun ist aber Mime an die „unabsehbare Kluft“ von Nibelheim gewohnt. Für den Lauf mit dem Bären, für die Schritte des Wanderers, für die große Bewegung von Siegfrieds Schmieden ist Raum unumgänglich! Wenn Appia gesagt hätte, eine geringe Öffnung nach dem Walde zu, das wäre richtig, weil Mime das Tageslicht scheut.

In der „Götterdämmerung“ verlangt Appia für die Kostüme oder die Umgebung: „une bigarrure étouffante“ (eine schwüle, erstickende Buntschichtigkeit). Nun denken Sie sich das zarte zauberische Thema von Guirne mit dieser „bigarrure“!

Das stärkste unter den Mißverständnissen ist aber die Stellung, die Appia Hagen in der Szene von Siegfrieds Tod gibt. Abgesehen davon, daß die Stellungen auf das genaueste festgesetzt sind, ist zu erstaunen, daß Appia nicht empfunden hat, welche Gewalt die dichterische Kraft hier erreicht, indem durch Siegfrieds Wesen und seine Erzählung wir alle Gefahr, ja die unmittelbar vorangegangene Weissagung der Rheintöchter vergessen und ganz uns seinem Uebermuth und dem Zauber seiner Erzählung hingeben. Da soll Hagen als „Samiel hilf“ hinter und über ihm stehen!

Ähnlich, wenn auch nicht so stark, ist seine Empfindungslosigkeit gegen das dichterische Leben der „Walfüre“, 1. Akt, wo er das Abstrakte, la volonté de Wotan (Wotans Willen) zugehen haben will. Während da auch der ganze Zauber darin liegt, daß wir an nichts anderes denken als das, was wir erleben und wiederholt ausdrücklich 76 (von Richard Wagner) gefordert wurde, daß die anspielenden Themen möglichst fließend, unmerklich im Orchester gespielt würden, so daß sie den geheimnisvollen Untergrund bilden, auf welchem das Leben unmittelbar sich abspielt.

Ich nehme an, daß Appias Bedeutung auf dem Gebiete der Technik liegt, und zwar der Beleuchtungstechnik . . . Dazu gehört ein Techniker, der in seinem Fach zu erfinden weiß, nur muß Appia nicht dunkel wollen, wo die Dichtung hell sagt, und vice versa.“

Für jeden mit dem Stoff Vertrauten ist gerade dieser Brief von größter Wichtigkeit. Zeigt er doch die ganze Ueberlegenheit unmittelbarer künstlerischer Anschauung über den abstrakten Rationalismus derer, die sich, ohne jedes Einfühlungsvermögen, gegen Wagners Werk verläudigen. Er zeigt aber weiter das geniale Auge, das mit den Gegebenheiten der Bühne als Wirklichkeit rechnet, er offenbart den starken dichterischen Sinn Cosimas, der so unendlich viel mehr ist als die faßsam bekannte „Theaterroufine“. Und doch ist Appia noch heilig gegen den 2 Jahrzehnte später einsetzenden Kunstbolschewismus, der sich großartig den Titel „Expressionismus“ beilegte! — Groß ist ferner Cosimas Treue zur Wagnerischen Idee! Geht man in Gedanken die Aufführungen Wagnerischer Werke an unseren großen und kleinen Theatern durch, dann sieht man leider nur zu viele „Appias“ am Werk, die in jeder Beziehung „da dunkel wollen, wo die Dichtung hell sagt und vice versa.“²⁾

²⁾ Als einer dieser Herren, der den „Lohengrin“ inszenierte, bei der Stelle: „Im Mittag hoch steht schon die Sonne“ . . . die Scheinwerfer einziehen ließ, also „dunkel machte“, von einem der mitwirkenden Künstler darauf aufmerksam gemacht wurde, daß das Werk hier „hell will“, hatte dieser Herr Doktor die klassische Antwort bereit: Aber verzeihen Sie doch nicht, daß „Lohengrin“ ein Märchen ist! Womit er sagen wollte: damit ist das Unmöglichste gerechtfertigt! — Es ist anzunehmen, daß der über ihm stehende Intendant die Unmöglichkeit seines Regisseurs auch darin gerechtfertigt sah, daß er diesen wiederum — nur für ein Märchen nahm. Und da ja der Schießer beim Zuschauen die ganze Sache, einschließlich das ins Theatergehen auch für ein Märchen nimmt, war alles gerechtfertigt und — in schönster Ordnung! —

In der Plastizität des Sehens ist Cosima Wagner nur mit dem Meister selber zu vergleichen. Als das Wesentliche ihres Wirkens betrachtet sie „das Ausrodern jedes Opernhafte und Aeußerlichen“ bei den Aufführungen und meint, „so verstanden sei vielleicht“ ihre Aufführung des „Holländers“ das „Allerbayreuthischste“ gewesen.

Unter ihrer Hand bedeutete jede Neuinszenierung der Werke vom „Holländer“ bis zu den „Meistersingern“ zugleich ihre Auferstehung, und bleibt eine unvergessliche Kunsttat, ohne die auch das heutige Bayreuth nicht zu denken wäre.

Aber noch haben wir einer andern großen Tat Cosima Wagners zu gedenken: Ihres Kampfes um die Erhaltung des „Parsifal“ für Bayreuth.

Dieser Kampf wirft ein Licht auf den traurigen Rechtszustand einer Welt, die den letzten Willen jedes Lumpen achtet, aber über den eines der größten Genies bedenkenlos hinweggeht! — Am 28. September 1880 schreibt der Meister an König Ludwig II.: „Dort (in Bayreuth) darf der „Parsifal“ in Zukunft einzig und allein aufgeführt werden; nie soll der „Parsifal“ auf irgend einem anderen Theater dem Publikum zum Amüsement dargeboten werden: und, daß dies so geschehe, ist das Einzige, was mich beschäftigt und zur Ueberlegung dazu bestimmt, wie und durch welche Mittel ich diese Bestimmung meines Werkes sichern kann.“ — Einundzwanzig Jahre später, am 9. Mai 1901 wendet sich Cosima Wagner in dieser Sache in einem Schreiben an den deutschen (!) Reichstag, das der Gattin des Meisters in jeder Beziehung würdig ist! — Ebenso unwürdig war aber das Verhalten des damaligen Reichstages. Aber wenn auch dieser Kampf für Bayreuth und ihre Führerin erfolglos war: an der Größe und Reinheit ihres Willens ändert das nichts! — Die Tat war dennoch getan! — Sie empfindet zwar deutlich „das Vergebliche ihres Bemühens wie einen Wahnwitz. Und doch konnte ich und kann es nicht lassen . . .“ Ist dieses „Nichtlassenkönnen“ nicht gleichbedeutend mit dem vom Meister geforderten „der Mensch muß müssen“, ohne das nichts Großes entstehen kann? Dieses Nichtlassenkönnen ist Cosima Wagners Heldentum und unvergleichliche Größe! Aber wenn es dann so ganz dunkel um sie ward, und die durch ihre Größe bedingte Einsamkeit sie zu überwältigen drohte, erlebte sie ihr größtes Lebenswunder: das „Licht aus der Tiefe.“ Am 10. Dezember 1905 wandert sie „bei anhaltendem, gelinden Schneefall allein für sich den Gesspielhügel hinauf, wo in der erhabenen Stille und Einsamkeit unser Bühnenhaus steht. Ich blickte in seine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, dankte dem Himmel für den Sohn, den er mir gab, und wanderte dann weiter in den Wald hinein, der dieses Haus schützt. Da war ich im Grünen der Tannen und Fichten, das Licht kam nicht von oben, aber die Schneedecke gab von unten die Helligkeit, wie so oft im Leben mir das Licht aus der Tiefe kam, wenn alles um mich dunkel war.“

Licht aus der Tiefe! Es ist jenes Wunder, das die Großen und Einsamen erleben: in der größten, scheinbaren Gottverlassenheit öffnet sich plötzlich die Herrlichkeit einer unvergänglich strahlenden Lichtwelt und alles Leid und jede noch so schwere Trübsal ist hinweggespült . . . Auf der ganzen Welt war außer der Gattin des Meisters kein Mensch berufen, Bayreuth zu retten. Wer müßte das nicht begreifen, wenn er diese Frau richtig kennen lernt? Und wer ahnte dann nicht, daß hier ein Wunder sich offenbarte? Freilich kein Wunder im üblichen Sinne mit dem Anhauch des Mysteriösen, sondern ein Wunder aus hellster Höhe, das unser Auge nur darum blendet, weil das Licht allzu strahlend ist, das uns trifft, das aber gerade mit dieser vom Sterblichen unsfaßbaren Fülle, seinen göttlichen Quell kundtut!

Noch einmal offenbarte sich ein solches Bayreuther „Wunder“, als der Sohn des Meisters die Pflege der geweihten Stätte übernahm. Chamberlain spricht von diesem Wunder in tiefinnerlicher Weise: „Was wir erlebt hatten, war auch nicht

die Tat eines Menschen — uns wenigstens erschien sie nicht so, sondern dreier Menschen. Das Auge schaute rückwärts und erblickte, vor 61 Jahren, fast auf den Tag, den jugendlichen, unbekannten Meister zum erstenmal den Bayreuther Boden betreten: lag nicht der heutige Tag in jenem inbegriffen? Mußte nicht jeder Gedanke und jede Regung hinaufsteigen zu dem einen, von dem alles, auch die heutige Wundertat, ausstrahlte?“ So sah Chamberlain den Eintritt Siegfried Wagners in das Werk von Bayreuth! Und im Jahre 1908 schreibt er an die Meisterin: „Daß Bayreuth nicht nur erhalten bleibt, sondern unter der Leitung des jungen Meisters einer noch höheren Blüte entgegengeht: dies ist für mich die Jubelbotschaft dieses Jahres.“ — Dieses Jahr sah Siegfried als obersten Führer der Aufführungen. Er war Inszenator und Dirigent zugleich und hatte damit als echter Sohn seines Vaters das Erbe angetreten. — Der Weltkrieg hat Siegfried Wagners Wirken, das so harmonisch von dem seiner Mutter und damit seines Vaters umschlossen war, in zwei Hälften von je 7 Jahren geteilt. Schicksalhaft groß war der Beginn im Jahre 1908, der Wiederbeginn 1924 und — das Ende 1930. — Siegfried, der Führer von Bayreuth! Aber im Hintergrund für „jede zarter besaitete Seele“ fühlbar, die „Allgegenwart“ derer, die nach dem Tode des Meisters lebte, um dem Werke den Sieg des Lebens zu sichern. — Vielleicht übersehen wir in den allereinfachsten Tatsachen des Lebens zu leicht das „Gleichnis“, das „alles Vergängliche“ ist. — Vielleicht hat doch mancher mit dem inneren Ohr Begabte, mit dem „abgespülten Auge der Wahrheit“ Bedachte geahnt, daß diese Allgegenwart der Meisterin, die ja fast bis zu des Sohnes Tode wirksam war, an das Mysterium im „Parsifal“ erinnert: „Im Grabe leb ich durch des Heilands Huld: zu schwach doch bin ich ihm zu dienen.“ — Solche Dinge, die man mit Worten nur anzudeuten vermag, sind für „die zarter besaitete Seele“ sprechende Wirklichkeiten. — Vier Monate nur, nachdem der weibliche Titelfigur Bayreuths die Augen für immer schloß, ist Siegfried nachgefolgt. —

Nicht mit Worten: mit einer gewaltigen, unvergleichlichen Tat nimmt Siegfried Wagner Abschied von uns! Er schenkt Bayreuth im Jahre 1930 den „Tannhäuser“ neu. Diese Tat ist sein Vermächtnis: „Wie ich euch ein Beispiel gebe!“

Man kann an dieser Inszenierung manch Einzelnes rühmend erwähnen: das herrliche Leben in den Chorstimmen des zweiten Aktes und vieles andere; aber die Größe dieser Aufführung liegt darin, daß wir hier erlebten, wie das Werk in die Sphäre ewiger Kunst entrückt wurde. Wodurch hat Siegfried Wagner das erreicht? Durch die Erfüllung zweier Forderungen, die immer wieder gestellt werden müssen, soll die Verwirklichung der Meisterwerke auf der Bühne Ereignis werden! Die erste Forderung lautet: Jeder Naturalismus ist zu überwinden. Womit Naturalismus im Sinne einer Nachahmung der Natur gemeint ist. (Es soll mit dieser Überwindung nicht etwa der Verleugnung der Natur oder ihrer Wesen das Wort gesprochen werden.) Diese erste Forderung bezieht sich vor allem auf das Landschaftsbild.

Die zweite Forderung aber lautet: Jede Historienmalerei ist zu überwinden. (Zugleich aber soll hinzugefügt werden, daß dies nicht Verleugnung des ideellen Gehaltes einer Zeitpoche bedeutet.) Diese Forderung bezieht sich hauptsächlich auf die Architektur und die Kostüme.

Wer Siegfrieds letzten „Tannhäuser“ erleben durfte, der mußte sich sagen: Auf diesem Wege sollte Bayreuth weiter schreiten! Das war keine „Mode“ und dennoch fühlte man: Hier war ein entscheidender Schritt vorwärts getan, nicht zeitlich vorwärts, sondern vorwärts dem Idealbild des Werkes entgegen.

Im Jahre 1924 forderte der erschütternde Ruf einer freien Wagnergemeinde: „Enthülle den Gral!“ den Hüter des Erbes gebieterisch auf, die Pforten des Fest-

spielhauses zu öffnen. — Es war eine große Tat, daß er sie öffnete. Und die Vorbedingungen dazu waren nicht leicht. In der ganzen Welt warb der Sohn Richard Wagners persönlich für Bayreuth, ähnlich wie einst der Vater. — Nur sechs Jahre später erstrahlte der Gral in hellstem Glanze! — Es war ein Aufschwung aus tiefster Finsternis. Und es war ein rätselhaftes Geschehnis, daß gerade im Augenblick, wo die Sonne wieder über Bayreuth aufstieg, der Hüter des Erbes sein Werk verlassen mußte!

Nun muß der heilige Geist der Werke selber für Bayreuth eintreten, die Werke zu schützen, zu bewahren, mehr noch: sie weiterzuführen auf dem Wege der idealen Verwirklichung. Bis ein großer Tag den Erwählten die „pfadlosen Wege“ zur Gralsburg Deutschlands führt und wir uns wieder sagen müssen, daß der Menschheit wunderbarste Werke nur — durch Wunder am Leben bleiben! Wer das nicht erfassen kann, dem fehlt es entweder am Glauben an eine höhere Führung oder an Einsicht in die Tragik der Welt! Beides ist durch einander bedingt!

Wir kennen Bayreuth als die Insel deutscher Kultur, wie sie aufsteigt aus einem frühen Meer volksfremden Un-Geistes. Wir kennen es, auf sich selber gestellt, zur Zeit von Deutschlands größtem äußeren Glanz. — Noch gilt es, Bayreuth zu erleben, so, wie der Meister es sich erträumte: als Sammelpunkt deutscher Kultur in einem deutschen Deutschland! Hat heute diese große Schicksalsstunde Bayreuths geschlagen? Heute, wo Siegfried Wagners Gattin Hüterin Bayreuths geworden ist?

Man steht in Bayreuth „an der Grenze zwischen Zeit und Zeitlosem. Das Schicksal nimmt nur einige wenige Male in einem ganzen Jahrhundert einen neuen Anlauf, entfesselt neue Kräfte zu unabsehbaren Wirkungen . . .“ Hat es heute einen solchen genommen? „Wann ward es erlebt?“, daß ein Führer des deutschen Volkes einen so hohen Glauben und so hohe Liebe Bayreuth zugewandt hat, wie dies heute geschehen ist? Müßte diese Tatsache allein nicht alle für das Bayreuther Werk Verantwortlichen mit Kraft, Genugtuung, aber auch mit höchstem Verantwortungsbewußtsein erfüllen?

Es hat manchen Freund Bayreuths und echten Jünger des Meisters mit diesem Schmerz erfüllt, daß so kurz nach Siegfrieds Tode so manches, was durchaus im Sinne des Meisters, ja z. T. noch unter seinen eigenen Augen geschaffen worden war, einfach verschwunden ist. Es wäre gewiß nicht deutsch und entspräche nicht den Gesetzen eines organischen kulturellen Wachstums, wollte man im neuen Deutschland jede Tradition verleugnen. Das hieße die Bachalaureusepidemie großzüchten, die Goethe ja hinreichend gegeißelt hat! — Keine Erscheinung, auch nicht die größte, ist unbedingt!

Auf Bayreuth angewandt, heißt das:

Nicht die Frage: Alt- oder Neubayreuth sollte entscheidend sein! — Beide Begriffe passen schon ohnehin nicht für Bayreuth und sind seiner unwürdig. — Wohl aber hat man sich in Bayreuth an entscheidender Stelle immer wieder die Frage vorzulegen: Wie komme ich der Verwirklichung des Ewigen Bayreuth am nächsten? —

An falschen Fragestellungen kann ein großes Werk scheitern, zum mindesten können wertvolle Kräfte dadurch vergeudet werden. Ist denn das heutige Bayreuth wirklich ohne das gestrige (nicht alte!) denkbar? — Waren an diesem vergangenen Bayreuth nicht heiligste, edelste Kräfte tätig, Kräfte, die heute noch wirken und ohne die auch wir nie und nimmer etwas Großes zustande bringen werden! Wollen wir wirklich so materiell denken und annehmen, daß der Opfermut und der heldische Glaube eines Richard oder einer Cosima Wagner nur gerade für „ihre Zeit“ aus der Tiefe des menschlichen Herzens aufgebrochen wäre!? — O nein! Das wäre alles andere als deutscher Glaube, alles andere als deutscher Idealismus!

„Flammen stäuben zu Asche nur, was aus Asche geformt. Jauchzend schwingt sich aus Schutt und Qualm, was im Lichte daheim.“

Was wäre unser Dasein, ohne die leuchtende Kette „hoher Ahnen“? Ein trauriges Eintagsliedendasein, ein Leben ohne Ausblick, wie es heute in Sowjetrußland gelebt werden soll und gelehrt wird! — Wie bald wird auch unser heutiges Bayreuth — ein gestriges sein! Soll das aber heißen, daß es dann überhaupt keine Wirkungskraft mehr hat, daß es so ist, als ob es nie gewesen wäre!? Soll das Grab der Zeit alles verschlingen, auch ewiges, überzeitliches Wollen und Wirken? Eine solche Lebensauffassung wäre an sich schon die konsequenteste Verneinung Bayreuths! Deshalb hat Richard Wagner den Begriff der Mode bis zuletzt aufs unerbittlichste und schärfste bekämpft? Weil die Mode das Grab deutschen Idealismus', das Grab heldischer Lebensauffassung, das Grab jedes gerade dem Deutschtum eigenen transszendentalen Denkens ist! — Wer an die Mode glaubt, glaubt an die Zeit, und wer diesem Göken dient, muß notgedrungen Weise alle Ewigkeitswerte seines Volkes und seiner erlauchtesten Geister verleugnen! — Was macht Kant, was Bach, was Goethe, was Wagner zu dem, was sie sind? — Was, wenn nicht jener nie wankende, aber Berge versenkende Glaube an die Idealität von Zeit und Raum, an einen „ruhenden Pol in der Gluth der Erscheinungen“, ohne den auch das heiligste Wollen und Wirken der Größten sinnlos, wahnsinnig wäre! Nein, wir glauben nicht an ein altes oder neues Bayreuth: Wir glauben an Richard Wagners ewiges Bayreuth!

III. Ewiges Bayreuth.

„Dies aber ist das Wesen des deutschen Geistes, daß er von innen baut.“ Und wenn wir Bayreuth recht erkannt haben, dürfen, ja müssen wir deutschen Geist gleichsetzen mit Bayreuthergeist! Wo hätte Geist sich deutscher offenbart als im Bayreuthermeister? Wenn aber Bayreuthergeist deutscher Geist ist, muß auch er „von innen bauen“!

Dies bedeutet aber nichts mehr und nichts weniger, als daß Bayreuth sich immer wieder von innen heraus erneuern muß! Selbst dann, wenn einmal das Wunder in bezug auf das Bühnenbild geschehen ist, wenn der Maler gefunden wurde, der erwählt ist, die Meistervisionen in ewiggültiger Form in die Bühnenwirklichkeit zu übertragen.

Vielleicht ist dies ein Widerspruch? Vielleicht sagt man: Wenn dies geschehen sein wird, was ist es da noch notwendig, von Erneuerung zu sprechen? —

Es ist notwendig. Wenn auch mit Erneuerung niemals Mode oder Anpassung an irgend einen Zeitgeschmack gemeint ist oder sein kann! — Wer solches forderte, verleugnete gerade das Höchste am Wagnerschen Kunstwerk und an Bayreuth: die Genialität, die Ueberzeitlichkeit! Wir malen ja die Rembrandtbilder auch nicht nach unserem Zeitgeschmacke um, wir führen ja die Matthäuspasion auch so auf, wie sie Bach geschrieben hat und nicht, wie sie Herr Stravinsky schreiben würde! — Und wenn auch einige „Ueber-Goethes“ neue Faustverse geschrieben haben, so führen wir eben doch immer noch den Goetheschen Faust auf, haben uns sogar von der Gretchentragödie im Zeitalter der Frauenemanzipation erschütterern lassen, und im aufgeklärtesten Zeitalter hat uns der echte, unverfälschte Geist im „Hamlet“ jenes Schaudern eingeblökt, das zeugt für eine metaphysische Wirklichkeit — Richard Wagner ist und war und wird nie zeitgemäß sein! Diese einfache Wahrheit sollte man endlich einmal begreifen! Nie wird das Geniale zeitgemäß, nie! — Glauben wir vielleicht, daß Bach zeitgemäß geworden, weil wir ihn aufführen? — Wenn der geistige Gehalt solch ewiger Werke

zeitgemäß werden sollte, dann müßte die Zeit sich selber überwinden, müßte, wie ein Storpion, der von einem Feuerkreis umfassen, sich mit dem eignen Stachel tötet, vom Feuerkreis der Ewigkeit umwahren, sich selber aufgeben, eines nur wollen: das Ende! Versuchen wir aber umgekehrt, Ewiges in den Dunstkreis der Zeiten zu zerren, dann werden wir arg betrogen! Wir halten nur Larven: der Schmetterling aber ist längst aufgeflogen in seine Gefilde! So hat man uns Jahre lang einen Wagner vorgeführt, der gar nicht Wagner war, weil er in den Dunstkreis des Zeitgeschmacks und Zeitempfindens herabgezerrt wurde! — Und über diese Larve hat man dann als über Richard Wagner geurteilt! Hat das Genie für die Torheit einer verwirrten Zeit verantwortlich gemacht!

So etwas wird also von Bayreuth sicherlich nicht gefordert!

Was aber gefordert wird, ist dies: Jedes dramatische Kunstwerk lebt erst sein eigentliches Leben — soweit wir vom empirischen Kunstwerk sprechen — wenn es auf der Bühne gestaltet wird. Und diese Gestaltung kann dem Ur-Bild mehr oder weniger nahe kommen. Wagner „baute dem Heilum das Heiligtum“, seinen Werken den Tempel! — Der „Gral“, der innere, rein-geistige Gehalt dieser Werke, wird uns um so „heller grüßen“, je „reiner“ und je „förchtlicher“ wir „des Amtes walten“. D. h. je mehr wir alle intellektuellen und rationalistischen, aber auch alle zeitgetreuen Wege verschmähn und jene „pfadlosen Wege“ wandeln, die, „der realen Erfahrung unauffindbar“, sicher und unmittelbar zum Heiligtum führen. Unsere Zeit, vor allem unser Europa, hat es schwer, diese Pfade zu finden: die Ueberschätzung des Intellektuellen und Rationellen, die überall Probleme und ach! so selten ihre Lösungen sieht, verschüttet uns den Zugang zu den ewigen Lebensquellen!

Der „Ewig-Junge“, dem „der Gott in Wonne weicht“, steht uns von des „Gedankens Blässe Angekränkelten“ gleich fern wie der „reine Tor.“ — Vielleicht stellen wir ihn deshalb in einen unlebendigen, versteinerten Wald, in dem sich kein Leben regt, in dem nie ein Quell sprudeln wird, und der zum Wagnerischen Waldweben steht, wie eine holzgeschnitzte Figur zu dem lichtumschirmten lebendigen Leib!

Ja, wir sind arm geworden an schöpferischen, an unmittelbaren Kräften. Fast muß man sagen, daß diese Verarmung im umgekehrten Verhältnis zum Fortschritt der Technik steht! —

Und was uns am bittersten not tut, ist eine Regeneration der unmittelbarsten, der schöpferischen Lebenskräfte! „Der plastische Dämon des Verfalles der Menschheit“ hat auch im deutschen Volk mit seinem dürrn Wüstengeiste viel zerstört! — Adolf Hitler, der schöpferische Führer des heutigen Deutschland, weiß, warum er sich immer wieder und in erster Linie an das Volk, an das einfache Volk wendet, warum er dem in erster Linie die Kraft zu glauben zurückgegeben hat, nachdem auch in dieses Volk schon das Gift des alleszerstörenden Zweifels gekräufelt worden ward. Er weiß, daß nur aus diesem Volk selber heraus jene Regeneration kommen kann, die eine wahrhaft schöpferische Kultur begründet! — Sicherlich weiß er auch, daß eine Ueberordnung der Technik über die kulturellen Erfordernisse, dem deutschen Volk ebenso verhängnisvoll werden müßte, wie eine Ueberordnung des Intellekts über die schöpferischen Seelenkräfte!

Bayreuth soll diese Gefahren klar erkennen! Denn Bayreuth als Kulturzentrum hat eine erhabene Aufgabe. Was kann es Größeres geben, als dem wiedererwachenden Volke seine ewigen Idealbilder vorzuführen, Visionen eines Geistes, an dem es sich erkennen mag!

Und das Bestreben nun, diese verenteten, verdichteten, erschauten Bilder möglichst rein, möglichst klar, aber auch in größtmöglicher Unmittelbarkeit vorzuführen, dies Bestreben wird Bayreuth zu einem immerwährenden „Stirb und Werde“ führen.

Deshalb muß Bayreuth immer wieder neu errungen werden. Wo liegt denn eigentlich Bayreuth? Im Gau Oberfranken? — Nein. — Im Geiste eines Sehers und Genies! Da liegt Bayreuth als unvergängliche Realität. Und nur wenn die für das empirische Bayreuth Verantwortlichen dieses ewige Bayreuth wollen, wollen mit ihrem heiligsten, überpersönlichen Willen, so, wie eine Cosima Wagner es wollte, dann liegt es auch im Gau Franken, als Abbild, als Erscheinung. „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.“ Ehe das sichtbare Bayreuth ward, war das ewige Bayreuth da. Der Meister trug es schon in seinem Geist, als nur ein paar Menschen seine Größe ahnten.

Als aber der Tempel dann stand, da kannte der Meister nur die eine Sorge, daß die Kraft, die Idee, die den Tempel erst werden ließ, nun auch nach außen in ihrer ganzen Größe und Reinheit wirkte! — Er will: „daß dieser Tempel dann gerade so den inneren Geist auch nach außen kund gibt, wie er in seiner reichsten Eigentümlichkeit sich selbst angehört“.

Es geht heut ein großer Flügelschlag durch das deutsche Volk! Eine Schicksalsstunde seiner Geschichte ist angebrochen. Der Mann, der Deutschland rettete, ging einen ähnlichen Weg wie Richard Wagner. Auch er kann sein Werk nur mit dem deutschen Volke schaffen. Noch sind wir lange nicht so weit, daß wir behaupten könnten, daß die Ideen des deutschen Führers in ihrer ganzen Bedeutung und Tragweite vom Volke verstanden worden wären. Dies ist nicht möglich in dieser kurzen Zeit. Es ist erst die ahnungsvolle Morgenröte, die am Horizonte aufsteigt. Da gilt es, das Großgewollte des Führers geistig zu unfermauern! Eine der gewaltigsten Säulen, die den Tempel deutscher Kultur tragen, ist Bayreuth und sein „Gedanke“. Darum sollte Bayreuth gerade heute heller als je erstrahlen. Mehr als je sollte es Pilgerstätte für jeden seines ewigen Deutschtums bewußten Menschen werden! Wenn wir uns darauf besinnen, was es heißen wollte, Bayreuth in einer Zeit tiefster innerer und äußerer Erniedrigung wieder zum „Leben zu erwecken“, dann müssen wir die Tat des „lebenden Sohnes“ vom Jahre 1924 als eine große würdigen. Heute sind die Voraussetzungen für das Gedeihen Bayreuths ungleich besser. Die Bayreuth Führenden können heute ihre volle Kraft für das Kunstwerk in Bayreuth einsetzen, ohne von tausend materiellen Sorgen abgelenkt, ohne von einer Bayreuth feindlichen Presse gelähmt zu werden. So sind alle äußeren Möglichkeiten für einen großartigen Aufstieg Bayreuths gegeben. Und dieser Aufstieg wird kommen, wenn die für das Werk Verantwortlichen „von innen bauen“. — Geschehe dies nicht, dann hätte Bayreuth eine seiner größten Schicksalsstunden verpaßt. . . .

Mit der Erschaffung Bayreuths ging eine geistige Sonne über Deutschland auf. Oft ist finsternes Gewölk über sie weggezogen. Aber immer wieder brach ihr Glanz sieghaft durch, immer wieder traf er unser Sehnsuchtsvoll in die Höhe gerichtete Auge. Immer wieder erlebten wir in großen Augenblicken Richard Wagners ewiges Bayreuth! Daß diese Sonne ewig am geistigen Himmel Deutschlands steht: daran wollen wir glauben! Dafür wollen wir kämpfen! Kämpfen als echte Ritter des Grales!