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.

Sechzigster Jahrgang 1937.

Schriftleitung: Bayreuth, Liszstraße 2.
Geschäftsstelle: Lorenz Ellwanger, Bayreuth, Maxstraße 60.
Jahresbezugspreis ℳ 6.—.

BIBLIOTHEK
DER
UNIVERSITAET
ZU
Würzburg

Inhalt des sechzigsten Jahrganges.

Erstes (Winter-) Stück 1937: S. 1—52.

Richard Wagner. Aussprüche aus Tagebüchern. 4. S. 1. — Erich Valentin. Richard Wagners politischer Glaube. 8. — Ernst Kroeger. Beethoven und Goethe — als Trostspender. 17. — Karl Grunsky. Zu Webers Gedenken. 24. — Hermann Seeliger. Vom Sinn und Unsinn des Aberglaubens. 27. — Besprechungen: Richard v. Schaukal über Oswald „Ergebnisse des Lebens" und Paul „Deutsches Wörterbuch". 46. — Karl Grunsky, Aus der Fundgrube des neuen Jahres. 47. — Beilagen: Abrechnung der R.-W.-Stipendienstiftung. — Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 277.

Zweites (Frühlings-) Stück: S. 53—104.

Richard Wagner. Aussprüche aus Tagebüchern. 5. S. 53. — Rudolf Kirsten. Schulandacht am 22. Mai. 62. — Josef Georg Kölli: Gestaltete Tonwelt oder tönende Gestalt. 64. — Hermann Seeliger. Das volkstümliche Element bei Richard Wagner. 68. — Hans Thoma aus seinen Briefen an Frauen. 82 — Friedrich Baser. Hans Thomas Kostüm-Entwürfe zum „Ring". 84. — Curt v. Westernhagen. Napoleonismus oder Heldentum 1. 87. — Joh. Czerny. Die Versform in Richard Wagners „Tristan und Isolde". 98. — Besprechungen: Richard v. Schaukal über Wilhelm Busch „Ist mir mein Leben geträumt?" — Beilagen: Bayreuth und Draußen. — Litterrische Anzeigen Nr. 278. —

Drittes (Sommer-) Stück: S. 105—152.

Richard Wagner. Aussprüche aus Tagebüchern. 6. 105. — Heinrich von Stein. Brief an einen seiner Schüler. 113. — Günter Rolfs. Heinrich von Stein. Hans von Wolzogen. Erinnerungen an Heinrich von Stein. 120. — Josef Georg Kölli. Luther und Wagner über das Leiden der Kreatur. 126. — Curt von Westernhagen. Napoleonismus oder Heldentum 2. 132. — Rich. v. Schaukal. Gedanken zum Nachdenken. 7. 140. — Besprechungen: Karl Grunsky. Meister Eckart. — Von Bayreuther Warte. 145. — Zusendung: Kurt Hoffmann. Meistersinger-Erlebnis. 151. — Beilagen: Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 279. —

Viertes (Herbst-) Stück: S. 153—215.

Richard Wagner. Aussprüche aus Tagebüchern. 7. S. 153. — Gustav Röll. C-dur im „Tristan". 162. — Rudolf Kirsten. Kurwenal. 172. — Karl Grunsky. Gluck. 192. — Richard v. Schaukal. Ludwig Uhland. 195. — Hermann Seeliger. Ein vergessener Kämpfer für Bayreuth und Deutschheit. 198. — Besprechungen: Karl Grunsky. Auf der Suche. 205. — Rich. v. Schaukal. Kleist's Werke. 214. — Hans v. Wolzogen. In die Ehren Ludwig Schemanns. 216. — Beilagen: Inhalt des Jahrganges 1937. — Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 280.

Das nächste Stück soll aus begreiflichen Gründen schon zu Weihnachten 1937 erscheinen. Mit ihm wird verbunden werden:

Beigabe zum 60. Jahrgang der B. Bl.

Hans von Wolzogen, Sinnreime. Sprachliche Beispiele aus deutscher Meisterdichtung.

Erstes (Winter-) Stück 1937.

Die ideelle Denkkraft tut für den Einzelnen, was die Zeit für die Geschichte tut: sie löscht das verwirrende Einzelne aus und läßt das Allgemeine wieder daraus hervorgehen. Dieses Ewige im Vorübergehenden ist das, was wir Idee nennen.

Houston Stewart Chamberlain.

Richard Wagner.

Aussprüche des Meisters aus den Tagebüchern der Meisterin.

1874—1883.

IV.

1878.

15. Februar. R. arbeitet! Er freut sich des „F", das er Klingsor zum Beginn gegeben, auch zeigt er mir, wie er der düsteren unheimlichen Melodie des Klingsor das Tobende gegeben.

19. Februar. „Wer ist Titurel?" frägt er mich. Ich sinne — „Wotan," sagt er, „in der Weltentsagenheit wird ihm die Erlösung zu Theil ihm wird das höchste Gut anvertraut und nun hütet er es kriegerisch göttlich." Ein schöner Gedanke! Ich sage, man müßte den Namen Wotan im Namen Titurel wiederfinden; er sagt: Titurel, der kleine Titus, Titus das Sinnbild für königliches Ansehen und Macht, Wotan der Gott König.

20. Februar. Von der Oboe sprechend sagt R. „es ist das naive tragische Instrument."

22. Februar. R. spricht von einer Symphonie, die er Fidi widmen will, ein Thema dazu sei ihm wieder heute eingefallen, sie würde so heiter und freundlich sein wie der Junge.

23. Februar. Nach Tisch kommt R. wiederum auf Mozart und besonders die Zauberflöte zu sprechen und sagt, daß einzelne Sachen darin ein ganzer Abschnitt in der Kunstgeschichte wären; Sarastro habe die gemüthvolle Würde anstatt der conventionellen eingeführt. — Nie und nimmer könnten gewisse Dinge von Mozart überboten werden.

25. Februar. R. arbeitet; in einem schönen Brief, den er meinem Vater schreibt, sagt er: „Ich komponiere jetzt den ganzen Tag wie Raff oder Brahms."

26. Februar. R. sehnt sich nach Musik und nimmt die Bärensymphonie von Haydn mit Vergnügen an dem letzten Satz vor; dann zeigt er Freund Seidl das Andante aus der G-Dur-Symphonie von Haydn und sagt ihm, daß das zum Schönsten gehöre, was je geschrieben worden; und wie das

klänge! — Weiter über Musik sprechend, sagt er, es gäbe in der Musik, was ganz der Sehnsucht danach entspräche; das Adagio der 9ten gehöre dazu, das könne so lange dauern wie es wolle, es sei wie Sabbath, vollständige Ruhe, alle Glieder löse es! — Vieles aber gehöre — was er zur „kalten Musik" nennt, z. B. die B-Dur-Symphonie von Beethoven, für die müsse man gestimmt sein. Das Scherzo sei herrlich, beim Adagio aber möchte er immer sagen: „Ich weiß schon, und das Thema des ersten Satzes sage ihm nichts. Die F-Dur dagegen verfehle nie ihre Wirkung auf ihn."

2. März. Ich sagte ihm, ich wüßte, warum ich Gott liebte, ihm dankte; R.: „Ja, nicht der Gott, der die Welt geschaffen, sondern der, der aus ihr führt."

Vergleich zwischen Alberich und Klingsor; R. erzählt mir, daß er einst völlige Sympathie mit Alberich gehabt, der die Sehnsucht des Häßlichen nach dem Schönen repräsentire. In Alberich die Naivität der unchristlichen Welt, in Klingsor das Eigenthümliche, welches das Christenthum in die Welt gebracht; er glaubt nicht an das Gute, ganz wie die Jesuiten, dieß seine Macht — aber auch sein Untergang; den Einen giebt es durch die Aeonen doch ein Mal."

7. März. Abends etwas Musik, Vorspiel zum dritten Akt der Meistersinger „da war ich der einsame Mann" sagt Richard, „diesen Trost brauche ich nicht mehr."

R. hatte einige italienische Themen gespielt, aus Romeo und Juliet, Straniera, Norma, und gesagt: „das ist bei aller Pauvretät wirkliche Passion und Gefühl, und es soll nur die richtige Sängerin sich hinstellen und es singen und es reißt hin. Ich habe davon gelernt, was die Herrn Brahms und Coc nicht gelernt haben, und was ich in meiner Melodie habe." Nachdem er das Cis-moll-Präludium gespielt, sagt er, auf die italienischen Melodien, deren eigenthümliche Passion wir eben anerkannt, anspielend: „das ist pour le monde, aber dies hier, (das Präludium), das ist die Welt."

9. März. Am Schluß des Abends spielt R. den Anfang der Ouvertüre zu Euryanthe, und wir können beide nicht genug die strahlende Schönheit, Offenheit, ritterliche Hochherzigkeit, auf welche die zarte Weiblichkeit aufgebaut ist, bewundern. R. meint, hiermit wäre ein deutsches Theater zu eröffnen anstatt mit Fidelio, welches bei weitem conventioneller und kälter wäre. — Noch einmal, beim Schlafengehen, denkt er an Weber und sagt: „Ich fühle mich ihm so verwandt; vielleicht kommt es mit daher, daß meine Kindheit mit ihm zusammenhängt."

10. März. R. ist müde und matt, doch sagt er, er habe einen guten Einfall gehabt, er habe: „Klingsor heruntergeworfen."

11. März. R. sagt mir: „Mit einer wilden Klage, wie Kinder, denen man ihr Spielzeug weggenommen, stürzten meine Mädchen herein; ohne Wuth."

14. März. „Man kann ebensowenig ohne Melodie Musik machen", sagt R. im Laufe des Gespräches, „als ohne Gedanken sprechen, die Melodie ist der Gedanke in der Musik."

Ueber die Arie von Don Ottavio sagt er: „Ach! das ist Melos, da tritt einem eine Person entgegen."

Abends nahmen wir das Vorspiel von Parsifal vor, Freund Seidl spielt es, und R. mußte lange über das Tempo sprechen, welches Seidl zu langsam genommen, oder besser gesagt, unrichtig; R. sagt, Tempo sei garnicht zu bezeichnen, ein jedes Stück habe seine eigene Art gespielt zu werden; freilich gebe es Stücke, deren Tempo ungeheuer scharf und stramm genommen werden müsse, man müsse aber wissen, welche, das müsse man beim Meister lernen, deshalb habe er eine Schule gründen wollen, „wo ich mich jeden Tag zu Tode geärgert hätte" fügte er hinzu.

Wir gedenken, daß ich in Triebschen bei Siegfrieds Rheinfahrt Loge's prickelnde Freude daran immer vernahm, wenn R. sie spielte. An diese Violinfigur anknüpfend, spricht R. von der Violinfigur, welche er damals in Paris für Tannhäuser's taumelnden Abgang geschrieben, von welcher Gasparin sagte „le beau désordre."

15. März. Nach Tisch sagt R. es bange ihm vor der großen Scene zwischen Kundry und Parsifal, er habe schon Manches in diesem Styl gemacht, wie u. A. die Venusscene; Mozart habe eine einzige Scene wie die der Erscheinung des Commandeurs gemacht, es sei nicht denkbar, daß er eine zweite ähnliche gemacht haben würde.

16. März. Beim Abendbrot spricht R. über die Schlechtigkeit der Menschen gegen meinen Vater: „Er lebt nur noch wie sein Schatten" sagt er, und wie wenig man anerkannt hätte, daß er die Bahn geöffnet hätte für R. „Nun, was Liszt kann, das können wir wohl auch — oder ohne Liszt, ist mir nicht vorstellbar, was aus den Sachen geworden, am Ende läge ich neben dem Schiffbruch der Meduſa von Reissiger."

19. März. Er arbeitet und kommt bis an: „Verfluchtes Weib, was frägst du dieß!" Von dem Orchester des Idylls aus und der Freude, mit welcher er Aehnliches schrieb, geht R. zu den Quartetten über und sagt: „Mit den Quartetten ist es ein eigenes Ding; die vier Instrumente müssen öfters eine ähnliche Rolle wie die des Klavieres übernehmen, für andere eintreten; das Violoncell, nachdem es eben tief gespielt, muß ganz hoch oben singen, es nimmt ihm die schöne Ruhe, die Gleichmäßigkeit, es hat etwas Haftiges, Unsicheres; die Themen sondern und scheiden sich nicht gut. Ich hätte große Lust z. B. den ersten Theil des Es-Dur-Quartettes von Beethoven für ein Orchester zu setzen. Du würdest sehen, wie die Themen da heraus kämen, wie einiges von den Hörnern gegeben deutlicher würde, während selbst bei der besten Ausführung so Vieles verloren ist, alles nicht gesondert ist."

R. brachte mir die ersten Bleistiftskizzen des 2ten Aktes. — Neulich sagte er mir, daß er das „Ja" von Parsifal's und Kundrys Gespräch (1. Akt) aus den Kindergesprächen her hätte, das wichtig eifrige: Ja!

21. März. Die Erscheinung von Parsifal im Garten besprechend, sagt R.: „Ja, die Musik! Was könnte dieß ersetzen? Wie er da oben erscheint, und sein Motiv erklingt. Im gesprochenen Drama wäre diese Pause unmöglich; die redende Pause, das ist das Eigenthum der Musik!"

23. März. Eine Sendung Lieder veranlaßt R. zu einer Auslassung über die Lyrik; er glaubt den Lyrikern nicht, diese in Musik gesetzten Liebesklagen in unserer Welt seien ihm widerwärtig, und die Sänger, die dabei verliebte Gesichter machten.

25. März. Gestern Abend sagte R.: „Ich hatte mich gefreut auf meine Blumenmädchen, und nun ist das auch so schwer!" Wie sie wohl zuerst kostümiert werden sollten? frägt er mich. „Wie mit Blumenfasern, und dann schmücken sie sich mit Blumenblättern" meint R.

27. März. Beim Kaffee erzählt R., er schreibe jetzt Text für seine Mädchen; es erinnere ihn an die Zeit, wo er für den Schluß des 2ten Aktes der Meistersinger Text machte; auch im Lohengrin, erstes Finale, habe er zuerst die Musik gehabt, und dann den Text der Chöre ausgearbeitet.

29. März. Heimkehrend durch den Hofgarten sagt er: „Es ist doch kein gutes Zeichen für Schopenhauer, daß er meinen Ring nicht mehr beachtet. Ich wüßte keine Dichtung, in welcher die Brechung des Willens (und welcher Wille, der sich die Welt zur Lust erschafft) ohne Einwirkung der Gnade, durch die eigene Kraft einer stolzen Natur, wie im Wotan dargestellt ist. Durch die Trennung von Brünnhilde schon wie erloschen, bäumt sich dieser Wille noch einmal, lodert auf in der Begegnung mit Siegfried, flackert in der Sendung der Waltraute, bis wir ihn ganz erloschen sehen in Walhall am Schluß." Beim Abendbrot kommt er noch einmal darauf zurück und sagt: „Ich bin überzeugt, Schopenhauer würde sich geärgert haben, daß ich dieß gefunden, bevor ich seine Philosophie gekannt."

31. März. R. sagt mir: „Weißt du wie Kundry Parsifal ruft" — er singt mir die so eindringlich zärtliche Benennung — „zum ersten Mal wird der Name ausgesprochen, und so hat seine Mutter ihn gerufen! Das kann nur die Musik."

R. singt uns die Gellert-Beethoven'schen herrlichen Lieder; das erste namentlich ergreift mich zu Thränen. „Das sind die entscheidenden Eindrücke meiner Jugend gewesen" sagt R.

1. April. Abends nimmt R. die Olympia-Ouvertüre vor; „prächtiges Zeug" sagt R. „ich sehe förmlich die Diadochen einziehen; es steht zwischen Gluck und Rossini, ganz merkwürdig, es ist der Struktur nach ganz Gluckisch,

und hat die Cadenzjägerei, wie sie sonst keiner vor Rossini, außer Cherubini. Aber es hat Charakter; man sieht einen stolzen Kerl, der keinen Spaß versteht, alle seine Orden anlegt. Was doch der Glaube an sich macht, wie decidirt drastisch das Alles ist, wenn man mit Brahms z. B. vergleicht." — Von Cherubini rühmt er die Lodoiska-Ouvertüre, und in der Medea das Eintreten der Dominante, welche für ihn in seiner Jugend wie die Erscheinung der Sonne gewesen sei.

An die Diadochen anknüpfend sagt er: „Alexander ist denn doch zu groß für das Epos gewesen, seine Thaten in den 10 Jahren zu enorm. Ich hatte ein Drama Alexander entworfen, der erste Akt war die Ermordung des Kleitos, der II, der Entschluß von Asien zurückzukehren, der III, sein Tod; die jetzigen nehmen gewöhnlich den Brand von Persepolis, Thaïs mit der Fackel, etwas Lyrisches. Auch von einer Achilleis entwarf ich die 3 Akte, und einen Barbarossa."

Nachdem einiges aus dem Wohltemperirten Klavier von Bach vorgenommen wurde, sagt R.: „Ja, uns kann nur das Alleridealste gelingen, und wir sprechen dann zu den Seelen, welche das Bedürfnis nach diesem Idealen empfinden."

5. April. Um die Mittagszeit ruft er mich um mir aus den Skizzen „komm holder Knabe", das lieblichste Bild, zu spielen. Gestern sagte er: „Im ersten Akt bin ich sehr sparsam mit sensitiveren Intervallen gewesen, jetzt aber greife ich zu meinem alten Farbentopf".

Der Himmel bleibt grau; gestern sagt R. beim Spaziergang: „Warum die Vögel so singen? die kümmern sich nicht darum wie der Himmel aussieht, sie singen wie die Kinder, lachen ohne Grund".

10. April. Abends spielt uns mein Vater „Wasserspiele", „Schutzengel". R. sagt: „Eine träumerische melancholische Existenz in der Villa d'Este, da besingt er die Cypressen, die Angelus-Glocke, die Wasser, das gefällt mir."

12. April. R. arbeitet seinen Aufsatz aus, bei Tisch sagt er, er thue es, aber wirklich heilig schiene ihm nur die Zeit, in welcher er an seiner wahren Arbeit sei, und wenn es eine Modulation, eine Wendung sei, die er am Tag nur fände.

27. April. Gestern rühmte R. die „Weiße Dame" als ein ganz einziges Werk — „in seiner Art unvergleichlich".

28. April. Er ist heiter und zeigt mir um die Mittagszeit die vollendete Scene der Blumenmädchen. Freudige Stimmung darüber.

28. Mai. R. spielt mir Parsifal's schmerzlichen Ausbruch bei der Kunde des Todes seiner Mutter, schmerzlich und so zärtlich, daß man Herzeleides ganzes Wesen vor sich sieht. Am Nachmittag arbeitet R. wieder und spielt mir Kundry's Tröstung.

Ich spreche mit R. über die Göttliche Comödie und er sagt: „Es kann Keiner für seine Zeit, und über all den gräßlichen Bildern steht das Genie des Dichters."

29. Mai. R. sagt mir, er möchte wieder an die Composition gehen: „Es geht mir jetzt so gut, daß ich es förmlich für meine Pflicht erachte zu arbeiten, und die einzige Arbeit, die mir analog ist, das ist das Schaffen. Das ist mir die liebste, die mir wohlthuendste unter den Tätigkeiten; freilich giebt es Empfindungen, die noch darüber gehen".

30. Mai. Herr v. Wolzogen kommt mir einen trefflichen Aufsatz über Nation und nationale Kunst von Glasenapp vorzulesen; R. wohnt der Lectüre nicht bei, er sagt, er könne diese Lobreden auf sich nicht anhören, nur wenn er ganz vergäße, daß es sich um ihn handle, könne er sich der guten Gedanken freuen.

Neulich sagt mir R.: „Sehr einfach stirbt Herzeleide, wie ein Baumzweig, so erstirbt sie". — Er meinte, er würde gern gleich das Orchester bei gewissen Dingen hören, er möchte gleich Einzelnes für Orchester setzen, das würde ihm helfen, wie er das Rheingold-Vorspiel gleich niedergeschrieben habe; der Klang der Hörner, den bedürfe er förmlich bei gewissen Stellen.

31. Mai. R. arbeitet, wie er sagt, sieben bis acht Takte. „Was ich mir da eingebrockt habe," ruft er öfters aus, „es geht über Tristan hinaus, obgleich ich im dritten Akt schon Genügendes vom Leiden der Liebe gegeben habe".

3. Juni. R. läßt mich rufen, es gehe los! Die Scene zwischen Kundry und Parsifal, bis zum Aufschrei des Letzten: „Amfortas"! Unsäglich ergreifend: „ein Augenblick dämonischen Versenkens," wie R. die Takte bezeichnet, welche den Kuß Kundry's begleiten, und worin das tragische, wie Gift sich schlängelnde Motiv der Liebessehnsucht vernichtend wirkt.

8. Juni. R. singt das Andante-Thema des Adagio's aus der 9ten Symphonie und sagt: „Es ist eigentlich ein Tanz, ein Menuett-Thema, und so ist der Bau des Adagio's schön abwechselnd mit dem Andante."

Dann singt er aus Figaro „Perdona Signora" —: „Es ist wie lauter fließender Honig, diese Melodie Mozarts".

9. Juni. R. arbeitet und sagt bei Tisch, eine Stelle habe ihm viel Not gemacht, bis er sich entschlossen habe zu transponiren: „dummer Kerl, nicht D-moll, C-moll muß es sein", dann sei Alles in Ordnung gewesen.

R. kommt auf die Bach'schen Fugen zu sprechen, von welchen die meisten kaum modulirten: „Es ist wie ein Weltbau, der nach einem ewigen Gesetz sich bewegt, ohne Affekt, das Leiden der Welt ist wohl auch darin mit inbegriffen, aber nicht in derselben Weise wie in der anderen Musik". So im Parsifal-Vorspiel habe er nur ein Mal stark modulirt. — Von Kundry's: „Die

Liebe lerne kennen" bemerkt er, er habe nichts von dem Tristanischen darin gegeben, wie z. B. Isolde von Frau Minne spricht, „es ist etwas Anderes".

10. Juni. Von Weber's Aufforderung zum Tanz sagt R.: „Ja, wer diese auszuführen verstünde! In Paris, wo Berlioz sie instrumentirte, machten sie die gewöhnlichen Pas. Es ist eine vollständige Liebeswerbung; nach den zärtlichen Mienen, Blicken, Annäherungen, zeigt der Mann stolz, was er ist. Es ist einzig".

12. Juni. Beim Abendbrot singt R. die Melodie des Hochzeitschores aus der Medea (von Cherubini) und sagt, welche Gewalt dieser ganz eigentümliche Mensch durch die Größe der Verhältnisse gehabt, so z. B. in dem Credo der D-moll-Messe, welches prachtvoll sei, er nähme eine ganz eigene Stellung ein, denn bei Spontini z. B. sei schon viel Plemper; Cherubini aber schriebe gediegen, sauber.

15. Juni. Richard freute sich, daß er im Parsifal nicht die Handlung, die in der Kirche vor sich geht, gebracht hätte, sondern Alles im Segen des Grales bestehen läßt.

20. Juni. Ich singe die schöne Coda einer Variation aus der Eroica, R. sagt dazu: „Ach! das ist die Urmelodie"; viel über den Vortrag, der bei Beethoven für die Oboe nicht gebunden angegeben ist, während wir uns diese Stelle ganz gebunden vorstellen.

26. Juni. Wir horchen auf die Amseln, welche unaufhörlich singen, ich sage, ihr Schlag würde mir fehlen: „dann beginne ich" erwidert Richard. „jetzt komponirt der Sommer; ich denke an den 3ten Akt, an den 2ten denke ich nicht gern".

5. Juli. R. sagt mir: „Ich habe den Canon fortgesetzt, eine sehr hübsche Wendung gefunden. Später schreibe ich nur Solches, es braucht ja nicht in 4 Sätzen zu sein; von Lachner verlange ich sein Rezept für Suiten; ich habe eine Unmasse von solchen Einfällen unverwertet gelassen. Ich schreibe auch noch ein Stück: Luther's Hochzeit in Prosa."

Abends nimmt R. Olympia wieder vor, deren Ouvertüre ihm recht gefällt.

6. Juli. R. kommt auf die Socialisten, welche Feustel als leicht zu bezwingen besprochen habe. Gewiß seien sie es für jetzt, aber sie würden immer wiederkehren; nicht Stimmen hätte man ihnen im Reichstag gewähren sollen, aber sich um die Fragen kümmern, die Prinzipien untersuchen und der Not entgegenarbeiten. Alles aber sei stupid, und die Socialisten selbst auch roh und stupid, „denn schließlich wollen sie auch des Staates sich bemächtigen um einen unmöglichen Zustand zu organisiren".

Richard Wagners politischer Glaube.

Eine Beweisführung aus Zeit und Werk.

Von Dr. Erich Valentin.

Um den Begriff der Politik ist in Jahren und Jahrzehnten viel gedeutet und gestritten worden. Die Wandlung der Anschauungen gibt ein klares Bild der Wandlung der Zeiten und ihrer Probleme, deren Kulminationspunkt in eben jenem Jahrhundert liegt, das überhaupt eine politische Frage schuf, im 19. Jahrhundert. Die Voraussetzungen gab die alle Werte umwertende französische Revolution, die Lösung und Richtigstellung brachte das 20. Jahrhundert, der Weltkrieg, die traurige Nachkriegszeit und die allerjüngste Gegenwart. Dazwischen liegt als das Säkulum der Entscheidungen, der Krise und der Diskussion das 19. Jahrhundert, dessen Ablauf ein einziger, harter Kampf um die Gestaltwerdung Deutschlands ist. Aus der Schwungkraft der Befreiungskriege, in denen das deutsche Volk mit dem Sklavenjoch auch den „Napoleonismus", den eindringenden Imperialismus einer materialistischen Weltanschauung, abschüttelte, wuchs die Sammlung des bis dahin politisch noch nicht vorhandenen Volkes, das als ein neuer Faktor in die alte Weltordnung eintrat. Hier kam die erste Spannung zustande. Sie wurde gefördert durch den aufkommenden Industrialismus, der das bisher unbekannte soziale Problem ins Leben rief und das durch seine Kleinstaaterei ohnehin zersplitterte deutsche Reich durch diese neue Frage spaltete. Die Hohlheit der Restauration suchte diese Ordnung, die Carlyle und Wagner als das Chaos bezeichnen, dadurch zu festigen, daß sie sie als nicht vorhanden erklärte und das durcheinander geratene politische System des 18. Jahrhunderts mit beharrlichem Gleichmut wieder aufzurichten trachtete. Bei diesem Prozeß hatte man eben den jüngsten Faktor vergessen: das Volk, das deutsche Volk als politischen Gesamtbegriff und als soziales Element. Rochows Wort vom „beschränkten Untertanenverstand", das Herwegh zu einem Kennwort machte, charakterisiert die Unüberbrückbarkeit der Lage. Die Einigungsbestrebungen der Jugend, die Rechts- und Lebensansprüche des Bürgertums, aus dessen Reihen sich der Arbeiter herausschälte und von dem Mißverständnis einer überlebten Weltordnung abgesondert wurde, und die neuen geistigen Zuströme fanden da, wo es der Fall sein sollte, keinen Widerhall. Im Gegenteil: Metternichs Maßnahmen verschlimmerten den Zustand und spitzten die Situation derart zu, daß es zur Explosion kommen mußte. Das vormärzliche Deutschland ist erfüllt von diesen Spannungen, die derart überzogen waren, daß das Endergebnis der Revolution nicht der Sieg, sondern die Reaktion wurde, die nun mit den absoluten Mitteln der Gewalt jeden Versuch einer Umgestaltung der Verhältnisse unterdrückte. Man wollte keine Revolution, man glaubte, es bei der Restauration, allenfalls bei einer Reformation be-

wenden lassen zu können, weil man die Ursachen nicht sah, die zur Lösung drängten.

Der Pessimismus, der sich um die Jahrhundertmitte ausbreitete, ist der Niederschlag dieser Hoffnungslosigkeit. Schillers Wort von dem „Notstaat" gewann an Wahrhaftigkeit. Alle Versuche, diesen Staat, dem nach dem Untergang des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation jede innen- und außenpolitische Autorität fehlte, zu einer Einheit und Zentralisation zu führen, scheiterten an den Widerständen und mehr noch an der Verständnislosigkeit, mit der auf der anderen Seite das Problem behandelt wurde. Die schüchternen Ansätze, die man im Deutschen Bund, im Triassystem, im Zollverein machte, waren nur Notbehelfe. In den Jahren von etwa 1830 bis 1871 liegt die entscheidende Krise, das heißt in dem Zeitraum, der umschlossen wird von der Julirevolution und der Reichsgründung. Innerhalb dieser politischen Ereignisse trat der Zeitpunkt ein, in dem sich Carlyles Prophezeiung von der „tausendjährigen Anarchie" zu verwirklichen schien. Denn schließlich war diese traurige Zerrissenheit die notwendige Auswirkung eines einzigen großen Mißverständnisses, das zu der Zeit entstand, als eine neue, junge Welt aufzustehen sich bemühte.

Die fälschlich als Weltflucht bezeichnete Eigenheit der Romantik, dieser im tiefsten Kern ihres Wesens deutschen Bewegung, ist die Ausdrucksform dieser jungen Welt, die ihre Enttäuschung in eine Abkehr von der über ihr stehenden Weltordnung kleidete. Selbst die der Romantik entgegengesetzte kosmopolitische Strömung des „Jungen Deutschland" ist nur eine Reaktion auf die Verharschung, in die die Zeit geraten war. Das Nebeneinander der Richtungen, das den Kampf auch auf das Theater hinüberspielte, zerfaserte das natürliche Gewebe. Die politische Frage, geboren aus der Heranbildung einer neuen wirtschaftlichen Ordnung, beherrschte die Stunde. In die Geruhsamkeit des Bürgertums, das nach der französischen Revolutign genug getan zu haben glaubte, fuhr mit den ersten Anzeichen der neuen Revolutionsstürme die Unruhe, die auch dann noch anhielt, als längst, dank Bismarcks großer Tat, das lang ersehnte Reich Wirklichkeit geworden war.

Der ganze politische Kampf, der Europa im 19. Jahrhundert heimsuchte, war ein Kampf der Weltanschauungen. Das materialistische Gedankengut, das durch die französische Revolution von Westen her eingedrungen war, fand in Deutschland nahrhaften Boden. Wirksam getarnt trat es zunächst außenpolitisch in Erscheinung. Denn nichts anderes waren die Eroberungskriege der beiden Napoleone. Constantin Frantz hat dafür das treffende Kennwort vom „Napoleonismus" geprägt. Der Krieg 1870/71 war ein zweiter Vorstoß, der deshalb versucht wurde, weil der erste, der des Korsen, zusammengebrochen war und das unerwartete Gegenteil bewirkt hatte: das Erwachen des deutschen Nationalbewußtseins. Allerdings wurde dieses aus dem Volk kommende Nationalbewußtsein durch eine „trübe

Reaktion" verkannt, mißdeutet und unterdrückt. Das unausbleibliche Endergebnis war die maßlose Zersplitterung, die auf allen Gebieten des Daseins das deutsche Volk erschütterte. Dazu kam, da die Reichsfrage allen Widerständen zum Trotz ihrer Lösung harrte, die Notwendigkeit der innerpolitischen Entscheidung. Preußen errang den Sieg. Diesem Preußen, dem nun die Mission in die Hand gegeben war, das Reich zu formen, galt der vermeintliche Todesstoß, den ihm Napoleon III. zu versetzen trachtete. Dieser unter dem Zeichen des „Weltfriedens" geführte Krieg wurde aber in Umkehrung der Absichten zu einem Krieg für die deutsche Einheit.

Das waren die Geschehnisse im Zeitraum der Jahre 1830 bis 1871. Deutschland als politische Macht trat als ein neuer Faktor in die Weltgeschichte ein. Aber selbst einem Bismarck, der als soldatische Persönlichkeit die zerstörende Verwirrung überwunden hatte, mußte es versagt bleiben, das, was sich innerhalb des Reiches bildete und fortsetzte, zu unterbinden. Das Reich war zu einem unerschütterlichen Begriff geworden, das Deutsche aber blieb eine begriffslose Idee.

Eben dieses Ringen um das Deutsche, um das innere Reich, das schon den Kampf um die politische Einheit von den Tagen der Freiheitskriege an erfüllte, wurde zu dem Problem, das nicht nur in Werk und Welt der schöpferischen Persönlichkeiten, sondern auch in den Parlamenten und auf dem politischen Forum in den Vordergrund rückte. Ganz eindeutig wurde die Scheidung: Materialismus — Idealismus. In diesem Streit zeigte es sich, daß immer noch der Geist des Nützlichkeitsprinzips die Oberhand hatte. Aus dem idealerfüllten Demokraten der Revolutionstage war der liberale Parteipolitiker geworden, der sich, ohne es zu merken, ins Schlepptau des immer mehr um sich greifenden Materialismus nehmen ließ. Nicht das politische Denken wurde ausschlaggebend sondern einzig das wirtschaftliche, das die innerpolitische Zerklüftung und Entfremdung, im Gegensatz zu der äußeren Stärke des Reiches begünstigte. Es ist eines der merkwürdigsten Kennzeichen des 19. Jahrhunderts, das anders als etwa das vorausgehende Jahrhundert, kaum unter einen einheitlichen Nenner zu bringen ist. Die großen Erscheinungen, die Höhepunkte standen in durchaus diametralem Gegensatz zu dem uneinheitlichen Charakter der Zeit. Das gilt zum Beispiel von der ganzen Strömung der Romantik, die in ihrer Grundform politisch zu werten ist.

Denn: das Leitmotiv des 19. Jahrhunderts ist ein politisches. Es ging dabei um die Definition des Begriffes Politik, den die einen als ein parteimäßig-parlamentarisches Prinzip auffaßten (Interessenpoltik), die anderen aber, im Sinne Platons und Aristoteles', als die den Staat einzig und allein betreffende, das heißt dem Wohl des Volksganzen zugewandte Wissenschaft und Methode der Volksführung betrachteten. Diese zweite Form der politischen Lehre ist die idealistische, die natürliche. Unter

ihren Gesamtbegriff reiht sich alles ein, was das Schicksal und das Leben des Volkes angeht, nicht nur das Wirtschaftliche, sondern in aller erster Linie das Kulturelle, die geistige, seelische Formung. Um diese ging es. Denn nicht die Politik als solche, d. h. die sogenannte Tagespolitik, bestimmt das Gesicht der Menschheit, sondern die auf eine höhere Stufe emporgehobene Form der Metapolitik, wie Constantin Frantz diese über die Schulpolitik erhabene Art bezeichnet. Sie umfaßt alle Probleme. Eben diese ethisch begründete Politik fehlte dem 19. Jahrhundert, dessen wahres Gesicht wir erst heute erkennen. Deshalb sind auch Werk und Persönlichkeit eines Arndt, Fichte, Carus, eines Wagner, Nietzsche, Lagarde, Frantz oder Rodbertus, oder irgendeines jener Großen, deren idealistisches Denken sich über ihre Zeit hinaus erhalten hat, nicht die Repräsentanten ihrer Zeit, sondern die anderen, gegen die sie ihren Kampf richteten. Diese anderen haben jene billige Zeitgemäßheit, die dem Begriff der Modernität gleichzusetzen ist. Was zeitgemäß im tieferen Sinn des Wortes ist, lehrt uns kein anderer als Richard Wagner, der es dahin deutet, daß nur das einer Zeit gemäß ist, was ihren Notwendigkeiten entspricht, wobei wir uns darüber klar sein müssen, daß in dem Wort Notwendigkeit die Grundform: „Notwende" steckt.

In Wagners Schriften, die, nebenbei gesagt, der großen Allgemeinheit viel zu wenig bekannt sind und die gleiche Verbreitung verdienten, die seinem von ihnen nicht loszulösenden Bühnenschaffen beschert ist, kehrt das Wort „Notwendigkeit" als eine ständige Formel wieder. Es ist, gerade an dieser Stelle, gewiß nicht nötig, all die weltanschaulich-religiösen Dinge aufzuzeichnen, die Wagner als Notwendigkeiten erkannte und verfocht. Wagen wir vielmehr den entscheidenden Schritt darüber hinaus und beziehen wir diese Notwendigkeit auch auf die Politik.[1]) Moritz Wirth und H. St. Chamberlain waren die ersten, die auf diese Zusammenhänge hinwiesen. Daß sie sie nicht bis zur letzten Konsequenz durchführten, ist keineswegs ihr Versäumnis. Denn es ist schon berechtigt, was Wagner selbst darüber sagt, wenn er den Denker als den zur Rückschau verpflichteten Betrachter, den Dichter aber als den Seher bezeichnet. Chamberlain, der durchaus die geistig-politische Weltentwicklung voraussah, erkannte Wagners Stellung innerhalb des Prozesses, zog aber nicht die Folge daraus, die tatsächlich möglich und richtig ist.

Die Mehrzahl unserer biographischen Wagner-Schriften geht mit behutsamer Scheu um dieses Thema herum, ja, sie trägt beflissen das Ammenmärchen von dem „politischen Dilletantismus" Wagners weiter und vertieft die Ansicht, die in Wagner einen unpolitischen Menschen sieht. Wenn wir

[1]) All diese nur in Umrissen aufgezeigten Gedankengänge behandele ich ausführlich in meinem demnächst erscheinenden Buch „Richard Wagner. Sinndeutung von Zeit und Werk". Dr. V.

uns indessen das in kurzen Umrissen wiedergegebene Bild des 19. Jahrhunderts, d. h. der unmittelbaren Lebenszeit Richard Wagners, vor Augen halten, müßte es uns doch fraglich erscheinen, daß eine so verantwortungsbewußte Natur wie Wagner an all diesen schwerwiegenden Fragen blind vorübergegangen sei. Man beruft sich gern darauf, Wagner habe selbst seine Unkenntnis in politischen Dingen mehrfach zugestanden. Das ist richtig, wenn man sich Wagner als kleinlichen Parteipolitiker vorstellen will. Aber Wagner stand zu sehr in den Stürmen der Zeit, als daß sie spurlos an ihm vorübergegangen wären. Sein ganzer Lebensweg steht unter dem Zeichen einer politischen Entwicklung, gegen die er keineswegs seine Augen verschloß. Dieser Mann, der nach dem ersten Sieg seines Werkes, das Bayreuth heißt, an Persönlichkeiten wie Frantz und Lagarde Anschluß suchte, weil er in ihnen seine Gesinnungs- und Leidensgenossen erkannte, der auch sein weltanschauliches Glaubensbekenntnis, in dem die Namen Carlyle, Schopenhauer und Gobineau obenan stehen, keineswegs nach dem Willen und dem Geschmack seiner Umwelt orientierte, dieser Mann, dieser Dichter und Musiker, den man der Weltfremdheit bezichtigte, sah die Welt mit offenen Augen, nüchtern und sachlich. Und eben darum, weil er sie sah, weil er, besser als die Berufspolitiker seiner Zeit, die Hintergründe zu erforschen vermochte, machte er Front gegen dieses Jahrhundert, dessen Haltung er verurteilte und dem er den neuen, richtigen Weg zu weisen versuchte.

Für Wagner war die Politik, weit entfernt von der Enge des tagespolitischen Treibens, die Summe, der Ueberbegriff, all der moralisch-geistigen Belange, in denen die Problemstellungen von Kultur, Wirtschaft, sozialer Frage, Philosophie enthalten waren. Hier ging er Hand in Hand mit Constantin Frantz, der die Forderung eines „Kaisertums des deutschen Geistes" aufstellte, indem er, unter Hindeutung auf Beethoven den auf Schopenhauer zurückgehenden programmatischen Satz „Der Weltbeglücker hat den Rang vor dem Welteroberer" prägte. Einzig deshalb, weil sich Wagner völlig frei machte von den Bindungen an die vergänglichen Tagesdiskussionen und sich selbst, wie er 1882 sagte, „auf die Bergesspitze" stellte, „um klare Uebersicht und tiefe Einsicht zu gewinnen", blieb sein Blick für die realen, allernächsten Dinge ungetrübt. Gerade diese sachliche Ueberlegenheit mag der Anlaß gewesen sein, daß man Wagner jede Fähigkeit politischen Denkens absprach und seine Ideen als illusorisch abtat. Wir heute wissen es anders: wir wissen, daß Wagner die Sachlage genau kannte und die Zukunft voraussah, ohne Prophet zu sein, einzig darum, weil er den Todeskeim der sterbenden stolzen Welt, an die er seine Mahnung richtete, sah, und sich die Unzulänglichkeit der Entwicklung gleichsam ausrechnete. Er hat recht behalten.

Wagners Lebensweg ist der Weg eines Revolutionärs. Ja, nicht nur der Weg des jungen Wagner ist es, auch der des Meisters von Bayreuth, der die Notwendigkeit einer Aenderung, einer Wandlung für unbedingt hielt. Der

jugendliche Revolutionär, der noch an Kosmopolitentum und Weltrevolution glaubte (ohne dabei, wogegen sich auch der junge Wagner verwahrte, in die Bahnen der Anarchie und des Kommunismus zu geraten), sah von Anbeginn seine Aufgabe im Kampf, im Kampf „gegen die alten Lügen". In den traurigen Elendstagen von Paris entdeckte er sein Deutschtum und beklagte zum ersten Male die Schande der deutschen Uneinheitlichkeit. Das künstlerische Resultat dieser Jugendepoche bilden die drei frühen Hauptwerke: „Liebesverbot", „Rienzi" und „Holländer". An der inneren und äußeren Unterschiedenheit dieser Werke läßt sich die Wandlung Wagners ermessen. Drei Momente sind dabei zur Beurteilung heranzuziehen: Stil und Form, textlich-dichterischer Inhalt und die eigenen Aeußerungen Wagners in Briefen und Schriften (vor allem: „Mitteilung an meine Freunde" 1852). Der „Jungdeutsche" Wagner und Anhänger Feuerbachs feiert im „Liebesverbot" den Triumph der italienisch-französischen Oper, der Schöpfer des „Rienzi" steht im Banne der großen Oper, im „Holländer" aber findet er den Weg zur deutschen romantischen Oper, zugleich mit dem Bemühen um eine neue Form (Ballade). Oft genug nun hat Wagner selbst die Oper in der gängigen Form seiner Zeit als charakteristisch für ihre geistige und politische Haltung bezeichnet; stellt er doch Rossini und Metternich als gleichgerichtet auf eine Stufe. Daß er dabei persönlich irrte — es ist die „Jugendsünde" — kam seiner Erfahrung zugute. Denn nur der, der eine Sache von Grund auf kennt, hat das Recht sie zu bekämpfen. Aber trotzdem ist schon in dem frühen Schaffen Wagners, der ja erst 1840, offenkundig sogar erst 1848 zu den Zeitproblemen Stellung zu nehmen begann, jener Grundgedanke zu finden, der bis zum „Parsival" wiederkehrt: das Motiv der Revolution, der Weltveränderung. Die revolutionäre Erhebung gegen das Liebesverbot des puritanischen Statthalters Friedrich, die Idealgestalt des politischen Helden Rienzi, der am Unverstand seiner Zeit zugrundegeht, und die Symbolik der Senta sind die ersten Beweismomente. Der „Tannhäuser", bei dem zu der Allgemeingültigkeit der Allegorie (Tannhäuser und die Ritter) das nationale Moment (Landgraf) tritt, ist das Bindeglied zum „Lohengrin", der romantischen Oper, in der bereits das Musikdrama Gestalt angenommen hat. Mit dem Inhaltlichen (Ortrud—Elsa) ist es vor allem auch das Formale, das die Entscheidung andeutet: die Ueberwindung der Oper. Mit ihr hat Wagner bereits seine Zeit überwunden. Im Hintergrund stehen die politischen Ereignisse, gegen die sich Wagner solange abwartend verhielt, bis er keinen anderen Ausweg mehr erkannte, der zur Rettung Deutschlands und Europas führen könnte. Als Wagner 1849 sich unter die Sturmfahne stellte, dachte er nicht an eine parteipolitische auf die Frage der Staatsform zielende Rebellion, nein, er sah genau das gleiche hohe Ideal der „sozialen Vernunft der Menschheit" vor sich, um das er noch in seinem Lebensabend focht. Die Vernichtung des Bestehenden — vor allem der Unfruchtbarkeit der Theatertendenz —

war für ihn kein Selbstzweck, sondern einzig die Möglichkeit eines neuen Aufbaus, bei dem ihm schon der Gedanke des Nationaltheaters greifbar vorschwebte, der Vorläufer seiner Festspielidee. Als die Revolution fehlschlug und eine gewalthafte Reaktion an ihre Stelle trat, begann Wagner systematisch den Ursachen nachzugehen, die die Not des Jahrhunderts begründeten. Er fand sie: in dem unüberbrückbaren Gegensatz von Natur und Unnatur, von Willkür und Unwillkür, von Gesetz und Liebe. Dieser Gegensatz, den er vor allem in seinen großen Programmschriften „Die Kunst und die Revolution" (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft" (1850), „Das Judentum in der Musik" (1850), „Oper und Drama" (1851), „Zukunftsmusik" (1860), „Deutsche Kunst und Politik" (1868), „Modern" (1878), „Publikum und Popularität" (1878), „Wollen wir hoffen?" (1879), „Religion und Kunst" (1880/81) und „Was nützt diese Erkenntnis?" vertiefend abwandelt, wird zum Grundthema seines dramatischen Schaffens.

Denn auch sein künstlerisches Wirken steht keineswegs beziehungslos zur zeitlichen Umgebung. Die vielfach, ja, überwiegend angenommene Motivierung seines Werkes als einer ganz persönlichen, subjektiven Erlebnisäußerung, der gewissermaßen „nur" eine private Ursache zugrundeliegt, ist nicht erschöpfend. Denn das hieße, Wagner unterschiedslos in die Reihe der zeitüblichen künstlerischen Erscheinungen einzugliedern. Gewiß, es mag schwer sein, den „Tristan" anders als von dieser Warte aus zu betrachten, es sei denn, man nimmt noch die keineswegs als Einfluß, wohl aber als Erklärung wirkende weltanschauliche Lehre Schopenhauers hinzu. Aber in diesem Punkt des Weltanschaulichen ist der Kern der Zeitbeziehung enthalten. Der pessimistische Grundgedanke ist nichts anderes als die Reaktion auf die Hoffnungslosigkeit und Aussichtslosigkeit, die sich gerade in der Jahrhundertmitte — politisch gekennzeichnet durch den Staatsstreich Napoleon III. — nach dem Fehlschlag der Revolution, auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens einstellte. Die Symbolik des Liebens und Leidens von Tristan und Isolde, das unter dem Gegensatz von Tod und Leben, Tag und Nacht steht, ist die Symbolik des Jahrhunderts, das ohne Liebe nur einem unnatürlichen Gesetz untersteht. Der Erlösungsgedanke erhebt sich unter diesem Gesichtspunkt über die nur-transzendentale Bedeutung hinaus in eine durchaus greifbare Wirklichkeit: Erlösung aus dieser Welt, deren Ordnung, nach Carlyle, ja die Anarchie ist. Dieses Menschheitsproblem wird in den „Meistersingern" offenkundig zu einem politischen, zu einem deutschen, bei dem Wagner — es ist nicht schwer, das aus der ganzen Konzeption, aus Inhalt und Absicht dieses ernsten Lustspiels zu ersehen — die Dinge, um die es bei diesem entscheidenden Kampf des 19. Jahrhunderts ging, bei ihrem wahren Namen nennt. Die eindeutige Erklärung gibt Wagners Aufsatz „Deutsche Kunst und Politik", eine Zusammenstellung, die der Zeit rätselhaft erschien, in Wirklichkeit aber zusammengehört. Im Grunde genommen

ist das schon die Ankündigung des Festspielgedankens, der den Plan des Nationaltheaters, im Sinne Schillers, realisiert, ja, darüber hinausgeht, indem er dieses Festspiel, das mit Bayreuth zur Tatsache wurde, zu einem, zu dem wichtigsten Teilglied der politischen Struktur erhebt. Nicht anders sah Wagner sein Festspielwerk, als er es, gleichlaufend mit den gewaltigen Ereignissen der deutschen Reichsgründung, hoffnungsvoll errichtete, mit der edlen Absicht, dem äußeren Reich das geistige Reich, den inneren, lebenspendenden Gehalt zu geben.

Was aber bisher aus Mangel an einer staatspolitischen Zentralisation unmöglich gewesen war, das sollte sich auch nach 1871 noch nicht vollenden. Bayreuth blieb vorerst das „Mahnzeichen", da die von Wagner schon einmal erhobene Frage „Was ist deutsch?" unbeantwortet bleiben mußte. Daß einzig ein Politiker wie Frantz diese Frage Wagners aufgriff, beweist die Richtigkeit der Orientierung Wagners, der mit Besorgnis erkennen konnte, daß der außenpolitischen Macht des endlich geeinten Reiches, mit dessen Gründung das mit der Heiligen Allianz ins Wanken geratene europäische Gleichgewicht wiederhergestellt war, noch die innere Grundlage fehlte. Was früher durch die staatliche Unheitlichkeit verursacht wurde, das wurde nunmehr verschlimmert durch die innerpolitische Zerrissenheit, die durch das Parteien-Unwesen vor allem, durch den Parlamentarismus und das Judentum hervorgerufen worden war. Die Plutokratie, die Geldmacht, die auch das Theater und die gesamte Kultur beherrschte, brachte neue, unbekannte Probleme in Erscheinung, als dringlichstes die soziale Frage. Wagner erkannte die Notwendigkeit des Sozialismus, den er aber — das sagt er ausdrücklich — sich wesentlich anders vorstellte als den vom Marxismus verfochtenen sozialistischen Gedanken, der in dieser Epoche, im 19. Jahrhundert, deshalb noch „Zukunftsmusik" bleiben mußte, da das politische, dem wirtschaftlichen untergeordnete Denken dessen unfähig war. Egoismus, Machtgier, Verfall, von Wagner symbolisiert in den Begriffen „Willkür", „Mode" und „Unnatur", waren die von ihm erkannten Ursachen des Untergangs. Der vom Judentum, das sich durch Krieg und Vernichtung nährt, verkündeten „modernen" Welt stellte er den „neuen" Menschen gegenüber. Dieser neue, furchtlose Mensch, der rein und sündlos ist, sollte Siegfried sein. Aber Siegfried ging zugrunde an dem Fluch, der auf dem „Ring des Nibelungen" lastet, an der Schuld der willkürlichen Verträge, an der Schuld der alten, morschen Welt (Wotan), die auf die Liebe völlig Verzicht leistete. Der neue Mensch — das ist die erschütternde, bis zum letzten durchgerungene Prophezeiung — ist „Parsifal", der im Mitleid, d. h. Mitleiden tatbereite Mensch, der nichts weiß und den todwunden Amfortas (Tristan) entsühnt.

Wagner, der Dichter, der ja nach seinen Worten dem Seher gleichkommt, hat sein Gesamtwerk, das er aus seiner Gegenwart heraus schuf, als Kunstwerk der Zukunft betrachtet. Er hat es in der Erkenntnis daß seine eigene

Zeit nicht in der Lage war und nicht in der Lage sein konnte, seine „Unzeitgemäßheit" zu verstehen. Der politische Traum Wagners von dem geeinten Reich, der Traum von dem Staufertum, ging in Erfüllung. Das zu bewirken, war die erste Etappe im Leben Wagners. In der zweiten, der entscheidenden, ging es um die Idee. Das Entweder-Oder, das Wagner von seiner Zeit forderte, mußte einem Vielleicht weichen. Die Grundursache dieser Haltlosigkeit war der Verfall, den Wagner erkannte und bekämpfte. Die Regeneration als das Radikalmittel zur Vernichtung der Degeneration galt ihm als die Zurückführung auf die Natur, die seiner Zeit verloren gegangen war. Rasse und Lebensform, diese beiden Gesetze, baute er in seine politische Lehre ein, als die Fundamente seiner künstlerischen Anschauung. Das Festspiel, sein Bayreuther Gedanke, der in sich die Summe seines gegen den Materialismus gerichteten idealistischen Glaubens verkörpert, betrachtete er als einen Ausschnitt der politischen Idee, als ein Teilglied jenes Geistes, von dem er sagen konnte: das ist deutsch. Um diesen Kampf führen zu können, gründete er die „Bayreuther Blätter", eine politische Zeitschrift, die indessen nicht irgendeiner der vielen politischen Parteien diente, sondern Politik in eben dem Sinne vertrat, wie sie Wagner einzig verstand: als die dem Gemeinwohl dienende, Staat und Volk einende Idee.

Das Handeln und Trachten Wagners war beseelt von diesem seinem unbeugsamen politischen Glauben. Er ging darin aus von dem Glauben an die Notwendigkeit einer Revolution, einer Aenderung der bestehenden Weltordnung, und gelangte zu dem Resultat, daß die Regeneration, die Wiedergeburt im Menschen der Zukunft, die Welt auf den rechten Weg bringen könne. Dieses weltanschauliche Bekenntnis ist durchaus politisch zu verstehen. Denn Wagner dachte dabei an all die Fragen, die die große Welt heute noch beschäftigen, an Wirtschaft und Sozialismus, an Parteienunwesen und Parlamentarismus, an Judentum und Rasseproblem, an Krieg und Frieden, Dinge, die er nicht abstrakt ansah, nein, mit dem nüchternen Wirklichkeitssinn des überlegenen, politisch denkenden Menschen, der wußte, daß die drohende „tausendjährige Anarchie" nur durch den „heroisch Weisen" beendet und abgewendet werden könne und daß dieser „heroisch Weise", dieser neue Mensch, aus dem deutschen Volke kommen müsse, zum Segen Deutschlands und der Welt.

Deutlicher als in diesem Gedanken kann Wagners politischer Glaube nicht bekundet sein.

Beethoven und Goethe — als Trostspender.

Eine vergleichende Betrachtung von Ernst Kroeger, Wolfenbüttel.

„Dem Weltbeglücker
— gehört der Rang noch
vor dem Welteroberer."
(R. Wagner.)

Wenn Richard Wagner — in seiner „Zukunftsmusik" — behauptet: mit Beethoven sei eine Erscheinung in die Welt getreten, wie die Kunst keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Aehnliches aufzuweisen habe — so könnte dies manchem als gar zu überschwenglich erscheinen und ihm die Frage in den Mund legen: Wo bleiben dann die Griechen und die großen Renaissancemaler; wo Dante, Shakespeare, Goethe und Schiller? Da wir indeß annehmen müssen, daß Wagner sich etwas dabei gedacht hat, so lohnt es sich vielleicht der Mühe nachzuspüren: welchen Zauber er bei Beethoven entdeckt zu haben glaubt, den seiner Ansicht nach die großen Künstler aller Zeiten — auch in der Musik — entweder überhaupt nicht aufweisen oder nicht in dem Grade — wie eben Beethoven. Dabei meint Wagner offenbar, daß alle Wirkungen, die man sich von jeher von der Kunst versprochen, in Beethovens musikalischem Erfindungsreichtum und vollendeter „Architektonik" vereinigt seien — und dazu nur noch ein „Mehr" käme, welches nur ihm eigen. Sonst hätte Wagner kaum sagen können: es sei ganz unmöglich, das eigentliche Wesen der Beethovenschen Musik zu besprechen, ohne sofort in den Ton der Verzückung zu fallen.

Wie Goethe so schön sagt: stellt sich jede echte Kunst die Aufgabe — als ein „weltliches Evangelium" — durch innere Heiterkeit und äußeres Behagen uns von den Lasten zu befreien, die immer wieder auf uns drücken. Und ein andermal heißt es bei ihm: sie gebe uns von der „Harmonie des Weltalls die seligste Versicherung". Und ähnlich Schiller: „Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es giebt keine höhere und ernsthaftere Aufgabe als die Menschen zu beglücken."

So sahen auch schon die Griechen in der Kunst ein leidstillendes Zaubermittel und meinten: wer nur einmal im Leben den Zeus von Olympia des Phidias geschaut, der könne nie mehr ganz unglücklich werden.

Welch heiteren Frieden atmet nicht der griechische Tempelbau; welch erdentrückte Sehnsucht erregt nicht die himmelanstrebende Gotik; welch heitere und ergreifende Bilder entstrahlen der Malerei der großen Renaissancemaler! Die Tragödien eines Aeschylos und Sophokles, eines Shakespeare und Schiller — erschüttern sie nicht immer wieder, die Affekte läuternd: durch die tragische Katharsis des „großen, gigantischen Schicksals, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt"! Kurz — die Kunst aller Zeiten geht darauf aus: die Menschen zu trösten, zu erheitern, zu erheben, zu beglücken und womöglich — zu beseeligen. Es ist nur

die Frage, ob dieses letztere Ziel irgend ein Künstler — in welcher Kunst es auch sei — ganz und voll erreicht hat vor — Beethoven. Denn erstens können wir uns kein rechtes Bild mehr machen von der beseligenden Anziehungskraft und Wirkung des Zeus von Olympia und wissen auch nicht — wenn er erhalten wäre — ob er die unvergleichlich tiefer erschlossene Seele der Menschen des christlichen Zeitalters so weit ausgefüllt hätte, wie es unser Begriff „Seligkeit" in sich schließt. Ferner heißt: „Sehnsucht erwecken" (wie etwa im gotischen Bau) noch lange nicht — sie erfüllen. Und wenn Goethe von der „seligsten Versicherung der Harmonie des Weltalls" spricht, so deckt sich „versichern, garantieren, in Aussicht stellen" — doch noch nicht so ohne weiteres mit dem, was man als *Beseligung* voll und ganz *erlebt* (wobei wir der Anschauung Schopenhauers und Wagners gedenken können: daß von allen Künsten die Musik am ehesten das Wesen der Welt und der Dinge ausspricht. Denn wo die anderen Künste bloß sagen: „Das bedeutet"! — da sagt die Musik: „Das ist"! (R. Wagner.)

Wir glauben nicht fehl zu gehen in der Annahme, daß Wagner jene magische Gewalt der „Beseligung" im Auge hat, wenn er Beethoven als einzig in der Kunst aller Zeiten hingestellt wissen will: indem dessen „Symphonie" (offenbar nicht nur im engeren Sinne!) ihm „geradewegs als eine Offenbarung aus einer anderen Welt" erscheint. Dabei denkt Wagner neben dem „Komponisten und Kontrapunktiker" wohl mehr an den „Tondichter" Beethoven, dessen Tonsymbole ja nicht zuletzt ein Ausdrucksmittel für die seine Persönlichkeit ganz ausfüllende Ideenwelt sind. „Die Macht des Musikers," sagt Wagner, ist hier nicht anders als durch die Vorstellung des „Zauberers" zu fassen. Und gewiß ist es ein bezauberter Zustand bei der Anhörung eines Beethovenschen Tonwerkes: wo wir jetzt eine geisterhafte Lebendigkeit, eine bald zartfühlige, bald erschreckende Regsamkeit; ein pulsierendes Schwingen, Sehnen, Bangen, Klagen, Entzücktsein wahrnehmen — welches alles wiederum nur aus dem tiefsten Grunde unseres eigenen Inneren sich in Bewegung zu setzen scheint." (Behalten wir diesen letzten Gesichtspunkt dauernd im Auge!). Dann bringt die Musik die Natur in uns (Mikrokosmos) wie die außer uns (Makrokosmos) zum Klingen und giebt dann erst „von der Harmonie des Weltalls" „die seligste Versicherung" — von der Goethe redet. Obgleich metaphysisch verankert, bewegt sich Beethoven als Künstler doch ganz auf dem Boden des Reinmenschlichen: Vor allem im Gebiet des Heroischen und Verklärt-Erotischen, in dem er dieses — ganz im Sinne Platons und Dantes — jedem Erdenstaube entrückt. Auch in zahlreichen seiner Werke, die jenem Gebiet ferner zu liegen scheinen, klingt immer wieder — sich sieghaft bahnbrechend — das seinem ganzen Wesen eigene Heroisch-Erhabene an. — Dem Kämpfer und Helden durch Nacht zum Licht winkt im Elysium der Beethovenschen Musik das beseligende Schauen der Schönheit: Wie es einem Dante beim Anblick seiner Beatrice zu Teil wird.

Wir wissen, daß Beethoven seine hinreißendsten Inspirationen im Aufblick zu seiner „unsterblichen Geliebten" empfangen hat. „Aus dem Entzücken der Wehmut bricht kühn der Jubel der Kraft hervor", der Kraft, die sich der Liebe vermählt, und in der nun der ganze volle Mensch uns jauchzend das Bekenntnis seiner Göttlichkeit zuruft". (Wagner zur Eroika-Symphonie.) (Dazu vgl. man den Schluß von Schillers Gedicht „Das Ideal und das Leben": „Des Olympos Harmonien empfangen den Verklärten in Kronions Saal, und die Göttin mit den Rosenwangen reicht ihm lächelnd den Pokal.")

So verschmilzt bei Beethoven das Verklärt-Heroische und das Verklärt-Erotische (Ewigweibliche) zu einer mystischen Einheit (daher auch für beides die gleiche Tonart Es-Dur; so in der Eroika und im heroisch gestimmten Klavierkonzert, aber auch in den Sonaten op. 7 (Liebessonate!) und op. 81). Bei deren intuitivem Erfassen in der Musik herrscht für die weibliche Jüngerschaft der Beethovenschen Muse naturgemäß der Zauber des Heroischen oder „Ewigmännlichen" vor, wie für die männliche Jüngerschaft — der des „Ewigweiblichen": doch so, daß jedes der beiden Geschlechter im Transparent der Beethovenschen Tongebilde sich selbst verklärt wieder erkennt — in den ihm allein eigenen, das andere Geschlecht ergänzenden und beglückenden Impulsen — und so, über sich selbst emporgehoben, sein eigenes Urbild erschaut. —

Ganz auf dem Boden christlicher Weltanschauung stehend, weiß auch Beethoven nur zu gut, daß die höchste Seligkeit nur aus überwundenem Leid hervorgeht, wobei die überstandenen Seelenkämpfe noch nachzittern: in einem nun mehr „schmerzvollen Glück", in Weh und Wonne. Im Rahmen des spezifisch Religiösen — wie bei Bach — aus getröstetem Sündenschmerz! (Vgl. Luther: „denn wo Vergebung der Sünden ist, da ist auch Leben und Seligkeit.")

Jenes Verklärt-Erotische in Weh und Wonne dürfte wohl sonst am ehesten bei Schubert durchschimmern. Wußte er sich doch auch inspiriert zu seinen großen, Beethoven fast erreichenden Schöpfungen durch eine ihm unerreichbare Liebe; wie seine Antwort an deren vermuteten Gegenstand: seine Schülerin Komtesse Esterhazy, beweist. Diese hatte es befremdet, daß er ihr noch keines seiner Werke gewidmet; worauf er — wie man erzählt — nur antworten konnte: „warum e i n e s, da ja doch alle meine Werke nur Euch gewidmet sind". So meint einer seiner Biographen (Paul Stephan): „Die Seligkeit Schubertscher Melodie, in dem sie unsagbar beglückt, nimmt zugleich auch etwas unsagbar Trauriges an. Noch in seine Walzer spielt eine Tragödie hinein; bei keiner Musik sind einem die Tränen näher — aber ein ganz großer Genius eilt mit leichtem Flügelschlag über alles Irdische hinweg." (In Wagners Werken tritt uns jenes Triumphieren über alles Irische in Weh und Wonne vielleicht am hinreißendsten entgegen — in Isoldens Liebestod und Verklärung.)

Stellen wir nun die Werke Goethes, wo diese ihre höchsten Triumphe

feiern, denen Beethovens gegenüber — so werden wir, trotz allem Erhebenden, Befreienden, Erheiternden und Beglückenden bei Goethe, doch kaum sagen dürfen, daß er, wo es sich um „beseligende" Wirkung handelt, Beethoven erreicht.

Erinnern wir uns der schönen Stelle am Anfang des VII. Buches von „Wilhelm Meister", wo dieser, beim Anblick des Regenbogens auf finsteren Gewitterwolken, ausruft: „Warum erscheinen uns gerade die schönsten Farben des Lebens auf dunkelem Grunde und müssen Tropfen fallen, wenn wir entzückt werden wollen"?! Aehnlich Schiller: „Lieblich wie der Iris Farbenfeuer Auf der Donnerwolke duft'gen Tau Schimmert durch der Wehmut düstern Schleier Hier der Ruhe heit'res Blau". („Ideal und Leben".) Das ist Beethovens Musik — in Weh und Wonne — wenn seine himmelstürmenden Tonreihen sich erst durch wilde Dissonanzen, wie durch finstere Gewalten, die Siegesbahn brechen müssen: zu den strahlenden Harmonien elysischer Regionen. Daß Goethe selbst dieses Entzücken nie voll und ganz erreicht, dürfte wohl auch in den, der Poesie gegenüber der Musik gesteckten Grenzen zu suchen sein; dann aber auch — in Goethes zeitweilig mehr dem Hellenischen als dem Christlichen zugewandten Wesen als Mensch und Dichter. Von den „zwei Seelen in seiner Brust": einer hellenischen und einer „faustischen", wußte beanntlich die erste die zweite für lange Zeit zu verdrängen, um dann — gegen sein Lebensende — selbst durch diese verdrängt zu werden: als sich für Faust (Goethe) die Gestalt der Helena verflüchtigt und ihm das Bild des verklärten Gretchen entgegenstrahlt, um ihn dann nicht mehr zu verlassen. (Faust II,4.)

Die Worte, die Lenau in seinem „Savonarola" auf das Wesen der hellenischen Welt geprägt hat, dürften wohl auch auf den hellenisch gestimmten Goethe passen. Dort heißt es: „Daß sie am Schmerz, den sie zu trösten nicht wußte, mild vorüberführt, Erkenn ich als der Zauber größten, womit uns die Antike rührt" — wobei wir statt „sie" — „er" und statt „die Antike" (um im Rhythmus zu bleiben) „Wolfgang Goethe" setzen können. Jener „Zauber" tritt uns bei Goethe vielleicht am ergreifendsten entgegen in der herrlichen, ganz hellenisch gestalteten Totenklage (um seinen frühverstorbenen Liebling am Weimarer Hoftheater) „Euphrosyne". Daß Goethe selbst sich auch nicht mit den Mitteln seiner gottbegnadeten Dichtkunst zu „trösten" gewußt hat, zeigt uns seine Ratlosigkeit bei dem tiefsten Schmerze seines Lebens: als er der Ulrike von Levetzow entsagen mußte. Da gab ihm in der ergreifenden „Marienbader Elegie" (1823) „ein Gott": nur zu sagen, wie er litt. Den beseligenden „Trost" — als „tiefes schmerzenvolles Glück" — bringt ihm erst der Aufblick zur Muse der Musik, wenn er weiter singt:

„Da schwebt Musik hervor mit Engelsschwingen,
Verflicht zu Millionen Tön' um Töne,
Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,

Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne:
Das Auge netzt sich, fühlt im höheren Sehnen
Den Götterwert der Töne wie der Tränen.

Und so das Herz, erleichtert, merkt behende,
Daß es noch lebt und schlägt und möchte schlagen
Zum reinsten Dank der überreichen Spende
Sich selbst, erwidernd, willig darzutragen.
Da fühlte sich — o daß es ewig bliebe —
Das Doppelglück der Töne wie der Liebe."

Welch tragische Ironie, daß Goethe gerade damals (1823) völlig ahnungslos jenes „Doppelglück" verkannte und für immer ungenossen ließ: das ihm, dem Trostbedürftigen, wie mit Engelschwingen herabgesandt aus dem Füllhorn „ew'ger Schöne", zuteil geworden war: in Form eigener Dichterblüten, tonverklärt durch — Franz Schubert! —

Auch will es etwas heißen, wenn Bettina von Arnim, die damals fast einzig — neben E. T. A. Hoffmann — Beethoven in seiner ganzen Größe und Tiefe zu erfassen begann, ihrem Abgott Goethe schrieb: „Bei Beethoven habe ich Deiner und der ganzen Welt vergessen" — damit die Ueberlegenheit höchster Musik gegenüber höchster Dichtung unwillkürlich bezeugend.

Doch was Goethe und Beethoven immer wieder mit einander verbindet, ist das „Faustische" und das „Ewigweibliche"; nur daß wir bei Beethoven wohl kaum von jenen „zwei Seelen" Fausts-Goethes reden können; anstatt dessen aber von einer Seele und zwei Welten: dieser einer anderen Welt zustrebenden Seele — in stätem Kampfe mit feindlichen Mächten, die ihm und uns das Tor „zu den Gefilden hoher Ahnen" immer wieder versperren wollen, aber keinen Teil haben an seinem Wesen, das — wie Schillers — über alles Gemeine erhaben.

Im „Faust" öffnen sich jene — erst in der christlichen Weltanschauung bloßgelegten — Seelenabgründe, an welchen der noch „hellenische" Goethe — wenn er sie sah — „milde vorüberführt". Deren Ueberbrückung zu einem voll beseligenden Aufstieg will auch ihm nicht gelingen — trotz der ergreifenden farbenreichen Schlußszene des II. Teils.

Dieses schien in seiner Weise erst Beethoven vorbehalten: in der IX. Symphonie (so schon im Adagio bezw. Andate cantabile), wie sie ja Wagner auch als „Faust-Symphonie" interpretiert hat.

Wie das „Ewigweibliche" sich bei Beethoven mit dem Geiste der Musik verbindet, tritt uns besonders deutlich in seiner einzigen Oper „Fidelio" entgegen: wenn uns die beseligenden Klänge „aus einer anderen Welt" beglücken, mit denen er — seiner eignen „Unsterblichen Geliebten" gedenkend

— die Lichtgestalt der Leonore umwoben hat. Wie Wagner in seinem „Beethoven" sehr einleuchtend hervorhebt, erscheint uns Helena im „Faust" als der Geist der bildenden Kunst: wie er immer wieder den Dichtergenius Goethes hellenisch beeinflußt hat; wogegen aus dem Bilde Gretchens dem faustischen Menschen der Geist der Musik entgegenleuchtet: dessen auch Goethe, nach Ueberwindung seines einseitigen Hellenentums, nicht entraten konnte. Es kam nur darauf an, diesen Geist zum Klingen zu bringen; und dies geschieht in der erhabenen Tonsymbolik der Beethovenschen Musik.

In tiefsinniger Weise vergleicht Wagner Beethoven — in der Zeit seiner völligen Taubheit — mit dem blinden griechischen Seher Teiresias; insofern als sich beiden die Außenwelt schier verschließt: um für die göttlichen Offenbarungen der Innenwelt um so hellsichtiger bezw. hellhöriger zu machen. Als echter „Seher" weiß auch Beethoven sich der Gottheit nahe, wenn er sagt: „Höheres giebt es nichts — als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern, und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht zu verbreiten."

So sieht Wagner das Wesen der Beethovenschen Musik im Durchbruch vom bloß „Schönen" der bisherigen weltlichen Musik zu dem ihm eignen „Erhabenen" (welches das Heroische im weiteren Sinne einschließt). Dieses Erhabene befreit und beseligt den Menschen um so mehr, als es ihn über alle raum-zeitlichen Schranken emporzuheben scheint. Demgemäß dürfte unter allen Denkmälern Beethovens das seinem eigentlichen Wesen am meisten kongeniale sein, welches ihn auf Höhen, kaum dem Adler erreichbar, als thronenden „Olympier" darstellt — wie das Klingersche in Leipzig. Auch könnte man dabei des schönen Bildes gedenken, das Herder auf das Wesen Shakespeares geprägt hat, und das auch Beethoven kennzeichnet, wenn er sagt: „Hoch auf einem Felsengipfel sitzend zu seinen Füßen Sturm und Ungewitter und das Brausen des Meeres — aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels!" Es ist, als wenn sich in seiner dem Lichtreiche zustrebenden Seele Byrons Weltschmerz und Schillers weltüberwindender Idealismus zu einer höheren Einheit verbänden.

Wenn es heißt: „Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt" — so bleibt das wirklich Erhabene, was es ist; es wendet sich nur mitunter von seinen erdentrückten Lichtgefilden — mit einem Riesenschritt — dem menschlichen Getriebe wieder zu: sich zugleich in Liebe zu ihm hinabneigend — und findet es: nicht mehr in erster Linie böse, sondern belächelt es. Dies das Wesen des echten Humors, wie er das Charakterbild Beethovens als „Trostspender" erst vervollständigt. „Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt, Und in sein Herz die Welt zurückeschlingt!" So belacht in göttlicher Heiterkeit der allen Kämpfen nunmehr entrückte große Zauberer die Menschenwelt, die ihm doch fast nur Schmerz bereitet hat, in vergebendem

Wohlwollen, sich sagend: daß sie das Gute ja eigentlich auch wolle — nur auf völlig verfehlten d. h. närrischen Wegen, gemessen an der ihm selbst zur zweiten Natur gewordenen Idee des Erhabenen. Jetzt greift er selbst als „Spielmann" — „hinein ins volle Menschenleben" (vgl. seine Scherzi!). Dies alles faßt Wagner in folgender anschaulicher Weise zusammen, wobei er eines der letzten Beethoven'schen Streichquartette (Cis-moll) im Auge hat: „Ein Blick — in tiefem Traum — hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt: er erwacht — und streicht nun in die Saiten — zu einem Tanzspiel, wie es die Welt noch nie gehört. Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen: und über allem — der ungeheure Spielmann, der alles zwingt und bannt, stolz und sicher vom Wirbel zum Strudel — zum Abgrund — geleitet; er lächelt über sich selbst, da ihm dieses Zaubern doch nur ein Spiel war. So winkt die Nacht: sein Tag ist vollbracht!" —

Wenn wir nun den Tönen des Meisters entzückt lauschen, so könnte immerhin etwas den vollen Genuß trüben: beim Gedanken, welchen seelischen und körperlichen Leiden alle diese Herrlichkeiten abgerungen. Denn — wie Schillers — haben auch „seine durchgewachten Nächte unseren Tag erhellt". Doch all dies braucht uns eigentlich nicht mehr zu bekümmern, wenn wir bedenken, daß „alle Leiden dieser Zeit nicht wert" — der schöpferseligen Herrlichkeit, die ihn immer wieder aller „Angst des Irdischen" enthob. (Dies gilt wohl auch in besonderem Maße von Mozart und Schubert!) Denn „die ungeheure Ueberflutung aller Schranken der Erscheinungswelt muß im begeisterten Musiker notwendig eine Entzückung hervorrufen, mit welcher keine andere sich vergleichen läßt" (Wagner). Und wenn Beethoven sagt: Musik sei mehr als alle Philosophie, und wenn diese nach Platon „die Kunst, das Sterben zu lernen" — was wäre wohl — neben der Religion — mehr dazu angetan, uns in einem weltüberlegenen Standort heimisch zu machen: mithin diese zeit-räumliche Welt immer mehr ihrer Scheinwerte zu entkleiden und uns damit den unvermeidlichen Abschied von ihr zu erleichtern — als Beethovens Musik. —

Zu Webers Gedenkzeit.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Die Gedenkzeit Webers mitzufeiern ist uns eine liebe Pflicht. Wer sich von neuem in die Schicksale des Freischützkomponisten versenkt, dem fällt das wunderbare Zusammenwirken auf, zu dem sich äußeres Ergehen mit der persönlichen Anlage verband, die ja heute mehr als je beachtet wird. Alle Unrast und Unstäte des Vaters, die Webers erste Jahrzehnte so abenteuerlich färbt, wurde offenbar zuletzt ausgeglichen durch mütterliches Erbgut eines sinnigen Gemütes. Uebrigens stammen die Weberschen Vorfahren nicht aus österreichischem Adel, sondern waren bäuerlichen oder gewerblichen Standes im Breisgau. Die merkwürdigen Fahrten der Jugendzeit Webers hat am unterhaltsamsten Hans von Wolzogen in den „Großmeistern deutscher Musik" (Bosse) geschildert.

Der Wechsel, dem sein Leben frühzeitig unterworfen war, weckte in Weber den Drang, selber einzugreifen und nach außen zu wirken. Dies geschah kraft reinen Willens, der sich immer mehr festigte und auf höchste Ziele sammelte. Der lebhaften Berührung mit der Außenwelt verdankte der Künstler die Zeitnähe, die sich in seinen Werken aussprach. Bei ihm war der Erfolg nicht mit Zugeständnissen erkauft, sondern die natürliche Folge einer musikalischen Sprache, die aus deutscher Gemeinschaft quoll und deutsche Gemeinschaft stiftete. „Ach ja, vom Gemüte kommt alles," meinte Weber selbst. Vom Gemüte kam ihm auch das Bedürfnis der Mitteilung, die Neigung zur Geselligkeit, die Anhänglichkeit an den Vater, die Wanderlust wie das Heimweh, und auch die kindliche Tierliebe, überhaupt eine gewisse liebliche Kindlichkeit, die an Mozart erinnert.

Der Freischütz bleibt ein Kleinod des deutschen Volkes, das hier die mancherlei Grundzüge seines Wesens harmonisch vereint sah: Natursinn, nicht ohne Grauen vor geheimen Mächten, schlichte Frömmigkeit, sinnige Treue, neben allem Schwerblütigen aber auch sorglose Lebenslust. Die Hauptvertreter des romantischen Schrifttums haben Webers Leistung nicht nach ihrem vollen Werte anerkannt. Hoffmann schränkte den Hinweis eines Vorberichts nachher wieder empfindlich ein. Tieck lehnte noch viel schroffer ab. Dies ist deshalb so beklagenswert, weil eine Zusammenarbeit wohl unabsehbaren Gewinn gebracht und das Ungenügen der Texte zu Euryanthe und Oberon verhindert hätte. Hans von Wolzogen schreibt darüber: „Es ist doch seltsam, daß aus dem ganzen romantischen Dichterwalde sich kein einziger rechter Poet zum Musiker fand, sodaß ihm sein dramatisches Ideal in Euryanthe versandete . . . Die Dichter glauben zum Musiker sich hinabschrauben zu müssen, anstatt zu ihm emporzusteigen."

Nächst den drei Hauptwerken ruft uns die Gedenkzeit auch jene heiteren Spiele in Erinnerung, die den Eindruck von Webers Eigenart

ergänzen: Peter Schmoll, Silvana, Abu Hassan, Preziosa. An den Drei Pintos verlor der Komponist alle Lust, da sich der sächsische König die Widmung verbat. Angesichts der kleineren Bühnenwerke bedauert man auch, daß Weber nicht mit Goethe nähere Fühlung gewann. Durch das blinde Vertrauen auf Zelter ist Goethes Verhältnis zur Musik durchaus tragisch geworden (vergl. Zeitschrift für Musik, März 1932). Zelter konnte den Freischütz „nicht ausstehen" und war so keck, von ihm als einem „kolossalem Nichts" zu erzählen. Aehnlich machte er Schubert schlecht; dafür sandte er dem Dichterfürsten — Mendelssohn, der Goethes Lob ausnützen konnte.

Zelters Verhalten war um so schmählicher, als in sachlich musikgeschichtlicher Hinsicht Weber genau zu Goethes Grundanschauung paßte, indem er nach damaligem Begriff dem Gesang sein Recht oder Vorrecht einräumte. Ein eigentlicher Symphoniker ist Weber nicht gewesen. In Jugendjahren brachte ihn mangelndes Verständnis sogar in Gegensatz zu Beethoven, dessen Persönlichkeit und Werke er erst später verehren lernte. Die schlimme Aeußerung aber, die ihm Schindler zuschrieb, hat er nie getan. 1823 verstand sich Weber in Wien sehr gut mit Beethoven. Ist es nicht ein Zeichen innerer Uebereinstimmung, daß Weber (1811) Schillers Ode An die Freude „groß mit Orchester und Chören bearbeiten" wollte?

Anstelle des Symphonischen tritt allerdings bei Weber das Konzertmäßige der älteren Zeit auffallend in den Vordergrund. Daraus braucht man ihm aber keinen herabsetzenden Vorwurf zu machen. Das Konzerthafte gewährte dem Tonsetzer zugleich den Vorteil genauester Kenntnis des einzelnen Tonwerkzeugs, zum Beispiel der Klarinette. Dadurch gewann sein Orchester die neue unerhörte Farbenpracht. Dem Konzertstil dürfte auch zuzuschreiben sein das Feurige, Lodernde, Schwungvolle, das uns an Webers Musik packt; andererseits wohl auch das Geschmeidige, das oft wie Oel die Wogen der Leidenschaft glättet. Jedenfalls trug das Konzertmäßige dazu bei, die musikalische Sprache verständlich, eindringlich wirksam zu machen. Mehr als bei Mozart tritt das einzelne Instrument als Träger des Ausdrucks hervor. Hinreißend weiß er das Orchester übereinstimmend mit der Melodie des Gesangs zu führen. Auffallend schlicht ist Webers Behandlung der Harmoniefolgen, während seine Rhythmik eine Fülle von Anregungen birgt.

Es wäre einer eigenen Untersuchung wert, zu verfolgen, wie Weber auf unseren Bayreuther Meister eingewirkt hat. Sicherlich ist diesem kein dramatischer Zug bei Weber entgangen; so etwa, wie die zweite Strophe von „Leise, leise" durch ein Rezitativ von der ersten getrennt ist, oder wie im Freischütz die Erinnerungsmotive spielen. Dagegen verschone man uns endlich mit den Parallelen der Personen zwischen Euryanthe und Lohengrin; will man hier vergleichen, so hat es die Chezy doch nur zu Zerrbildern,

keineswegs Vorbildern gebracht. Das aber dürfte feststehen, daß Webers Einbildungskraft in unbewußter Fortbildung der Gedanken Lessings und Herders ein Zusammenwirken von Künsten ersehnte und als die Form einer eigentlichen deutschen Oper erahnte.

Gemeinsam mit Richard Wagner ist das Streben nach Durchgeistigung der Musik. Weber griff zur Feder, um sich über seine eigenen Ziele klar zu werden, und auch um die Hörer aufs Rechte hinzuweisen, um ihre Empfänglichkeit zu steigern, ganz wie es auch Wagner so manchesmal unternahm. Liszt, Schumann, Peter Cornelius, im Ausland Berlioz gehören auch in die Reihe schriftstellernder Tondichter. Webers Schriften hat Georg Kaiser in einer besondern Abhandlung erörtert und in einer mustergiltigen Gesamtausgabe vorgelegt. Wie sagte doch Lessing? Wer erfinden wolle, müsse auch „raisonieren" können!

Zur vollen Einstimmigkeit aber erhebt Weber mit Wagner die deutsche Gesinnung. Nicht allein in den Werken, sondern auch im Leben. Viel zu wenig weiß man, welch schweren Stand Weber den beiden Höfen gegenüber hatte, die damals den Ton angaben, gegen den sächsischen wie gegen den preußischen. Der sächsische König, ohne Teilnahme für die deutschen Ziele, tat alles, um Weber niederzuhalten und zu demütigen; eine Aufreihung der Kränkungen vernichtet jede Sympathie mit diesem Hof. In künstlerischer Hinsicht war schmachvoll, daß man Mozarts „Entführung" 36 Jahre lang fernhielt! In Berlin wurde die vaterländische Erhebung von einer Verfolgungswelle abgelöst, die jede deutsche Gesinnung, auch die Webers, als unbequem von sich weg schob. Dem verdienstvollen Grafen von Brühl gelang es nicht, Weber nach Berlin zu berufen; nur den Freischütz vermochte er für Berlin zu sichern.

Weber und Wagner, beide huldigten dem ewigen deutschen Idealismus. Wer sich den Genuß verschaffen will, in den wohllautenden Akkorden zu schwelgen, die beide Meister harmonisch verbinden, braucht nur in Wagners Gesammelten Schriften wieder einmal nachzulesen, was über Weber gesagt ist; Wolzogens Hinweise im 16. Band erleichtern das Nachschlagen. Man empfindet, von Weber zu Wagner hinüberdenkend, den tiefen Sinn des „Chors der Toten": „Und was wir vollendet und was wir begonnen, das füllt noch dort oben die rauschenden Bronnen."

Vom Sinn und Unsinn des Aberglaubens.

Blätter von der Nachtseite unserer Volkskunde

von Hermann Seeliger.

„Der Aberglaube gehört zu dem Wesen des Menschen und flüchtet sich, wenn man ihn ganz und gar zu verdrängen denkt, in die wunderlichsten Ecken und Winkel, von wo er auf einmal, wenn er einigermaßen sicher zu sein glaubt, wieder hervortritt."
Goethe, Maximen und Reflexionen.

Im „Kunstwerk der Zukunft" braucht Richard Wagner einmal den Ausdruck „Aberglauben der Albernheit" — freilich in einer, nicht unser Thema berührenden Beziehung, jedenfalls aber meint er an dieser Stelle mit Recht etwas ganz Dummes und Lächerliches. Und diesen Sinn hat das Wort im allgemeinen, soviel Aberglauben es auch unter den Menschen — oft rechten gescheiten — auch gibt. Vom kirchlichen Standpunkt aus ist er sogar Sünde, wohl gar Todsünde, Goethe dagegen bezeichnet ihn als etwas dem Menschen Eingeborenes; er hätte auch sagen können als den Ausdruck eines, wenn auch primitiven, so doch unzerstörbaren metaphysischen Bedürfnisses. Die Wissenschaft, und mit ihr jeder, dem das Wesen und Werden seines Volkes heilig ist, steht ehrfurchtsvoll vor diesen Trümmern eines Jahrtausende alten Mythos', die ihm mehr oder minder klare Einsicht in die tiefsten Schächte der germanischen Seele gestatten, welche ihm sonst für immer verschlossen wären.

Was ist nun eigentlich Aberglaube?

Negativ ausgedrückt: jedenfalls kein absoluter Begriff. Nicht nur, daß jeder höheren Religionsstufe von ihrem Standpunkt aus die niedere als Aberglauben erscheinen muß, daß jedes lebenskräftige Volk die seine als die wirkliche, einzig wahre Religion anerkennen wird. Ja, selbst in ein und derselben Religion verketzern sich gegenseitig die verschiedenen Konfessionen, da jede im Besitz der einzig wahren zu sein behauptet. Unwillkürlich drängt sich da dem besonnenen Forscher die Pilatusfrage auf: Was ist Wahrheit?

Positiv umschrieben ist Aberglaube „jede allgemeine Annahme, die entweder keine Berechtigung hat in einem bestimmten Dogma, oder im Widerstreit steht mit der wissenschaftlichen Auffassung einer bestimmten Zeit von der Natur. Er geht zum größten Teil zurück auf den Glauben eines Volkes an die übernatürlichen Kräfte in seiner Kindheit, ist daher Ueberrest einer Religion. Wie aber diese Kräfte, so wie gewisse Ereignisse, die diesen Glauben erzeugt haben, im Menschenleben nie aufhören, so führen sie auch bei kindlichen Gemütern ihm ununterbrochen neue Nahrung zu, die nicht selten durch Berührung mit andern Völkern und Menschen und deren Einfluß vermehrt wird. So ist der Aberglaube nichts Totes, Absterbendes, sondern gebiert sich immer wieder von Neuem. Das Volk, die durch assoziative Denkform beherrschte Menge, pflegt den Aberglauben fort, deshalb gebührt der Sache richtiger die Bezeichnung „Volksglauben".

Dieser ausgezeichneten und erschöpfenden Defination seitens unsres größten Mythologen der Gegenwart ist nichts hinzuzufügen. Das Bemühen eines jugendlichen Volkstums, den Dualismus zwischen der erdrückenden Umwelt und den Menschen auszugleichen, mußte zu dem Glauben an die Beseeltheit der ganzen Natur führen, und seine Träger sind noch heute vorzugsweise die Schichten der Bevölkerung, deren Tätigkeit in freier Natur liegt, Bauern, Hirten, Seeleute, oder die hilflos den Naturgewalten ausgeliefert sind wie die Bergleute. Freilich,

an sie heranzukommen ist bei der ungeheuren Differenzierung der Volksseele und dem Mißtrauen der einfachsten Menschen gegenüber den Gebildeten schwerer denn je: eine Frau Viehmännin, wie die Gebrüder Grimm, findet heute so leicht nicht jemand.

Außerdem stehen wir der ganzen Frage gegenüber auf dem so unsicheren und schwankenden Boden mythologischer Voraussetzungen, sodaß es schon darum schwer, vielfach sogar unmöglich sein wird, die drei verschiedenen Schichtungen heidnischer und christlicher Vorstellungen zu erkennen, die in unserem Volksglauben, wie wir ihn nennen wollen, zusammengeflossen sind. Davon wird zunächst die Rede sein.

Was die erste, den von außen in den germanischen Sippenfrieden eindringenden, meist fremdrassigen und das Licht der heidnischen Religion auslöschenden Aberglauben anlangt, so hat Bernhard Kummer durch seine glänzende Untersuchung über den germanischen Kult und Glauben am Ausgang der Heidenzeit wenigstens für den Norden (Norwegen, Island) das Dunkel aufgehellt. Mitgard — Utgard, das ist der Gegensatz zwischen arteigener Religion und fremdem Aberglauben. Auf der einen Seite unbedingtes Vertrauen zum „fulltrúi", dem göttlichen Freunde — heiße er nun Thor oder Frey, ihrem Wesen nach sind beide dasselbe — Sippenverehrung, Ahnenkult, Machtglaube. Auf der anderen Seite Zauberei, von der Furcht vor dem Wiedergänger, der lebenden Leiche diktierter Totendienst, Verehrung der Totengötter, (lappo-finnischer Einfluß) Schicksalsglaube. Auf slawische Herkunft weisen Vampyr und Werwolf.

Vergeblich bekämpfte das gläubige Heidentum der Wikingerzeit die eindringenden „Utgard"-Mächte, den Aberglauben der Zauberei, denn dieser fand einen stärksten Bundesgenossen, so befremdlich es auch klingen mag, — im Christentum. Doch davon später.

Es steht hier nicht zur Erörterung, wieso durch die Wikingerfahrten der Glaube des Nordmanns an die in seiner Brust wirkende und ihm seine Kraft verleihende Gottheit erschüttert worden ist — ich verweise hier auf das Buch Kummers. Auch werden wir nie wissen, wie es in der germanischen Seele die Jahrtausende vor dem, Gipfel und Ende der germanischen Religion bedeutenden Eingottsglauben ausgesehen hat.

Auf ähnlich unsicherem Boden stehen wir bei dem Mythos der Festland-Germanen. Auch die sorgfältigste Forschung hat die hier sich erhebenden Fragen keineswegs restlos beantworten können. Da mir nichts ferner liegt, als einen „Abriß der germanischen Mythologie" verfassen zu wollen, will ich diese Fragen nur soweit streifen, als es zur Belichtung der im Folgenden ausgeführten Beispiele unseres Volksglaubens nötig ist.

Zunächst sei nur bemerkt, daß in dem Seelen- und Dämonenglauben, der Vorstufe des Götterglaubens, in der sogen. niederen Mythologie, welche in ihren Grundzügen wohl einer gemeingermanischen (proethonischen) Periode angehört, der Volksaberglaube zum großen Teil seine Wurzeln hat, soweit nicht andere gewichtige Faktoren mitsprechen.

Von diesen soll zunächst die Rede sein:

Sternenwelt und Tierwelt, beide gleich unergründlich, geheimnisvoll und groß, haben, seit es Menschen gibt, die Phantasie im höchsten Maße angeregt und erregt. Der Norden besonders spürt die lebenspendende und lebenerhaltende Kraft der Sonne. Ihr gilt der erste Gruß der erweckten Brünnhilde:

„Heil dir, Sonne! Heil dir, Licht!"

und noch heute lebt in Pommern ein Reim: „Liebe Sonne komm herab und nimm

mir die siebenundsiebzig Fieber ab!", der fast aussieht wie die Vorausnahme des Wissens um die desinfizierende und heilende Wirkung der Sonnenstrahlen. Ebenso, wenn nicht mehr, mußte der Mond mit seinem gespenstischen, magischen Schein, mit seiner wechselnden Gestalt die Aufmerksamkeit der Menschen auf sich ziehen. Zahllose Zauberhandlungen dürfen nur in seinem Licht vorgenommen werden — in dem neudeutschen poetischen Wort „Mondeszauber" allein liegt für uns eine Ahnung von etwas Wunderbarem, während der harmlose Unsinn eines im Pfänderspiel des 19. Jahrhunderts oft gebrauchten Verschens sogar die Beachtung der Mythologen erregt hat:

„Lieber Mond, ich bete dich an,
du hast eine Frau und ich keinen Mann,
wenn du nur so denkst wie ich,
komm herab und küsse mich!"

Vielleicht ist es der Rest eines Liebeszaubers, für den auch bei Griechen und Römern die stille Mondnacht die rechte Zeit war — oder deutet es auf die Mondanbetung eines sublunaren Menschentums, das nach Jahrtausenden einer mondlosen Zeit, die auf den Absturz des Tertiärmondes folgte, zum ersten Mal das wundersame Nachtgestirn über sich aufgehen sah? Der Sympathieglaube, mit dem man den zunehmenden Mond in Beziehung setzte zu allem, was „zunehmen" sollte, umgekehrt den abnehmenden, und ihn bei dahinzielenden „Besprechungen" anrief, ist bei der Eindrucksgewalt dieses Gestirns durchaus begreiflich. Daß der Prozeß des Wachsens der Pflanzen bei steigendem Licht des Mondes besser vor sich geht, als bei sich milderndem, ist doch wohl Tatsache. In den Bäumen soll der Saft mit zunehmendem oder abnehmendem Mond steigen oder fallen; vor Neumond gefällt, liefert der ostafrikanische Wallababaum herrliches, dauerhaftes Bauholz, zur Zeit des Vollmondes gefällt aber besitzen die Stämme keinerlei Dauerhaftigkeit. Bei abnehmendem Mond gepflanzt, treiben Pflanzen kräftige Wurzeln, bei zunehmendem Mond gesät, schießen sie ins Kraut — weshalb die Saat aus jungem Mond glänzende Ernten, und Vieh, bei solchem begattet, treffliche Nachkommenschaft bringt. Der auf den Mond bezügliche Volksglaube berührt wohl auf manch richtiger Naturbeobachtung, für die allerdings der wissenschaftliche Beweis noch vielfach fehlt.[1])

Hier müssen wir einen Augenblick haltmachen, denn wir stehen hier an der Linie, auf der so manche, als törichter Aberglaube verlachte Meinung in der Beleuchtung von anderen Wissenschaftsgebieten her ein ganz anderes, tiefernstes Gesicht erhält. Es sei hier zunächst an ein Wort Bachofens erinnert: „In Mythen ist die Erinnerung an wirkliche Ereignisse, die über die Menschheit hinweggegangen sind, niedergelegt. Wir haben nicht Fiktionen, sondern erlebte Schicksale vor uns." Die dreihundert Flutsagen der Erde, von denen nur die babylonische (biblische) im Volke bekannt ist, die apokalyptische Vision (Offenbarung c. 8) von dem herabstürzenden, feurigen Berg sind dunkle Nachklänge von Wetterkatastrophen größten Ausmaßes — wie die Sagen von Drachen und Lindwürmern wohl die letzten Erinnerungen daran sind, daß einmal Mensch und Saurier Zeitgenossen waren,

[1]) Ich bin in der Hauptsache hier Eugen Georg gefolgt, aber auf meine Anfrage bei den Botanischen Anstalten der Breslauer Universität wurde mir erwidert, daß eine nennenswerte Beeinflussung des Pflanzenlebens durch den Phasenwechsel des Mondes noch nicht erwiesen sei. K. Sueffenguth „Tropische Bäume, Bambuseen und Mondwechsel" Mitteil. d. Deutschen Dendrolog. Gesellschaft 42. 1930) hat zwar einen Einfluß der Mondphasen auf die Pflanzen nicht nachweisen können, hält ihn aber nicht für ausgeschlossen und empfiehlt weitere Untersuchung. Daß steigendes Mondlicht das Wachstum fördere, hat mir dagegen ein Gärtner bestätigt.

was übrigens die Felsenzeichnungen in Arizona bestätigen. Was ich hiermit unterstreichen will, ist, daß man Sage und Aberglauben keineswegs bloß von der Seite des Mythos, d. h. von — wenn auch noch so primitiven — Religionsvorstellungen beikommen kann;[2]) noch zahlreiche andere, gewichtige Faktoren sind dabei in Rechnung zu ziehen: nicht bloß die Geologie und mit ihr die kosmischen und tellurischen Großerlebnisse unseres Planeten, sondern auch die feinen Kräfte, die unsere Vorfahren nicht kannten, wohl aber spürten. Auch hiermit rühren wir an die letzten Wurzeln religiöser Vorstellungen. So wenig die Mythologie zu befürchten braucht, etwa ihr ganzes Wissenschaftsgebiet an die Geophysik abgeben zu müssen, so wenig wird sich bestreiten lassen, daß die Wirkung jener Kräfte der Höhen- oder Erdstrahlen zu Mythen- oder Aberglaubenbildung beigetragen haben wird. Der germanische Glaube an die Allbeseeltheit der Natur, der in dem Pandynamismus des 17. Jahrhunderts beginnt, das ursächliche Denken durch ein schüchtern wissenschaftliches zu verdrängen, mußte in den deutlich gefühlten Wirkungen all jener Kräfte das Walten gütiger oder feindlicher Dämonen sehen. Was wußte man noch vor 50 Jahren von ultra-violettem oder blauem Licht und seiner heilenden oder zerstörenden Wirkung, was von „Erdstrahlen" oder der „Strahlungskraft des menschlichen Körpers", auf die sich eine ganz neue Heilmethode aufbaut? Wenn der mecklenburgische oder niedersächsische Bauer am 25. Dezember seine Obstbäume durch ein angebundenes Strohseil oder durch das Vergraben eines Silberstücks an den Wurzeln kranker Bäume für das nächste Jahr „mietet", wenn die Bäuerin einen Mistelzweig unter das Butterfaß, dessen Schlägel nur aus Kreuzdornholz sein darf, legt, um „Behexung" zu verhindern —, wenn es zahllose Vorschriften zur Abwehr der Unholden gibt, wenn die neben die Brautonne gelegten Nesselstauden das Umschlagen des Bieres bei Gewitter verhindern sollen —: das alles und noch tausend Anderes scheint nur törichter Aberglaube, in Wirklichkeit ist es doch wohl uralтes Wissen eines durch und durch naturverbundenen Menschentums.

Vom 25. Dezember an, dem ersten Tag, an dem die Sonne wieder emporsteigt, steigern sich auch die Erdstrahlen; Stroh, Mistel, Kreuzdorn, Brennessel sind Abschirmmittel gegen ihre schädigenden Wirkungen, wie Silber bakterienzerstörende Kraft hat. Und die Nessel ist auch wohl nicht darum dem Donar heilig, weil sie „brennt", sondern weil sie als „Strahlenfreund" über Reizstreifen wächst, die zugleich Blitzfangpunkte sind, wie auch die Hasel. Auch der Holunder (Flieder) wächst mit Vorliebe über Reizstreifen: es muß darum die heilende Wirkung der Erdstrahlen bei bestimmten Krankheiten (Fieber) unseren Vorfahren wohl bekannt gewesen sein, wenn sie den Kranken empfahlen, zur Neumondzeit zu einem Holunderstrauch zu gehen oder zur Nessel. Nur daß die Pflanze als das arcanum genannt wird, läßt den Rest als Aberglauben erscheinen.

Ueberhaupt liegt wohl dem gesamten Pflanzenaberglauben, wie er sich z. B. an Quendel, Thymian, Hasel, an die Neunerlei Kräuter und die zahllosen Vorschriften für die Art und Zeit ihres Sammelns knüpft, eine naturgebundene, erfahrungsgemäße Volksheilkunde zu Grunde, an die die medizinische Wissenschaft in unsrer Zeit sich auch heranzutasten begonnen hat. Alle jene Vorschriften beziehen

---

2) Das Umgekehrte zu glauben, wäre ebenso fragwürdig. Wenn H. Fischer meint, daß unsere Vorväter in ihrer „Hochkultur" nichts anderes in den vermeintlichen Göttern erblickt hätten als jene unerreichbaren, aber gespürten Kräfte, die sie mit „sinnbildlichen" Namen belegt hätten, und daß die „Verfallszeit" und die Spanne der Bekehrung Götter aus Frija, Donar und Ostera usw. gemacht hätten, so sind das Behauptungen ohne jeden Beweis. Ganz ohne Metaphysik dürfte es auch hier erst recht nicht abgehen — außerdem: Was meint er mit „Hochkultur"? In welche Zeit etwa setzt er sie? Handelt es sich hier um germanisches, urgermanisches oder — atlantidisches Erbe?

sich aber auf wild wachsende Pflanzen: wenn die unter ganz anderen Boden- und Lebensverhältnissen künstlich angebauten Kräuter versagten, lag es nahe, zum Teil schon wegen der eigenartigen Verwendung der Kräuter, die man Hühnern ins Nest legte, in Viehställen oder Stuben aufhing usw. das Ganze als Aberglauben zu belächeln. Aber zu denken gibt dabei, daß die vom Priester gerade am Tage Mariae Himmelfahrt geweihten „Buschen" wirksamste Abwehr gegen Gewitter und Hexenzauber seien. Da gerade Mitte August die auch biologisch stärkste kosmische Auswirkung des ganzen Jahres fallen soll, jene Pflanzen aber vorwiegend über Reizstreifen gedeihen, also Stoffe besitzen müssen, welche die gefährliche Strahlenwirkung paralysieren, so muß sich auch die Kraft dieser Stoffe gegenüber dem Hochstand der Strahlenwirkung steigern, damit die Pflanzen sie überstehen können. Darum muß auch die Heilwirkung der an dem Vollmondtage Mitte August gesammelten Kräuter eine ganz besondere Kraft haben. Die Kirche hat nur durch ihre Kräuterweihe (15. August) einem uralten Brauch und Feiertag einen christlichen Sinn gegeben, indem sie durch eine symbolische Handlung der Heilkraft der Pflanzen den göttlichen Segen vermittelt.

Ist uns heute noch die Tierwelt bis zu einem gewissen Grade rätselvoll, um wie viel mehr mußte sie so dem Germanen erscheinen, dem sie nach seinem Seelenglauben vielfach als der Sitz abgeschiedener Seelen galt. Manche Tiere, Pferde oder Hunde sind „geistersichtig" oder sie fühlen ein Unglück voraus; die Hunde zeigen es durch ihr Heulen an, Pferde sind über gewisse unheimliche Stellen nicht hinwegzubringen, sie fangen an zu schwitzen, bäumen sich, gehen durch, weil da ein Toter verscharrt ist. Das sieht alles doch wohl sehr nach „Aberglauben" aus, und ist, was das seltsame Verhalten der Tiere anlangt, höchst wahrscheinlich doch keiner: Die Pferde scheuen an der betreffenden Stelle genau so, auch wenn kein Toter dort liegt und keine arme Seele da in das Dornengestrüpp gebannt ist, d. h. sie spüren tatsächlich etwas, was wir nicht spüren. Es ist bekannt, daß Grubenpferde oder primitive Menschen wie die Indianer Erdbeben vorausfühlen. Tiefseefische kommen an die Oberfläche, wo sich ein Seebeben vorbereitet, Krokodile kommen aus dem Wasser, kurz, alle Tiere verlassen fluchtartig eine solche gefährdete Stelle. Ein „Spezialsinn" der Tiere registriert offenbar den Auftakt der bevorstehenden Katastrophe: Atmosphärische Druckschwankungen, Gasaustritte aus der Erde, Veränderungen der Erdelektrizität, Jonisierungserscheinungen der Luft, in welch letzteren übrigens auch das Geheimnis der Beeinflussung durch das Wetter liegt, der besonders empfindliche Menschen unterworfen sind. Es ist wohl ziemlich einleuchtend, daß das seltsame Gebahren von Pferden oder Hunden an einer solch radioaktiven Stelle bei Menschen, denen noch keine Kunde von den Ausstrahlungen der Erde geworden ist, erhebliche Mythenbildung veranlaßt haben mag.

Aus Tróyes wurde im November 1933 von acht Auto-Unfällen berichtet, die an einer bestimmten Stelle der Landstraße nach Paris binnen drei Monaten sich ereignet hatten. Eine solche Unglücksstelle ist auch in der Nähe von Bremen entdeckt worden. Die Wissenschaft sagt dazu: Erdstrahlen, die wahrscheinlich die Luft elektrisch leitend machen und auf den elektrischen Mechanismus des Autos störend einwirken. Was aber würde man im 15. oder 16. Jahrhundert dazu gesagt haben, wenn achtmal an derselben Stelle Pferde gescheut und umgeworfen hätten? Für ewige Zeiten wäre eine solche Stelle als gespenstisch verrufen worden.

Es ist wohl hinreichend bekannt, welch großer Legendenkranz sich um den Storch gebildet hat. Das meiste davon mag auf den Seelenglauben zurückgehen, nicht aber die Meinung, er schütze das Haus, auf dem er nistet, vor Blitzgefahr. Wir haben hier eine ganz richtige Beobachtung, aber eine falsche Folgerung: nicht weil er auf dem Hause nistet, ist es sicher vor dem Blitz, sondern weil es an sich sicher

ist, nistet er darauf, da er außerordentlich empfindlich gegen Erdstrahlen ist und sich im Bereich von Blitzfangpunkten geschädigt fühlt. Da er also nach dem Volksglauben so hervorragend Wichtiges zu wissen scheint, konnte man schließlich dem auffallend großen und so wenig menschenscheuen Vogel zutrauen, daß er „alles wisse", und daß sein Klappern immer etwas „zu bedeuten" habe. Gewiß sind das ganz kindliche Vorstellungen, aber liegt nicht darin schon eine Andeutung der Ahnung des großen Rätsels der Welt des Tieres und seiner Sichten, die den unseren ganz verschieden sein mögen? Denn auch sonst noch hat ernste Beobachtung ergeben, daß Katzen und andere Tiere oft etwas sehen, was der Mensch nicht sieht. Ich gebe hier kurz eine Beobachtung wieder, die mir in einer Zeitungsskizze aufstieß, die zu sehr den Stempel der Natürlichkeit trägt, als daß man sie für Erfindung halten sollte. Also: Ein Abend im Advent, ein stilles Zimmer, nur erhellt durch die Petroleumlampe auf dem Tisch; die Tür des nicht erleuchteten Nebenzimmers ist geöffnet, und auf dem Sofa liegt, ein großes, weißes Knäuel, schlafend ein prächtiger Angorakater. Plötzlich fährt das Tier auf und starrt mit erschreckten, weit geöffneten Augen in das dunkle Zimmer, steigt langsam herunter und bleibt eine Weile in Kauerstellung, immer den erschreckten Blick auf ein Unbekanntes im dunklen Zimmer gerichtet. Dann reißt es ihn empor, und langsam, widerwillig, aber wie von magischer Gewalt gezogen, schreitet er kampfbereit, die krallenbewehrten Pfoten wie auf ihre Elastizität prüfend, dem unbekannten Feind entgegen in das dunkle Zimmer hinein. Und so plötzlich, wie es gekommen, läßt die Spannung des Tieres nach: behaglich kringelt es sich auf dem Teppich, wo es gerade stand, wieder zum Schlaf zusammen. Was hat das Tier gesehen, und was ist eben wieder verschwunden? Die Welt ist voller Rätsel: Hat sie deren ein Teil ausschließlich dem Tiere vorbehalten? — Und was ist's, um noch einmal auf den Hund zu kommen, mit dessen oft ganz unmotiviertem Heulen? Wenn es wirklich immer nur zur Vollmondszeit stattfände — was übrigens nicht der Fall ist — dann könnte man es auf das das Tier irritierende Licht des Nachtgestirns zurückführen. Dann müßte aber in jedem Dorf, wo jedes Gehöft seinen Wachhund hat, in solcher Zeit ein so unerträgliches Konzert stattfinden, daß es selbst den robusten Bauernnerven zu viel werden müßte. Wie kommt es, daß derselbe Hund, der heute einen ganzen Hundejammer in die Mondnacht hinausklagt, sich am nächsten Abend behaglich und zufrieden im prallen Mondschein auf die Schwelle des Hauses streckt, das er bewacht? Rätsel über Rätsel . . .

Und an diese sollte der mythenbildende Sinn eines Volkes nicht anknüpfen?

Ein solches, noch ungelöstes Rätsel ist der „Spökenkieker", der Mensch mit dem „zweiten Gesicht", der niemals ein Glück, sondern stäts ein Unglück voraussieht, das auch vielfach wirklich eintrifft. Soviel Aberglauben sich um diese unheimliche Erscheinung gewoben hat — in das große Kapitel vom Aberglauben gehört sie eigentlich nicht, auch die Psychiatrie allein dürfte mit ihr nicht fertig werden ohne Unterstützung durch die Biologie und Geophysik, zumal es sich hierbei vielfach um erbliche Belastung und lokale Bindung handelt: In Zirl bei Innsbruck sollen die in den nach dem Kirchhof sehenden Häusern Wohnenden um Mitternacht die Leichenzüge der Personen erblicken, die bald sterben werden, deshalb werden diese Häuser gemieden und den Armen unentgeltlich überlassen. Diese letzte Bemerkung gibt dem Bericht eine starke Glaubwürdigkeit, jedenfalls besteht die Tatsache, daß die Gabe eines bestimmten Ahnungsvermögens in Schottland, Wales und Westfalen und auch anderwärts eine endemische Erscheinung ist, deren einer Fall in jüngster Zeit wieder von sich reden gemacht hat:

Das Erscheinen eines achtzigjährigen, furchtbar aufgeregten Mannes, der Unheilseher von Dundee im Dezember vor. Jrs. auf einer Londoner Zeitungsredaktion,

den die wütenden Bauern einst aus dem Dörfchen Nethergate, wo er ganz still lebte, vertrieben hatten, weil er ihnen immer nur Unglück prophezeite, und seine Voraussage des furchtbaren Flugzeugabsturzes bei Tatfield (am 10. 12. 35) rief die Erinnerung an eine der schrecklichsten Katastrophen des ausgehenden 19. Jahrhunderts wach. Theodor Fontane hat sie zum Vorwurf einer meisterhaften in ihrer Umrahmung dem Gespräch der Hexen im „Macbeth" nachgebildeten Ballade „Die Brücke am Tay" gemacht, und der Dichter-Ingenieur Max Eydt unter Veränderung der Namen und unbestimmter Lokalisierung — „Ennobucht" statt Firth of Tay — zu einer düsteren Erzählung gestaltet. Der Lokomotivheizer Alexander Kennedy hatte sich am 28. Dezember 1879 unter Voraussage des Einsturzes der Tay-Brücke so hartnäckig geweigert, die Maschine des von Norden her kommenden Zuges zu besteigen, daß er sofort entlassen wurde. Obwohl er ausgelacht worden war, hatten seine Worte doch den Lokomotivführer stutzig gemacht, daß er am Brückenkopf den Zug abbremste und ein paar Maschinisten vorausschickte, den Schienenweg auf seine Sicherheit zu prüfen. Eben leuchteten die Lichter des von Süden kommenden Zuges auf, als sie plötzlich erloschen. Die Brücke war, zumal ein wütender Sturm tobte, gebrochen und hat den Zug und alles Leben darin in die schäumenden Fluten des Tay gerissen. Nach der auf Ort und Tag das Unglück von Tatfield genau bestimmten Voraussage wurde die Oeffentlichkeit aufmerksam, Englands angesehenster Psychiater nahm sich der Sache an und man stellte fest, daß Kennedy in den letzten dreißig Jahren mindestens zwölf große Katastrophen, genau bestimmt bis auf Ort, Woche, Zahl der Opfer, vorausgesagt hatte. Aber auf die Frage: Wie kommt der Mann zu solchem Kassandrablick? hat auch die Psychiatrie keine Antwort. Tellurische Einflüsse, geophysische und geopsychische Kräfte einer ganz bestimmten Landschaft mögen, wie so oft, auch hier zusammengewirkt haben zur Erzeugung solch rätselhaften Phänomens.[3])

Und mit diesen geheimnisvollen Kräften, mit Bodengestaltung und Wasser, mit dem Klima und seinen atmosphärischen Vorgängen formt die Landschaft solange an der Menschenseele, bis sie und der ihr zugewiesene Stamm eine untrennbare Einheit bilden. Die See, das Sumpfland der Ebene mit seinen phosphoreszierenden Lichtererscheinungen, die Nebelbildungen mit ihren schwanken, grotesken Gestalten, die Schluchten und Felsentrümmer, wie sie besonders Kalkstein und Buntsandstein zeigen, all das erfaßte die Seele mit zwingender Gewalt. Ohne die flammenden Nordlichter keine Vorstellung von Ragnarök, des Weltuntergangs durch Feuer — Götterdämmerung — ohne die Springfluten der Nordsee nicht die dem Meere ent-

[3]) Die Vermutung Eugen Georgs, daß das Vorkommen von Erz und Kohle die Hellsichtigkeit befördere, stimmt nicht immer. Denn dann müßte sie nicht bloß in Schottland, Wales und Westfalen vorkommen, sondern auch in Oberschlesien und im Waldenburger Kohlenrevier. Hier aber fehlt sie, und in Westfalen tritt sie nicht im Kohlen- und Erzgebiet auf, sondern in der Stille der Heide. Und wie will man sie für die Bretagne und Vendie erklären, die wieder eine andere geologische Struktur haben? Die starke keltische Blutmischung in den außerdeutschen Landschaften, die dazu beitragen könnte, paßt aber wieder nicht für Westfalen. Bemerkenswert ist, daß die unheimliche Begabung sich namentlich in Mondnächten bei den damit Behafteten regt. Nicht erklärbare Sonderveranlagung und kosmische Strahlungen scheinen hier zusammen zu treffen. Mit solchem außergewöhnlichen Akt ist auch beim Brückeneinsturz am Tay zu rechnen, da wie wir wissen, in dieser Nacht ein orkanartiger Sturm toste, und die Berichte, die H. Fischer (Vermächtnis) beibringt, bestätigen alle das Zusammentreffen des Auflebens jener Begabung entweder mit Wetterstürzen oder bestimmten Zeiten wie Tag- und Nachtgleichen oder August. Jedenfalls handelt es sich bei dem Hellsehen, soweit man es in neuester Zeit wissenschaftlicher Untersuchung unterzogen hat, nie um Geschehnisse, die ohne kosmische Bedingungen verlaufen, ohne freilich das unheimliche Rätsel selbst erklären zu können.

stiegenen, menschenfressenden Ungeheuer — Grendelwolf — und ohne Flüsse und Seen kein Glaube an Wasserdämonen und Nixen, ohne Höhlen keine Zwerge.

Auch die Tageszeiten mit ihrer verschiedenen, der Sinnestäuschung häufig sehr günstigen Beleuchtung müssen die Mythen- und Aberglaubenbildung fördern. Die Dinge sehen am Tage anders aus als in der Nacht. Auch der sonnenhelle Mittag hat sein Geheimnisvolles, seinen „Mittagzauber".

„Jetzt ist die Zeit, da oft im Schilf ein Wimmern
der Fischer hört, der Jäger hört ein Lachen
und golden sieht der Hirt die Felsen schimmern"

singt Hermann Lingg. Ein Porstbusch, ein seltsam geformter Weidenstumpf, gar der Wurzelstock einer vom Sturm zerrissenen Tanne womöglich mit einem Stückchen phosphoreszierenden faulen Holzes, sie können in Nebel und Dämmerung so ungeheuerliche Formen annehmen, daß einem phantasievollen, aber ängstlichen Gemüt ein solches Bild zum gespenstischen Erlebnis wird: im Dorf weitererzählt, wächst es sich unter weiterer Ausschmückung in Bälde zur schönsten Gruselgeschichte aus. Ein weiteres Stückchen Aberglaube ist fertig. Vollends, wenn in finsterer Nacht, der Zeit der Furcht, in einem ohnehin sensiblen Menschen, zudem noch etwa in seiner Ratlosigkeit an einem Kreuzweg, sich das Angstgefühl ins „Numinose" steigert, so tritt ein Zustand ein, in dem er die unbekannte Gefahr, auf die er wartet, die aber in Wirklichkeit garnicht vorhanden ist, physisch empfindet: Es „würgt ihn am Hals", „es huckt ihm auf", er stürzt halb wahnsinnig von dannen, also „es hat ihn der Werwolf gehetzt", der ihm auf den Rücken gesprungen ist.

Andere mythische Gebilde gehen zweifellos auf physiologische Ursachen zurück, so der Glaube an Trut, Mare und Alb. „Welchen mächtigen Eindruck das Albdrücken auf den Menschen macht, weiß jeder aus Erfahrung.. Um wie viel mächtiger mußte er bei dem natürlichen Menschen sein." Die Grundlage solcher Mythenbildung bleibt aber doch der Seelen- und Dämonenglaube, auch wenn man das Albdrücken auf Strahlenwirkung zurückführen will. Das Amulett, der Schratstein (Schrat = Trut, Alb) als Abschirmmittel würde allerdings von erstaunlich tiefer Beobachtung zeugen.

Mit Recht lehnt Mogk die Entstehung aller Mythen aus solchen physiologischen Gründen, wie sie Laistner im „Rätsel der Sphynx" vertritt, ab. Noch unbesonnener und voreiliger wäre es, alles Düstere und Unheimliche im deutschen Volksglauben auf fremde Einflüsse zurückzuführen. Gewiß haben die Festland-Germanen durch unvermeidliche Vermischung mit untergeschichteten Rassen manche fremden Religionsvorstellungen angenommen und nach ihrer Art weiter geformt, oder solche sind ihnen durch Berührung mit anderen Völkern — Litu-Slaven, Kelten, Römern gekommen und haben manche Trübung der eigenen Religion bewirkt. Der Mangel einer festgefügten, einheitlichen Religion erleichterte ein solches Eindringen fremder Elemente, wie es heut der Forschung seine Arbeit außerordentlich erschwert: eine deutsche Mythologie müßte nicht nur eigentlich eine Mythologie der Stämme sein, deren jeder seine eigene Gottheit und ihren Kult hatte, sondern sie müßte auch ein Bild gewinnen von dem Götterglauben der Urgermanen, um die fremden Elemente feststellen zu können. Das ist aber unmöglich. Trotzdem aber ist der germanische Mythos noch lange keine „germanisierte Fremdreligion", sondern durchaus rassisches Eigengut. Festzuhalten aber ist zum Verständnis unseres Volksglaubens, daß die Götter ursprünglich vielfach wohl Dämonen waren ehe sie sich zum Range von Stammgottheiten erhoben — die Wissiler verehrten Frea, die Wandalen Wodan, die Alamanen und Bayuwaren Ziu und Donar — und „die Möglichkeit ist von vornherein gegeben, daß auch der

Mercurius-Wodan des Tazitus, verehrt durch einen Angstkult von Stämmen, die schon frühzeitig dem Verfall und der Bekehrung zum Opfer fielen, bereits blind waltende Schicksalsmacht, lebenhemmende Heerfessel, also Verfallsgott gewesen ist, daß auch Wodan von jeher Dämon war, Widerpart des alten Ziu oder Donar".

Es ist auch nicht zu übersehen, daß unser Volksaberglaube zum großen Teil von der Angst diktiert ist, von der Furcht vor den Totengöttern, den Toten, den Wiedergängern —. Ist diese Furcht, soweit sie nicht auf christliche Einflüsse zurückgeht, echt germanische Seelenhaltung, die zurückdeutet auf einen urzeitlichen Totenkult, oder ist sie auch den Südgermanen von „Utgard" gekommen wie den Nordgermanen? Mit Sicherheit werden wir nur sehr selten feststellen können, wo das letztere der Fall ist. Werwolf, Nachzehrer, Vampyr: ihre Urform ist doch wohl eine Totenerscheinung, die den Lebenden quält oder holt, der Grund für die Entstehung dieses grauenhaften Mythos, die Furcht vor dem Wiedergänger, der lebenden Leiche. Ob diese Furcht ein urgermanischer Zug oder ein Fremdkörper in der germanischen Seele ist, bleibe dahingestellt. Ich komme noch darauf zurück. Obwohl die Werwolf-Mythe fast bei allen Völkern des indogermanischen Sprachstammes mit Ausnahme der Iranier und Inder bekannt ist, erscheint ihre germanische Ursprünglichkeit doch etwas fraglich: bei den Nordgermanen ist sie als eine „Utgard"-Erscheinung erst mit dem Erlöschen des Thor-Glaubens eingedrungen, von den Festlandgermanen kennen sie die südlichen Stämme, die Baiern und Alamanen, die Thor und Ziu verehrten, nicht, dagegen alle nord- und mitteldeutschen Wodan verehrenden Stämme. Der Wolf, das Tier Wodans, ist Symbol des Todes, des Schreckens der Nacht. Was besonders ins Gewicht fällt, ist, daß auch die lappo-finnischen Stämme und die Slaven ihn haben. Die Annahme, daß er hier über die Grenze gewechselt sei, liegt uns näher, als man noch heut in Preußen unerschütterlich an ihn glaubt, und es im Schlesischen Gebirge heißt: „Vom Werwolf darf man nicht sprechen, sonst kommt er des Nachts und saugt einem das Blut aus." Damit wird aber die hier eingetretene Verschmelzung des Werwolfs mit dem Vampyr, der besonders bei den Slaven zuhaus ist, bezeugt. Was in diesem finstersten Aberglauben Gestalt gewonnen hat, ist die ins Abnorm-Teuflische gesteigerte und ganz ungermanisch anmutende Vorstellung von dem Toten, der nachts dem Lebenden das Blut aussaugt, dem grauenvollsten aller Wiedergänger. In dem von Litu-Slaven nicht unerheblich durchsetzten Westpreußen ist die Angst, der Tote möchte ein Nachzehrer — das Wort „Vampyr" kommt bei uns nicht vor — sein, noch heute so groß, daß man ihm ein Fischnetz und eine Handvoll Mohnkörner zur Beschäftigung und zum Verzehren mitgibt, um ihn im Grabe festzuhalten: Alle Jahre einen Knoten auflösen, ein Korn essen! Es ist wohl auch die Erinnerung an einen dunklen Klang aus seiner ostpreußischen Heimat, die E. Th. Hoffmann das Gespräch der „Serapionsbrüder" einmal auf den Vampyrismus bringen läßt. Das liebenswürdige Thema muß in jener Zeit geradezu in der Luft gelegen haben: Abgesehen von seiner litterarischen Behandlung durch Byron und Hoffmann haben wir in der Zeit von 1812 bis 1828 fünf Vampyr-Opern, deutsche, italienische, französische, englische, deren eindrucksvollste die von Heinrich Marschner ist. Unverkennbar hat sie auch namentlich musikalisch Pate gestanden bei dem „Werwolf" von Graf Volko von Hochberg.

Aus manchem heut ganz von selbst verständlich und allgemein geübten Brauch spricht nichts anderes als die Furcht vor dem Wiedergänger. Das Augen-Zudrücken soll verhindern, daß der Tote noch auf einen wartet, den er holen will; das sofortige Oeffnen der Fenster soll der als Hauch gedachten Seele ermöglichen, aus dem Haus zu entweichen; im andern Fall müßte sie „umgehen", herumspuken; den Spiegel

verhängt man, denn die Wiederholung des Bildes der Leiche im Spiegel würde darauf deuten, daß bald hier eine zweite liegen wird.

Im Widerspruch zu der sich noch in zahllosen Bräuchen äußernden Furcht vor einer friedlos gewordenen Seele scheint die Sitte — oder Unsitte — des Leichenschmauses zu stehen, bei dem es oft recht hoch hergeht. Denn „je mehr dabei gegessen und getrunken wird, umsomehr kommt es den Toten zugute", heißt es in der Oberpfalz. So unsinnig, auch gegenüber der Trauer, das zu sein scheint, so deutet es ursprünglich etwas ganz anderes. Es ist ein Rest längst nicht mehr verstandener Ahnenverehrung einer Zeit, die, fern der Totenfurcht, sich um die Herstellung einer Verbindung und Wiedervereinigung mit den Toten bemühte, einer Zeit, die nicht nur durch möglichst große Zahl der zur Totenfeier geladenen Gäste den oder die Verstorbene zu ehren glaubte, sondern unbefangen ein Hochzeitsfest beging, während ein Toter im Hause lag. Diesem wurde der erste Minnetrunk gebracht, der zweite den Hochzeitsleuten. Wann und wie dieser freundliche Ahnenkult den Festlandgermanen abhanden gekommen ist, wissen wir nicht: Zweifellos hängt das mit der Lockerung der Sippe zusammen, die das heilige Band war, das das ganze Tun der heidnischen Germanen regierte. Für den Norden jedenfalls ist die Ahnenverehrung in der Zeit des Thorglaubens bezeugt.

Ein anderer freundlicher Akt der Pietät, dem Toten etwas in seinen Hügel mitzugeben, das ihm besonders lieb war und dessen er auch im Jenseits nicht würde entraten wollen, hat sich bis heut erhalten. Aber indem er den Wandel aller Zeiten mitgemacht hat, ist der Ernst einer symbolhaften Handlung zuweilen ins grotesk-Lächerliche umgeschlagen. Ehedem gab man dem toten Helden seine Waffen, sein Pferd, seinen Schmuck mit: heut gibt man ihm in Schweden manchmal sein Handwerkszeug, Tabakpfeife und Schnapsflasche mit und im Vogtland gar Regenschirm und Gummischuhe! Nemo enim illic vitia ridet — ebensowenig wenn in Dörfern des Eulengebirges am Tage etwa der Silberhochzeit der Jubilarin ein Gebäck in Form eines Phallus verehrt wird!

Ein abergläubischer Brauch, der seltsam erscheinen mag, aber gerade die tiefe Innerlichkeit der deutschen Seele offenbart, ist das Ansagen des Todes des Bauern bei seinen Tieren, bei den Bäumen seines Gartens — sonst gehen sie ein, und vor allem bei seinen Bienen, damit sie sich nicht etwa an den Sarg setzen und mitbegraben lassen. Wenn dieser Brauch ein rein lokaler oder landschaftlich beschränkter wäre, könnte man vermuten, ein derartiges Vorkommnis das übrigens bei einem zufälligen Zusammentreffen eines Begräbnisses mit dem Ausschwärmen der Bienen denkbar wäre, habe die Veranlassung dazu gegeben. Aber dieser Volksglaube ist durch ganz Deutschland verbreitet: Der Brauch selbst soll das Band, welches den Besitzer mit seinen Tieren und Bäumen verbunden hat, zerschneiden, damit der Tote sie nicht nach sich ziehe und er entspricht genau dem gewissermaßen persönlichen Verhältnis, in dem der deutsche Bauer zu seinem lebenden Besitztum steht.

Es ist erstaunlich, mit welcher Zähigkeit sich der Glaube an den Wiedergänger durch die Jahrtausende bis in unsere Zeit erhalten hat, vorzugsweise in ländlichen Bezirken, und es ist unverständlich, wie noch 1908 der Tod einer geizigen Tischlerwitwe in einer kleinen Stadt der Grafschaft Glatz eine dort allgemein geglaubte Spukgeschichte entstehen ließ, daß die Tote keine Ruhe finde: weil sie im Leben nie habe genug kriegen können, hätte sie noch aus dem Grabe nach einem Brett des Totengräbers gegriffen! In jüngster Zeit hat der Wiedergängerglaube großstädtische Formen angenommen und ist salonfähig geworden: „Wenn die Spiritisten unsrer Tage," so sagt Hugo Gering (in einer Kieler Rede über Weissagung und Zauber im nordischen Altertum), „die Seelen von Verstorbenen zitieren, was

sind sie anders als alte Bekannte im neuen Gewande, Wiedergänger aus der Heidenzeit?" Auch das „Ruhe sanft" auf unsern Friedhöfen bezeugt, daß die Wiedergänger nur schlafen.

Ein richtiger *Aberglaube*, ein Fremdkörper in der germanischen Seelenhaltung, trotzdem ganz in ihr aufgegangen, ist die *Zauberei*, die von der göttlichen Kraft der *Weissagung* durchaus verschieden ist und berufsmäßig ausgeübt wird. Sie ist eigentlich von der *Hexe* nicht zu trennen; da letztere aber ihren eigentlichen Charakter erst durch das Christentum erhalten hat, wird von ihr später die Rede sein. In den Zigeunerkünsten des Wahrsagens aus Kaffeegrund, aus Karten, in Besprechungen aller Art, in dem Schwindel der Gesundbeterei erkennt man deutlich ihre fremdrassige Herkunft. *Goethe* und *Richard Wagner* hatten beide noch nicht unser Wissen von „Mitgard" — „Utgard", gleichwohl ist es der Kampf dieser beiden gegensätzlichen Welten, der in ihren größten Dichtungen ausgetragen wird, im „Faust" auf dem Boden christlicher Weltanschauung, im „Ring" innerhalb des Umkreises germanischer Glaubensvorstellungen. In Fausts Seele lehnt sich der germanische Mensch auf gegen „das tolle Zauberwesen" und Utgards Kraft bricht sich an dem ehernen „Allein ich will" Fausts, wie gleicherweise sie an Brünnhildes „heiligsten Wissens Hort" zerstiebt, oder wie die Zauberei Ortruds an der Lichterscheinung Lohengrins ohnmächtig versinkt.

Zaubertränke aller Art, wie das spätere Mittelalter sie noch kennt, Verwandlungs- und Liebestränke haben sich mehr und mehr in die Dichtung zurückgezogen. Sie wurzelten doch wohl nicht so tief im Volksglauben. Nur weil uns Goethe so meisterhaft im Banne mittelalterlicher Vorstellung auch in der Hexenküche im „Faust" zu halten weiß, nehmen wir widerspruchslos den „Verjüngungstrank" hin: im andern Falle würde sich unser Wissen um die Unmöglichkeit solcher Umwandlung doch nur schlecht zum Schweigen bringen lassen. Und wer gar die Tränke bei *Wagner* als Realitäten ansehen würde, der müßte denken, Wagner habe seine Helden von vornherein *unfrei* gemacht, sind *symbolisch* zu fassen. Der Vergessenheitstrank, den Gutrune Siegfried reicht,[4]) ist der Rauschtrank den dem Ahnungslosen „Frau Welt" — Utgard — kredenzt, an dem schon so mancher kühn ins Leben stürmende sich vergiftet hat. „Vergessen alles, was er liebt" — wie es in Geibels Gedicht „Tannhäuser" heißt — oder der Sirenensang der 'Tausend Stimmen im Grund". Was sagt Siegfried kurz vor seinem Tode?

„Seit langem acht' ich des Lallens nicht mehr,
seit Frauen ich singen hörte —"

die Frau aus Utgard, die ihn vergessen ließ alles, was er besaß! — —

Der Gegenzauber Hagens *symbolisiert* die *Hellsicht des Totgeweihten kurz vor seinem Ende*. Auch das ist uralter Glaube. Der Liebestrank in „Tristan und Isolde" ist als solcher völlig bedeutungslos — mag Brangäne, mag König Marke glauben, daß er das Unheil angerichtet —: Isolde weiß es besser:

„Dein Werk, du törige Magd?
Frau Minne kenntest du nicht,
nicht ihres Zaubers Macht?"

so weist sie die sich der Schuld anklagende Brangäne zurecht. Tristan und Isolde, einander schicksalsbestimmt, glauben den Todestrank genossen zu haben, und da überflutet hemmungslos die Empfindung alle Dämme der Konvention „der Sitte", und beherrscht von nun an ausschließlich ihr Sein. Der Liebestrank also ist nur

[4]) Zugleich aber innerhalb des Dramas ein Mittel der Nibelungenlist! H. v. W.

wirksam als vermeintlicher Todestrank: Da er als solcher sie trog, stehen sie wieder auf dem Weg ins Leben, auf dem es aber nun kein Zurück mehr gibt. Das alles ist doch psychologisch einfach genug, sodaß es eigentlich garnicht erst gesagt zu werden braucht. Außerdem aber offenbart die wundervolle Musik den Seelenzustand der Liebenden bis in „das innerste Zentrum".

Es war im vorhergehenden schon angedeutet worden, daß die persönlich gedachten germanischen Götter jüngere Gebilde sind als die der Dämonen und daß sich manche der letzteren zu Stammesgottheiten aufgeschwungen haben mögen: An der Entwicklung Wodans zur Hauptgottheit hat Eugen Mogk das mit vorbildlicher Klarheit gezeigt: „In schier unzerstörbarer Erinnerung lebt er im Volksglauben fort. Der niedersächsische Bauer läßt bei der Ernte das letzte Aehrenbüschel stehen für „Wodes Pferd",[5]) und kreuzt die Giebel seines Hauses in Gestalt von Pferdeköpfen zum Schutz gegen das wütende Heer, der Odenwälder Bauer zieht, wenn es geblitzt und gedonnert hat, ehrfürchtig die Mütze und deutet mit der Hand nach der Richtung des Blitzes: „Da ist er hinaus!" Frage: „Wer?" „Der Wode!" Das Wort „Windsbraut" d. h. der dem eigentlichen Sturm vorausfegende Wirbelwind deutet auf das von Wotan, dem Windgott, gehetzte Weib (Frigg), an deren Stelle vielfach ein Moos- oder Holzfräulein (Haga-disa?) getreten ist, darum auch das auf der Schwelle des Hauses aufgenagelte zur Abwehr der Hexen dienende Hufeisen. Auch das Martinshorn ist eigentlich das Hufeisen von Wodans Roß. Reste uralter Wodansopfer sind es, wenn man in Niederösterreich den Wind „füttert", damit er nicht bei der Heuernte wehe, oder in Norddeutschland seine Hunde. Und wenn es bei Sturm im Volke heißt: „Es muß sich wohl einer erhängt haben," so läßt sich unschwer erkennen, daß hier die Vorstellung des Wind- und des Totengottes, dem die Gehenkten gehören, zusammengeflossen sind. In der Edda sagt Odin-Wodan von sich selbst: „Ich weiß, wie ich hing am windigen Baum," im Sturm kommt er, den Toten zu holen.

Geradezu sinnnlos erscheint der allgemein verbreitete Aberglaube, daß jemand im Hause stirbt, wenn man Wäsche über Neujahr auf dem Boden hängen läßt. Es fehlt hier jede Deutungsmöglichkeit die bei dem Gehenkten doch immer noch denkbar wäre, in der Annahme, daß sich die Bäume unter der grausigen Last schütteln. Nun, die Sache ist so: Neujahr fällt in die heilige Zeit der 12 Nächte, in denen die Geister umgehen. Da fährt Frau Holda (Holle) durch die Dachböden, um zu sehen, ob auch aller Flachs gesponnen ist, darum darf auch keiner mehr auf dem Rocken sein, sonst gibt es Unglück. Die aufgehängten Wäschestücke hindern sie und erregen ihren Zorn. Aber Holda-Frija-Frigg — die drei Namen bezeichnen im Grunde nur eine Gottheit — ist eine chthonische Gottheit.

„Frau Holda kam aus dem Berg hervor —"

singt der Hirt im „Tannhäuser" ganz mit Recht — ist Mutter Erde, die neues Leben gebiert, aber auch die Toten in ihrem Schoß aufnimmt, und mit den Holden, d. h. den Seelen durch die Lüfte fährt, ganz wie Wodan, zu dessen Gemahlin (Frigg) sie gemacht worden ist. Als solche hat sie erst recht Gewalt über Leben und Tod.

Ihr als der Göttin der weiblichen Arbeit gilt auch das „Flachsopfer", d. h. man läßt für sie ein paar Leinhalme stehen — soweit überhaupt bei uns noch Lein gebaut wird — und ißt ihr zu Ehren — was man heut freilich nicht mehr weiß — ihr Festtagsgericht Klöße und Fische (am 30. Dezember oder 6. Januar), wie man am Donnerstag Erbsenbrei ißt. Die Erbse ist dem Donar heilig, der heidnische Germane erblickte auf ihr das Zeichen des Hammers Donars, der christliche den

---

5) „Wodans Roß", Märchen am Schlusse von H. v. Wolzogens „Söhne Armins".

Leidenskelch des Herrn. Dem Donar geweiht war der fünfte Wochentag, der Ruhetag der Germanen, an dem auch heut bestimmte Arbeiten nicht getan werden dürfen. Am „Thors-Tag" darf auch nicht gesponnen werden, weil auch da Frigg spinnt. (Schweden.) Je nach der Gegend, in der er besonders verehrt wurde, ist er ein Glückstag. Oder, wo die Vorstellung der unfreundlichen Eigenschaften des Gottes vorherrschen, das Gegenteil. Da Donar auch Vorsteher des Rechts ist, war sein Tag — zudem er Ruhetag war — für Gerichtssachen besonders geeignet. Es kamen da an der Gerichtsstätte viele Menschen zusammen, darum ist er noch heute als Tag für Gesellschaften oder Theaterbesuch beliebt. Die Bezeichnung „aufgedonnert", „donnersnett", hängt damit zusammen. Der Freitag ist, je nachdem heidnische (Tag der Frija) oder christliche Vorstellungen (Todestag Christi) überwiegen, Glück- oder Unglückstag. Die Bewertung dieses Tages könnte aber noch einen andern Grund haben. Als Mondumlauf und Monat noch zusammenfielen, war der Freitag der zweite Tag vor Mondwechsel. Die Steigerung der das Leben auf unserem Planeten bestimmenden Sonnenenergien um die Zeit dieser — wohlgemerkt — zwei Freitage scheint nicht bloß die Wetterlage, sondern auch den menschlichen Organismus stark zu beeinflussen; indem sie die geistigen Fähigkeiten mindert und die sexuellen steigert. Die Warnung, an diesem Tage Reisen oder sonst geistige Spannkraft erfordernde Unternehmungen zu beginnen, läßt sich ganz gut mit seiner Bevorzugung für Eheschließungen vereinen, ohne daß man dabei an Frija als Hüterin der Ehe zu denken braucht, sondern vielleicht besser an — Schopenhauer.

Was ich hier vor dem Leser ausgebreitet habe, sind nur ein paar lose Blätter aus dem riesigen Buche unseres Volksaberglaubens, soweit er in unserm germanischen Mythos seine Wurzeln hat und uns ehrwürdig erscheinen muß als ein Urzeiterbe des Seelenlebens unserer germanischen Vorfahren. „Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt!" und mit Vorbedacht habe ich daraus gerade Proben gewählt, die, abseits vom Wege liegend, bei näherem Zusehen die Sinnfälligkeit unseres Aberglaubens, soweit wir ihn als völkisch berechtigt ansehen dürfen, bekunden, und die zugleich nicht nur einen, wenn auch nicht immer klaren Blick in die Seele jener Vorfahren vor mehr als vielleicht einem Jahrzehntausend gestatten, sondern, was mehr wiegt, beweisen, daß sich im Grunde in der germanischen, d. h. der deutschen Seele wenig geändert hat. Wo letzteres aber der Fall ist, ward sie zu ihrem eigenen Schaden vom „Südwind" angeblasen! Es soll hier durchaus nichts gegen das Christentum an sich gesagt werden,[6]) aber im Zusammenhang meiner Darstellung kann ich nun nicht umhin, festzustellen, daß der schlimmste, bösartigste und lebensfeindlichste Aberglaube uns durch die

Missionierung

gekommen ist, obwohl gerade die Kirche sich stäts als die Todfeindin alles Aberglaubens erwiesen hat und noch erweist. Trotz aller Bemühungen hat sie nicht vermocht, ihn auszurotten, ihr Kampf dagegen war völlig vergeblich, denn kein Volk, das nicht ganz kraftlos ist, läßt sich von einer fremden Religion soweit unterjochen, daß es sich von seiner ihm eigenen angestammten restlos schiede. Außerdem ist der Volksaberglaube, wie anfangs bemerkt, etwas Lebendiges, sich immer von Neuem aus der Volksseele Erzeugendes. Und schließlich hat die Kirche in ihrem Kampf gegen die heidnische Religion doch einen ziemlich verkehrten Weg eingeschlagen.

---

[6]) „Christentum"! Man unterscheide: Jesuglaube, Jesulehre stehen fremd zu geschichtlicher „Kirche", wie Galiläa zu Juda. Auch vergesse man nicht, daß schon 400 Jahre vor der römischen Mission die Edelgeschlechter der Goten und Vandalen arianische Christen gewesen sind. H. v. W.

Statt an das religiöse Gefühl der Germanen, an das ihm Heilige anzuknüpfen, statt allgemach behutsam die germanischen Götter zu illusionieren, anerkannte sie deren Wesenheit durchaus und versah sie nur mit umgekehrten Vorzeichen, d. h. sie verteufelte auch alle guten Götter und stempelte sie zu Dämonen, wie sie auch das Weib und die Liebe verteufelt hat. Wenn sie auch nicht umhin konnte, manche Züge einer besonders verehrten Gottheit auf ein oder den andern kirchlichen Heiligen übergehen zu lassen, so besagt das doch herzlich wenig gegenüber der Welt von „Aberglauben", die sie schuf, indem sie die heidnische Religion und das, was für diese Aberglaube — „Utgard" — war, sozusagen in einen Topf warf und aus der nunmehr erzeugten Dämonenfurcht der in ihrer Seele friedlos gewordenen Menschen hervorragenden Nutzen für das Bekehrungswerk zog. Ob das Christentum, indem es durch die Missionierung alle freundlichen religiösen Vorstellungen der Heiden ins Gegenteil, ins Unheimliche umzuschaffen sich bemühte — was ihm übrigens doch nicht restlos gelungen ist — der Volksseele einen besonderen Dienst geleistet hat, soll hier dahingestellt bleiben; durch den Aberglauben, den es im Schlepptau mit sich brachte, und der von der Kirche aufs Sorgfältigste durch die Jahrhunderte hindurch gepflegt worden ist, drohte unser Volkstum an Leib und Seele zu verderben, wenn nicht in letzter Stunde die Reformation, „die Reaktion der nordischen Rasse auf die ihr zum großen Teil zwangsweise aufgedrungene christliche Religion", die deutsche Seele aus der Narkose vorderasiatischer Opiate erweckt hätte. Man kann gewiß Coelibat und klösterliche Weltentsagung als heroisches, persönliches Opfer eines tatenfrohen Menschentums bewundern, aber nur als solches: „daß es Gott wohlgefällig sein sollte", dürfte als krasser Aberglaube stark zu bezweifeln sein, als dadurch eine rassisch wertvollste Bevölkerungsschicht buchstäblich zu Grunde gegangen ist. Von den etwa 10 000 altfreien, freiständischen Adelsgeschlechtern leben heute noch etwa 100! Aber ganz hat die Kirche den germanischen Betätigungsdrang doch nicht ertöten können, er warf sich mit seiner ganzen Energie und zum Heile auf andere Gebiete — Baukunst, Malerei, Dichtung und Wissenschaft. Ein Verdienst der Kirche als solcher ist das aber wahrlich nicht.

Um noch ein paar Einzelzahlen aus der erschütternden Statistik der negativen Auslese herauszugreifen: in Baden gab es von 222 Adelsgeschlechtern um 1500 noch 11, um 1700 noch 2; in Westdeutschland um 1150 waren es 121 Geschlechter, um 1450 noch 11, um 1700 noch 4, die sich erhalten haben. Man hat ausgerechnet, daß aus dem Fürstenstand der vierte Teil der Männer, der fünfte der Frauen im Zölibat lebte, aus den Grafengeschlechtern von den Männern ebensoviel, von den Frauen zwei Siebentel, aus den freiherrlichen Geschlechtern, deren Zahl weit überwog, zwei Fünftel, von den Frauen ein Drittel! Knapp vier Jahrhunderte eines Denkens in fremdrassigem Aberglauben haben genügt, die Nation eines ihrer wertvollsten Bevölkerungsteile zu berauben. Auf dem gleichen Blatt einer, durch religiösen Wahn erzeugten Gegenauslese steht der Kinderkreuzzug von 1212, der etwa 100 000 deutschen Kindern — und sicher nicht den schlechtesten — das Leben kostete. Tirala hat berechnet, daß der durch jene Massenpsychose heraufbeschworene Verlust unser Volk so betroffen hat, als wenn heute jedes dritte oder vierte Kind in demselben Alter stürbe!

Aus dem trüben Dämmerlicht unseres dämonisierten Mythos strahlt uns doch gar oft das freundliche Antlitz des germanischen Glaubens von der Allbeseeltheit alles Irdischen, von dem Durchdrungensein vom Göttlichen an. Besonders in den Sagen von Frija-Holde: Frau Holda auf den Höhen am Main sitzend in Mainächten zur Zeit der Rebenblüte ihr sonnengoldnes Haar strählend und Lieder singend, die Fluren segnend, Frau Holda ihr Bett schüttelnd, wenn es schneit, ihre Schleier

trocknend, wenn der Nebel in den Zweigen hängt, Frau Holda, die Gabenspenderin als „Christkind" neben „Knecht Ruprecht" (Wodan), Frau Holda als „Maria" in den Sommerfäden ihr Garn über die Wiesen breitend oder die Rosen so schön blühend machend durch Aufhängen ihrer Wäsche an den Sträuchern. Die um Weihnachten und Neujahr in Zopfform gebackenen Wecken gehören zu „Frau Holle", die in dieser Zeit nachsehen kommt, ob die Frauen und Mädchen ihre Zöpfe in Ordnung haben. Sie sendet auch als ihren Liebes- und Glücksboten das kleine Sonnenkälbchen, den Marienkäfer, wie er auch heißt. Der Wind, der befruchtend über die Fluren weht, ist eigentlich Wodan, und das Kreuz, das man zur Walpurgisnacht an Tür und Fensterladen malt zum Schutze gegen die Hexen, ist ursprünglich Donars Hammer. Wenn es der Braut in den Kranz regnet, so wird die Ehe gesegnet sein: Der Regen ist eine Gabe Donars. Das sind alles so lichte und freundliche Züge unseres Volksglaubens und man könnte noch tausend andere hinzufügen.

Was aber aus der Finsternis des Fremdrassigen als Aberglauben emporsteigt, ist eitel Absurdität und Grauen. Bei der radikalen Ausschließlichkeit des christlichen Monotheismus bedeutet der Heiligenkult, der in den romanischen Ländern fast den Eingottglauben überwuchert hat, einen seltsamen Widerspruch gegen diesen, ein Wiederaufleben heidnischer Vielgötterei. In der peinlichen Helle historischer Kritik zeigen diese Heiligen doch oft ein recht sonderbares Aussehen — z. B. der hl. Emmeram, wenn sie sich nicht überhaupt zu Sagengestalten verflüchtigen, in denen uralte italische Lokalgottheiten weiter leben — wie bei uns in den Schwertheiligen Martin, Georg und Michael, Wodan und Donar. Vollends nichts wäre verkehrter, als eine Analogie zwischen dem christlichen Schutzheiligen und der nordischen Fylgjur entdecken zu wollen.

Unbestreitbar noch geeigneter, bedenkliche Gemütsverwirrung hervorzurufen, ist der Reliquien-Aberglaube. So unmöglich es für uns ist, an die Wunderkraft eines Heiligengebeins — dessen Echtheit sich überhaupt wohl selten nachweisen lassen wird — oder eines Fetzens Linnen oder Stoff zu glauben, in stark katholischen Gebieten lebt er auch bei uns heute noch. Ein Blick in die Votivkapelle einer Wallfahrtskirche zeigt das. Fast wie eine Legende aus der Zeit des ersten Kreuzzugs klingt's, daß, als im Sommer 1844 der Bischof Arnoldi von Trier den hl. Rock ausstellte, eine Million Menschen dahin gepilgert ist zur Verehrung der einzigartigen Reliquie und um Heilung zu finden wie die Großnichte des Kölner Erzbischofs, ein Fräulein Droste von Vischering. Es war gewissermaßen die Antwort auf das päpstliche Breve von 1843, das der Stadt Argenteuil die Echtheit ihres heiligen Rockes bestätigte — es gibt übrigens deren noch 20! — während Trier sich auf eine Bulle von 1515 berufen konnte. Es wurde zweifellos ein glänzendes Geschäft, aber es bekam schließlich der Kirche garnicht gut. Die Kirche kostete dieser Reliquienschwindel dieses „Götzenfestes" einen nicht unbeträchtlichen Teil ihrer Gläubigen, namentlich in den national gesinnten Kreisen der Gebildeten und des Klerus; dem neuen „Tetzel"-Bischof Arnoldi trug es einen geharnischten offenen Brief des schlesischen Pfarrers Ronge ein und dem ganzen Ablaßkram mit dem Heiligen Rock den unverhohlenen Hohn aller nichtgläubigen Oeffentlichkeit, der die Freifrau von Droste-Vischering, „Vi-Va-Vischering" bis ins Studentenlied hinein verfolgte.

Zur zusammenfassenden Beleuchtung dieser „pia fraus" sei noch kurz bemerkt, daß sowohl Gregor von Tours, noch sein Fortsetzer Fredegar (6.—7. Jahrhundert) nichts von der Anwesenheit des Heiligen Rockes in Trier wissen. Nach ihrer Aussage befand er sich im Orient, wo ihn die fromme Helene, nicht die von Busch, sondern die griechische Kaiserin († 326) gefunden haben soll. Die Legende

von Trier entstand erst im 11. Jahrhundert, ihre Beweiskraft erhielt sie erst durch nachträgliche Fälschung dreier Dokumente.[7])

Zu schlechthin unerreichbarer Höhe fremdrassigen Unsinns aber erhob sich der Reliquienwahnwitz in den Kontroversen über den Verbleib des praeputium Christi, das zu besitzen sich außer Rom noch 12 Städte rühmen. Das ist nicht mehr Aberglaube, sondern der Irrsinn der Perversität. Die Feder sträubt sich darüber zu berichten: wen's lüstet, mag sich von Miller in gedrängter Kürze darüber unterrichten lassen. Glücklicherweise sind diese Monstrositäten nicht ins Volk gedrungen; sie blieben Angelegenheit einiger besonders «spekulativ» veranlagter Gehirne theologischer Narren.

Mit der Heiligenverehrung und dem Reliquienkram hat die Reformation in ihren Gebieten gründlich aufgeräumt: den verheerendsten Aberglauben — das Wort im buchstäblichsten Sinne genommen — Teufelsglauben und Hexenwahn hat sie nicht nur belassen, sondern auch mit allem Nachdruck auch in ihre Weltanschauung aufgenommen. Von der Massivität des ersteren gab der Tintenfleck an der Wand der Lutherstube auf der Wartburg Zeugnis. Gab. Schon seit vielen Jahrzehnten ist dort im Lehmbewurf des Fachwerkbaues ein großes Loch. Jahr für Jahr wurde von den Wartburg-Pilgern die Lutherkinte von der Wand gekratzt — um ein «Andenken» an den großen Reformator mitzunehmen, und Jahr für Jahr wurde sie vom klugen Kastellan erneuert, um ein Extra-Trinkgeld zu gewinnen. Bis es wirklich nicht mehr ging. Die «Gläubigen» aber bewahrten das Lehmplättchen mit der — Kastellankinte als Lutherreliquie. Das war «Aberglauben der Albernheit»! Der Teufelsglaube des Mittelalters aber war eine entsetzliche Realität. Wie in dem teuflischen Höllenspuk der Fresken von Campo Santo zu Pisa die fratzenhaft-dämonische Ausdruckskunst etruskischer Erzplastiken sich zu wiederholen scheint, so ist auch das Ungeheuer mit Hörnern, Pferdefuß und Schwanz die Ausgeburt einer finsteren, fremdrassigen Phantasie. Jüdisches und Etruskisches ist hier ineinander geflossen, und das christliche Dogma hat dann zu dieser «Satansmischung» seinen Segen gegeben — das germanische Heidentum kennt keinen Teufel! «Dem Heiden, der vom Sündenfall nichts wußte, war das Gut-sein Natur.» Im Christenglauben war das Böse-sein Natur, der Teufel als «Herr dieser Welt» die Hauptperson, und leistete als «Schäferhund des Guten Hirten», der ihm die «verirrten» Schäflein zutrieb, der Kirche nicht auszusagenden Dienst.

Die Meinung Wuttkes, dem die vorderasiatische Abkunft des Teufels noch unbekannt war —, daß dessen charakteristische Merkmale alle dem germanischen Heidentum entnommen seien, ist nur bedingt richtig insofern viele Züge der zu Dämonen umgedeuteten Gottheiten auf ihn übergegangen sind. Die Umdeutung aber, die Verbreitung des Teufelsglaubens und Höllenspuks geht auf Rechnung der Kirche.

Jahrhunderte hindurch hat dieser fürchterliche Aberglaube die deutsche Volksseele verheerend beherrscht. Jetzt ist es um ihn still geworden. Die protestantische Geistlichkeit übergeht ihn wohl ziemlich allgemein, und im Volke erwähnt man ihn nur in der Redensart: «Der Teufel hol's!» [8])

---

[7]) Die Kirche wußte sich auch in diesem schwierigen Falle zu helfen. Da es nicht gut anging, den als byzantinisches Seidengewebe festgestellten Mantel als den «echten» Rock zu halten, erfand man, daß ein Stück Zeug, das sich unter dem Prachtgewand fand, ein Rest des eigentlichen Rockes Christi sei.

[8]) «Weiß der Teufel», «in drei Teufels Namen», «mit Teufels Gewalt», «auf Teufel heraus!» wären noch zu nennen. H. v. W.

Der Teufel aber herrscht nur durch das Weib. Anknüpfend an die jüdische Erzählung vom Sündenfall brauchte die Kirche nur den Glauben der Germanen vom Weibe inesse quin etiam sanctum et providum ins Gegenteil, ins Teuflische umzubiegen, und die Hexe war fertig, die Verbreiterin aller Todsünden, der Sitz und Ursprung aller Bosheit, die Buhle des Teufels. Nie wäre von sich aus das Germanentum zu einer solchen Erniedrigung des Weibes gekommen und nirgends hat sich die germanische Seele weiter von sich selbst entfernt infolge der Ueberfremdung als in der scheußlichsten aller Psychosen, dem Hexenwahn, dem namentlich im 15.—17. Jahrhundert ganze Hekatomben von Menschen geopfert worden sind, an denen der edle Graf Spee vergrämte, da er, obzwar Jesuit, von der Schuldlosigkeit der 200 Opfer, die er zum Scheiterhaufen geleiten mußte, überzeugt war. Wenn auch Reste eines Mythos untergeschichteter Rassen (Zaubern, Wettermachen) oder solche von Druckgeistern und Unholdinnen sich im Wesen der Hexe ausdrücken: ihre eigentliche Prägung als Teufelswerkzeug hat sie erst durch die Kirche erfahren. Die berüchtigte Bulle „Summis desiderantis" Innozens' VIII, 1484, und der fluchwürdige „Hexenhammer" fachten den verglimmenden Irrsinn von neuem an und brachten System in die „Behandlung" der Hexen!

Die Zähigkeit und die weite Verbreitung des Hexenglaubens bezeugen, wie tief er im Volke wurzelt. Selten hat sich uraltes Heidentum so lange erhalten wie hier. „Hexe" ist ein Sammelbegriff, der auf der Zauber- und Gespensterfurcht beruht und durch die Kirche um den Pakt mit dem Teufel und die Blocksbergfahrten ungeheuerlich bereichert worden ist, aber es hat sich noch nicht ermitteln lassen, ob er indogermanischer oder orientalischer Herkunft ist. Das Wort selbst, Haga-zussa bedeutet Wald- oder Zaunweib, Zaunreiterin, war Schimpfwort für alte, häßliche Weiber, kann aber ursprünglich nicht einen ganz schlimmen Sinn gehabt haben. Die alten Volksrechte befassen sich fast garnicht mit den Hexen und zwei berühmte Bischöfe Agobard von Lyon (9. Jahrhundert) und Burchard von Worms, allerdings Männer von außergewöhnlichem Format, erklärten den Hexenwahn schlankweg für eine Absurdität. Aber je mehr die alten Götter in Dämonismus versanken, desto höher stieg der Teufel und seine Gefolgschaft. Sicher hat der Verkehr mit dem Orient in der Zeit der Kreuzzüge, das Vordringen des arabisch-jüdischen Zauberglaubens von Spanien her zur weiteren Entwicklung dieses Aberglaubens beigetragen: aus sich selbst hat das Germanentum ihn bestimmt nicht erzeugt, wofür die Aeußerung Agobards, „daß jetzt die Christen so einfältige Dinge glaubten, wie sie früher niemand einem Heiden hätte beibringen können" überaus wertvoll ist. Die „Bekenntnisse" der Hexen und Zauberer wurden natürlich durch die von Innozenz dem IV. (13. Jahrh.) angeordnete Folter wesentlich gefördert und „erleichtert". Man glaube also ja nicht, daß durch den an sich gewiß sympathischen Marienkult, um den die Kunst eines Raffael und Murillo eine so wundervolle Gloriole gewunden hat, die Wertschätzung des Weibes im späteren Mittelalter und der Uebergangszeit gehoben hätte: Die Scheiterhaufen brannten „wacker" in katholischen wie evangelischen Ländern.

Trotz aller Verfolgungen lebt, wenn auch mehr verachtet als gefürchtet, die Hexe im Volksglauben noch heute. Irgendwo in deutschen Landen gibt es von Zeit zu Zeit ein altes Weib, das den „bösen Blick" hat, das „besprechen" oder sonstwie „behexen" kann. Das allgemein auch bei den „Gebildeten" und „Aufgeklärten" übliche Verbrennen ausgekämmter Haare, das Zerdrücken der Schalen nach Genuß von Eiern — im anderen Falle gibts nämlich „Unglück", sowie noch unzählige Bräuche oder Sitten — sie sind doch alle nichts anderes als Abwehrmittel gegen

den Schadenzauber der Hexen. Und gar wo auf dem Lande, zumal in abgelegener Gegend, ein Unfall sich ereignet, ohne daß man die natürliche Ursache erkennen kann, da ist eine Hexe im Spiel! Wie eine Mär aus dem 16. Jahrhundert klingts, wenn wir lesen, daß noch im 20. Jahrhundert (!) ganze Familien, ja halbe Dörfer der Hexerei verdächtig gewesen und es darob zu schwerer Körperverletzung und Mord gekommen ist.

Vor mehr als einem halben Jahrhundert schrieb Richard Wagner: „Die Wissenschaft macht den Gott-Schöpfer immer unmöglicher!" Wir leben heut in einem Zeitalter einer ins Grandiose gesteigerten Wissenschaft, die eigentlich jedweden Aberglauben unmöglich machen müßte. Das tut sie nicht — es wäre auch in vieler Hinsicht garnicht angängig, wie anfangs bemerkt. Sie will nur, um Stellung zu ihm finden zu können, ihn auf seine Ursprünge und Wurzeln zurückführen.

Wir leben aber auch in dem von Adolf Hitler geschaffenen Dritten Reich. Darum können wir hoffen, daß einst, wenn das Relikt vergangener Jahrhunderte, die auf den Buchstaben schwörende „Orthodoxie", verschwunden sein wird, auch der verhängnisvollste Aberglaube, der an die Heiligkeit des Alten Testaments, für immer — wenigstens in Deutschland — in der Versenkung der Vergangenheit verschwinden wird.

Alles in allem genommen ist unser Volksglaube, wie er sich in Märchen und Sagen, in Meinungen und Sitten und Bräuchen tausendfältig darstellt, ein einziges riesiges Zeugnis für die Zähigkeit, mit der die Volksseele an ihrem uralten Besitz hängt.

„Ein Volk wechselt seine Götter nicht," sagt der gut katholische Joh. Nep. Sepp. Es ist schon so, wenn auch die Geistlichkeit die Tatsache bestreitet: „Solange ein Volk lebt, sind seine Götter unsterblich." Und aus ihrem verfemten und friedlos gewordenen Dasein drängen sie unablässig in das Leben des ihnen zugehörigen Menschentums, uralte Weisheit raunend, Verehrung heischend oder schwaches Hoffen erregend, das fast immer doch nur eine freundliche Illusion bleibt.

Verlangend aber kommt ihnen die Sehnsucht unseres Volkes entgegen in der verdunkelten Erinnerung an die Jugendträume seiner Seele, deren Gestalten aber nur die ganz große Kunst und Dichtung noch einmal mit Blut und Leben zu erfüllen vermag. Noch einmal wird darin zur Wirklichkeit, wie:

auf wolkigen Höhen wohnen die Götter.
Walhall heißt ihr Saal. Lichtalben sind sie,
Licht-Alberich Wotan waltet der Schar.

Fürwahr, solange ein Volk lebt, sind seine Götter unsterblich.

Aus wunderbar tiefem Verstehen der Volksseele hat G. Kolbenheyer in den Einleitungsdichtungen zu den drei Teilen seines „Paracelsus"-Romans den germanischen Himmelsgott als Freund und Warner und zugleich als Herzenskünder des deutschen Volkes neben Christus gestellt, der dreimal gestorben ist: Einmal am Kreuz, — und wieder auferstanden, dann „ins gläserne Latein gesargt und mit Gold und Juwelen überhäuft", er ist aber auferstanden und über die Alpen entwichen, das dritte — und letzte — Mal durch die Kirche durch ihren Meinungsstreit und Buchstabenglauben. Und der Heidengott nimmt die Leiche des Christengottes in seinen Mantel und öffnet mit seinem Speere die Brust der Alpen, den Toten dahinein zu senken.

Der ruhelose Gott aber, auf den Firn gelagert, von seinem Mantel wie von brodelndem Nebel umhüllt, raunt von dem Wissen um das Geheimnis seines Volkes und dessen Schicksalsbestimmung:

„Könnte ich ruhen wie du unter Stein und Eis, du dreimal geopferter Gott, dessen Wesen endlich erfüllt ist! Seid beneidet, Menschengötter, die ihr alle das Siegel des Todes empfangt, wenn die Menschen euch zum ersten Male ewig heißen. Daß ich nicht ewig bin, aber immer und immer! Sie bekennen mich nicht mehr, denn sie haben nur mehr Zungenlaut für ihre ewigen Götter, die das Siegel des Todes tragen, alles andere erscheint ihnen klein. Aber sie leben mich. Daß dieses Volkes Blut noch viel Urquell durch die Adern führt! So müssen sie die Sehnsüchtigen sein unter den Menschen, so müssen sie immer wieder die Leidenden werden unter den Menschen. Und ich muß leben!

— — — — — — — — — — — — — — —

Andere Völker werden rascher alt und klar, folgen ihren toten Göttern. Dies Volk muß steigen und fallen wie Ebbe und Flut, wie Tal und Gipfel und es ist kein Fall so tief, daß dieses Volkes Sehnsucht sich nicht höher aus dem Grunde erhöbe, als aller Völker Sehnsuchtstraum reicht, und es ist kein Gipfel so hoch, daß dieses Volkes wühlendes Wesen nicht ruhelos in alle Tiefen müßte."

Um nicht den Text durch die vielen Fußnoten mit Einzelangaben der Belege allzusehr zu überlasten, folgt hier eine summarische Uebersicht über die benützte Litteratur:

Eugen Mogk, Deutsche Mythologie (in Pauls Grundriß der germanischen Philologie 2. Aufl. Bd. 3 Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, bis jetzt 6½ Bände, bis Buchstabe S; jeder Band ca. 2000 zweispaltige Seiten — ein Riesenwerk deutschen Fleißes und deutscher Gründlichkeit; daselbst auch alle Quellenangaben.

Ad. Wuttke, Der deutsche Aberglaube der Gegenwart, 4. Aufl. von E. H. Meyer, Leipzig 1925, eine unerschöpfliche Fundgrube, und trotz des theologischen Standpunktes W.'s von großer Einsicht und Objektivität.

Hans Fischer: Aberglaube oder Volksweisheit? Breslau 1936.

Derselbe: Das Vermächtnis jenseits der chinesischen Mauer, München 1933.

Eugen Georg: Verschollene Kulturen, Leipzig 1930.

Bernhard Kummer: Mitgards Untergang, Leipzig 1927.

J. v. Negelein: Die Idee des Aberglaubens, I. 1931.

H. Fischer: Weltwende, Leipzig 1926.

H. Tschelnitz: Die Strahlenforschung im Dienst der Biologie, 1934.

Zur Bonsen: Das zweite Gesicht, Köln 1934.

G. Kaufmann: Die Legende vom heiligen Rock, Berlin 1892.

Prof. D. Dr. Hugo Koch: Rosenberg und die Bibel, Leipzig 1935.

A. Miller: „Wissenschaft" im Dienste der Dunkelmänner, ebenda. Beide Schriften sind geradezu zerschmetternde Keulenschläge gegen die Münsteraner „Wissenschaftler", zumal der sie erteilt hat, Prof. Koch, selbst Katholik ist. Bereits vor 15 Jahren hatte

Oswald Spengler im Untergang des Abendlandes II, 269 ff. den Apostel Paulus in eine der theologischen Orthodoxie peinliche Lage gerückt, vor Kurzem waren dann die „Gesammelten Briefe" des großen Mannes in der Untersuchung

H. v. Wolzogens „Das Evangelium des Paulus" 1935 auf knapp ein Zehntel ihres ursprünglichen Umfanges — was nämlich seinen rein evangelischen Gehalt anlangt — zusammengefaßt.

Besprechungen.

Ergebnisse des Lebens.

Kurzsätze v. Hugo Oswald. Druck u. Verlag v. J. C. Bruns, Minden (Westf.), 46 S.

Dieses kleine Buch ist reich an großen Schätzen. Ueber seinem Eingang steht: „Meinem Sohne Detlev Oswald zu seinem 40. Geburtstage am 2. September 1934 gewidmet." Ein alter Mann hat es geschrieben, der weiß, was er damit dem jüngern, seinem nächsten und liebsten Lebensgefährten, auf der Höhe des Weges, dessen Richtung sich nach Abend senkt, in die dankbaren Hände legt. Es ist ein Buch der reifen Weisheit, die im Glanz der scheidenden Sonne ruht: Ergebnisse, Ertrag der Erfahrung und der Besinnung. Bedeutet es Gewinn? „Wen das Leben nicht enttäuscht, den täuscht es . . ." Trotz diesem wahrlich nicht tröstlichen Kern- und Kraftspruch ist der Eindruck des Ganzen weder traurig noch bitter: was vorherrscht, ist ungefälschte Schmackhaftigkeit. „Aphorismen wollen durchlebt sein," heißt es einmal, wie beiläufig. Man spürt mit Genugtuung, daß sich hier eine Gesinnung selbst das Zeugnis ausfertigt. Aber eine größere als diese sozusagen innere Forderung, die sich an die Ehrlichkeit, die Wahrhaftigkeit richtet und, so schlicht sie sein mag, selten auch nur beherzigt, geschweige denn so treu befolgt wird, stellt sich der Verfasser und erfüllt sie gleichfalls in aller Unscheinbarkeit durch stätes Dasein: seine durchlebten, seine lebendigen Worte sind vollgültiger Ausdruck, erzogene und wohlgebildete Sprache eines Sprachbefugten.

Es gibt sehr wenige merkwürdige Aphoristiker unter den deutschen Schriftstellern. Die Kürze, die Klarheit und die Rundung, die der als Kunstwerk in Notwendigkeit und Freiheit, also überzeugend und neu zugleich auftretende, der schlechterdings einmalige Gedankensatz aufweisen muß, sind dem deutschen Geiste, der tief, aber langsam und verbreitet heraufkommt, nicht so natürlich wie dem lateinischen. Umso schätzbarer sollte verständigen Lesern eine Erscheinung wie die seltene eines Oswald sein. Aber er hat schon vor mehr als dreißig Jahren, 1902 bei Schuster und Loeffler in Berlin, eine nicht mindere Aufmerksamkeit heischende ähnliche Sammlung in die gleichgiltige Welt gehen lassen, „Sprechendes Leuchten. Für denkende Menschen ein Büchlein Gedanken." Wird das, dessen Widmung ein dem Tropfen für Tropfen geschlürften Inhalt nachhangender Genießer nicht ohne Rührung wieder aufschlagen kann, auch nur die happy few erreichen, denen seit der Jahrhundertwende alles Wirkliche, alles Bedeutende in unserm Schrifttum vorbehalten zu sein scheint? Aber soll man solchen Werken im Ernst mehr, soll man ihnen andere als die ihrer würdigen Empfänger und Behalter wünschen?

Richard von Schaukal.

Deutsches Wörterbuch

von Hermann Paul. Vierte Auflage bearbeitet von Karl Euling. Max Niemeyer Verlag Halle/Saale 1935 VII u. 688 S. In Ganzleinen 20 Mark (mit 25 % Nachlaß).

1921 hatte Paul noch selbst die dritte Auflage seines 1896 zum ersten Mal herausgegebenen Wörterbuchs berichtigt und bereichert. Euling hält sich in der vermehrten vierten an den bewährten Aufbau des vorzüglichen Handbuchs. Man kann sich kaum etwas in seiner Art Gediegeners denken. In seiner Beschränkung — denn es verzichtet von vornherein auf Vollständigkeit wie auf überflüssige Erklärung — bietet es gedrängte Fülle in klarer Uebersichtlichkeit. Bewundernswert ist der sichere Ausdruck seines sachlichen Vortrags. Die Anführungen, unter denen

die Lutherſche Bibelüberſetzung beſonders ins Gewicht fällt, aber auch die andern Meiſter nicht zu kurz kommen, belegen in bezeichnender Auswahl den fortſchreitenden Zuſammenhang der maßgebenden Schriftſprache. Aber auch die Umgangsſprache gelangt zu ihrem lebendigen Recht. Denn der Zuſtand der Sprache, wie ſie heute in Geltung iſt, beſtimmt den Inhalt des Werkes, das weder ein geſchichtliches noch ein ethymologiſches noch ein Fremdwörterbuch vorſtellt. Bedeutung und Bedeutungsentwicklung iſt die Aufgabe, die es bewältigt. Und ſein Hauptvorzug iſt, daß es nicht nur dem Nachſchlagenden den gewünſchten Aufſchluß gibt, ſondern im Verlauf lesbar und auf das Angenehmſte lesbar iſt.

Dem Bearbeiter bleibt allmählich noch manches zu tun übrig. Zu wünſchen wäre, daß der Ausdruck von vermeidlichen Fremdwörtern gereinigt würde. — Die Ausſtattung iſt vorbildlich.

Richard von Schaukal.

Aus den Fundgruben des neuen Jahres.

Von **Dr. Karl Grunsky.**

Raſcher als wir denken mochten, hat ſich ein ſehnlicher Wunſch erfüllt: als „Krönung des Wagner-Schrifttums" erſcheint der einzigartige Briefwechſel zwiſchen König Ludwig II. und Richard Wagner, herausgegeben vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und von Winifred Wagner, bearbeitet von Dr. Otto Strobel; die vier Bände koſten in Leinen 64, in Halbfranz 74 *M*. Die Beſchaffung wird freilich manchem Bayreuther Freunde ſchwierig ſein. Doch genug, das Denkmal iſt erſtellt und bleibt zugänglich. Wer ihm naht, vergeſſe nicht Würde und Weihe! Auch nicht die Dankbarkeit dafür, daß uns nun alles aufgeſchloſſen wird, was Vorgänge und Stimmungen klärt, was die Perſönlichkeiten jener Zeit beleuchtet. Aus dem Wahnfried-Archiv tritt zu dem vollſtändigen Briefwechſel, ihn zu erläutern, eine Fülle neuen Stoffes hervor, teils in Vorberichten und Anmerkungen verarbeitet, teils den letzten Band füllend. Es wird alſo vieles darüber zu ſagen geben, aber nicht, um den Inhalt an die Vorübergehenden auszuteilen, ſondern die Eintretenden auf den Sinn des Ganzen zu ſammeln.

Treulich gedenken wir des älteſten Vorkämpfers für den Meiſter: Hans von Wolzogen hat ſeinen 88. Geburtstag gefeiert. Möge ihn die Stimme unſeres Dankes entſchädigen dafür, daß manch erhoffter Widerhall ſtumm blieb! Die Bayreuther Blätter treten ihren 60. Jahreslauf an; ſo lange hat ſie der Hüter des Grals betreut! Eine öffentliche Würdigung in den Blättern ſelbſt läge nicht im Sinne des Herausgebers. Wir erinnern die Leſer hier nur an Wolzogens ſchon 1889 geſchaffenes Zeitſpiel „Der Kranz", worin der jetzt gebändigte Fremdgeiſt gegen den deutſchen Geiſt kämpft, der im ariſchen Edelmenſchen lebt, ſcheinbar unterliegt und doch zuletzt obzuſiegen vertraut. Eine Art Vorgabe zur Geburtstagsfeier, als ſchön ausgeſtatteter Sonderdruck geformt, enthält, eingeleitet von Dr. Paul Bülow, wichtige Proben aus allen Schaffensgebieten Hans von Wolzogens: ein feines Kränzlein neben dem „Kranz"! Zu beſtellen als Nummer 7/8 der Heimatbeilage des Bayreuther Tagblattes „Bayreuther Land" (Carl Gießel, Bayreuth). Neu eingeflochten erſcheint darin die Betrachtung über den „nordiſchen Lohengrin".[1])

Zum Kapitel der Tiere und Tierliebe, das uns durch Richard Wagner bereit liegt, wüßten wir dem Leſer aus Reclams Univerſal-Bibliothek zu empfehlen zwei

[1]) Das Geburtstagskind kann zu alledem nur dankbar ſchweigen! H. v. W.

hübsche Bändchen (zu je 35 ₰, geb. 75 ₰) des Dänen Svend Fleuron, der mit unserem Hermann Löns, mit dem Schweden Bengt Berg als Tierschilderer wetteifert, und auch schon öffentlich als Redner bei uns auftrat, berufen von der Nordischen Gesellschaft. Die mancherlei Tiergeschichten, die unter der Flagge „Die Marodeure des Sees" und „Der Kater Mi Rööh", gesammelt sind, erzählen in schwungvoller Weise vom Eigenleben der Tiere. Friedrich Hebbel, der sich des Tiers als nordischer Dichter erbarmt („Du bist der arme Kaliban der Welt"), hätte seine Freude an Svend Fleuron!

Aus dem Umkreise des Bayreuther Meisters treten wir nun in den symphonischen Bezirk Anton Bruckners. Zu seinem 40. Todestag bietet Prof. Dr. Fritz Grüninger (Weinheim an der Bergstraße) unter dem Titel „Wege zu Anton Bruckner" gehaltvolle Erinnerungsblätter (88 Seiten Großoktav), die vom Verfasser zu 1.50 ℳ zu beziehen sind; sie enthalten allgemein erzieherische Betrachtungen. Eine Sonderfrage innerhalb der Brucknerbewegung ist zurzeit das Rätsel der sogenannten „Urfassungen". Was dem Musikphilologen in diesem Betracht zu wissen und zu erwägen geziemt, darüber berichtet in der Deutschen Musikkultur (Zweimonatshefte des Bärenreiter-Verlags in Kassel, Heft 4, 1936) der bekannte Brucknerforscher Prof. Dr. Alfred Orel. Das Heft empfiehlt sich übrigens auch durch einen Aufsatz „Franz Liszt in der Dichtung". Ferner beschäftigen sich mit der Verschiedenheit der Fassungen Bruckners die Hefte 5 und 10 des Jahrgangs 1936 der Zeitschrift für Musik (Bosse, Regensburg): hier sprechen sich verschiedenartige Ansichten aus; Gründe tauschen mit Gegengründen. Eine vermittelnde Stellung, die den bisherigen Herausgebern gerecht zu werden sucht, nimmt meine Broschüre „Fragen der Bruckner-Auffassung" ein (Alfred Heyder, Stuttgart; Preis 50 ₰). Daß die Losung, welche Bruckner in gehässig fälschender Weise vom Bayreuther Meister abtrennt, vor der Wissenschaft nicht bestehen kann, das beweisen die scharfsinnigen Abhandlungen von Prof. Dr. Alfred Lorenz, der uns durch die Entdeckung der musikalischen Form Wagners hinlänglich vertraut und beglaubigt ist. Ueber Bruckner schrieb er im Novemberheft der Zeitschrift für Musik, in Nr. 47 der Allgemeinen Musikzeitung (Berlin) und im Januarheft der Zeitschrift Die Musik, 1936. Bei Breitkopf und Härtel erscheinen zurzeit die Symphonieen in Partituren alter Fassung; zunächst Vierte und Siebente. Man ist also noch weit davon entfernt, den Wiener Ansprüchen Alleinrecht einzuräumen. Die große Gesamtausgabe mußte kommen: aber das Endurteil, welcher Wortlaut für die Wiedergabe bindend sei, steht der Allgemeinheit zu. — Ein wichtiges Erziehungsmittel, um den Musikfreunden die wertvollsten Partituren, also auch die Brucknerschen nahezubringen, wäre die abkürzende Vereinfachung des Partiturbildes; nicht zu verwechseln mit dem Klavierauszug! Ums Jahr 1905 schon tauchte dieser Gedanke auf. Er wird neuerdings wieder energisch verfochten vom Kapellmeister und Musikerzieher Fritz Müller-Rehrmann (Berlin); seine Ausführungen zur Frage „Warum Partiturauszüge?" sind als Sonderdruck aus der „Musik-Woche" (März/April 1936) erschienen und wirken durch Klarheit der Darstellung einleuchtend und überzeugend. Gehen wir von Bruckner zu Hugo Wolf über, so grüßt uns eine neue Sammlung von 37 bisher unveröffentlichten Liedern. Es sind 4 Hefte bester Ausstattung und sorgsamsten Wortlautes (Herausgeber ist Helmut Schultz); jedes Heft kostet 3.50 ℳ. Der Musikwissenschaftliche Verlag ist zur Mitteilung des kostbaren Fundes zu beglückwünschen; denn die Bedenken gegen nachgelassene Werke halten in diesem Falle nicht Stich; Wolf selber hat diese Lieder nicht verbrannt. Zwischen 1876—90 (der Hauptteil von 1878—83) entstanden, geben sie lebendiges Zeugnis vom Ringen um den endgültigen Stil des Wolfschen Liedes.

Aelteren Vorbildern folgt die Sangbarkeit der Melodie; aber auch Wagners Wunschbild gewinnt Einfluß. Alle Harmonik ist fein und gewählt. Vor- und Nachspiele melden sich. Neben Begleitungen, die Schuberts Beweglichkeit, Schumanns Klangsynkopen wiederholen, findet der Spieler durchaus eigene Prägungen, selbständige Einfälle, urgewachsen, sozusagen ohne Stammbaum. Im ersten Hefte fesselt z. B. Goethes „Ach neige", oder die Art, wie Fallerslebens Keckheit, auch Innigkeit getroffen ist. Das zweite Heft wird von Heine und Lenau beherrscht; hervorragend des letzteren „Abendbilder" und „Frage nicht"; Heine erscheint in die Tiefe deutschen Sinnens transponiert (ähnlich wie wir uns das Alte Testament anzueignen suchten). Durch das dritte Heft werden die großen Mörike- und Eichendoff-Reihen um wertvolle, teilweise ebenbürtige Schöpfungen bereichert. Der zweite Teil bringt Gedichte von Robert Reinick, den Wolf, wie zu vermuten, deshalb so geschätzt hat, weil er volksmäßige Quellen aufschloß, die der Musiker gerne aussprudeln ließ. Geplant sind noch weitere Veröffentlichungen aus Wolfs Nachlaß.

Indem wir ausnahmsweise die sonst gesteckten Grenzen durchbrechen, holen wir auch vom Neuesten Kunde: eine den Wolf-Kreisen nahestehende Komponistin, Helene Werndl-Dunkel, hat für eine Singstimme mit Klavier Kinderlieder verfaßt, die der Verbreitung wert sind, weil ihr melodisch-rhythmischer Bau wie auch die Stimmigkeit am Klavier den Eindruck des Echten hervorruft. Wesentlich ist, daß sich diese Lieder nicht etwa einer vorgestellten Kindlichkeit im Abstieg zum Einfachen anbequemen, sondern von innen heraus kindlich empfunden sind. Den Verlag der köstlichen Gabe hat Holm Pälz in Würzburg übernommen.

Von Werner Kulz (Darmstadt) wird „im Sinne nordischer Weltanschauung und Lebensgestaltung" die Zeitschrift „Die Sonne" geleitet (Armanen-Verlag, Leipzig). Erwähnt seien die Hefte 7 und 8 von 1936, vereinigt zu einem Sonderheft über die Insel Rügen; uns fesselt darin besonders, was über Ernst Moritz Arndt beigebracht wird. Ebenso im ersten ostpreußischen Heft (1936, 10) die Abhandlung über Kant. (Preis jenes Doppelheftes 1.50 *M*, des Einzelheftes 1 *M*.)

Egelhaafs Historisch-politischer Jahresübersicht hat der nationale Grundzug das Bestehen auch im Dritten Reiche gesichert. Zur Zeit ist Otto Liermann der Herausgeber. Im Jahrgang 1935 begrüßen wir einen zuverlässigen Wegweiser durch das Geschehen jenes wichtigen Jahres. Wir erfahren von den zwischenstaatlichen Beziehungen, vom Ausland, von deutscher Innenpolitik. Als zeitgeschichtliches Quellenbuch vermittelt das Werk Urkunden, Verträge, Erlasse, Gesetze, Verlautbarungen aller Art. Anmerkungen heben das neue Schrifttum hervor und ermöglichen dadurch die Vertiefung in Einzelheiten; Namen- und Sachverzeichnis erleichtert behendes Nachschlagen. Der Umfang beträgt 499 Seiten, der Preis 12 *M*, geb. 14 *M*. Den Verlag hat, wie bisher, Karl Krabbe (Erich Gußmann) in Stuttgart.

Auf dem Gebiete der Geschichte gewann neben Einhart der Name Heinrich Wolf einen festlich-vaterländischen Klang. Schon 1917 gedachten wir in den Bayreuther Blättern der „Angewandten Geschichte" und der „Angewandten Kirchengeschichte". Dann wurde 1921 seine Deutsche Geschichte willkommen geheißen. Von ihr ist nun 1936 eine zweite, bedeutend erweiterte und verbesserte Auflage erschienen, im bisherigen Verlag von Carl Meyer (Gustav Prior), Hannover (462 Seiten; mit Bildschmuck). Prof. Dr. Heinrich Wolf versteht es ausgezeichnet, das Wesentliche in einen Brennspiegel zu sammeln. Durch liebende Betrachtung der Vergangenheit erhellt er die Gegenwart. Ueberall zeigt er, wie und was man aus der Geschichte lernt. Der Stoff ist nicht zu gleichgültiger Uebersättigung ausgebreitet, sondern mit Bedacht ausgewählt und mit Anteilnahme des Gemütes so durchtränkt, daß wir ihn bereitwillig aufnehmen; in jedem Abschnitt be-

greifen wir, warum die vorgebrachten Tatsachen wissenswert sind. Der einprägsame Stil verrät den erfahrenen Schulmann und Erzieher. Besonders scharf und folgerecht sind geschildert die Zusammenhänge des zwanzigsten Jahrhunderts, bis zum heiß erkämpften Wiederaufstieg von 1933. „Es geht Eine Linie von Armin über Luther, Friedrich den Großen, Bismarck zu unserem Führer Adolf Hitler."

Im ersten Stück des Jahres 1935 war die Rede von dem neuen grundlegenden Werke, das Johannes Haller über Das Papsttum begonnen hat. Nun führt er es in einem zweiten Bande weiter, vom 9. bis ins 12. Jahrhundert, durch jene ereignisreiche Zeit, die nach Nikolaus I. das Absinken, dann aber einen Aufstieg der Papstmacht sah, den wir noch heute schmerzlich empfinden; den Abschluß macht das Wormser „Konkordat". In einer Sprache, deren Stil die Klarheit des Denkens wiederspiegelt, erzählt der frühere Hochschullehrer nun dem ganzen deutschen Volke von der Vergangenheit, und weil er sich immer in die Lage der Gleichzeitigkeit versetzt, so ist es, als erlebte unsere Teilnahme alles mit. Die flüssige Darstellung läßt vergessen, wieviel Wissen zu bewältigen war, welche Schwierigkeiten dem abwägenden Urteil entgegenstanden. Der Geschichtsschreiber schlägt oft seine eigenen Wege ein, doch ohne Ehrgeiz, dem Bisherigen um jeden Preis zu widersprechen. Auch meidet er als Geschichtsphilosoph den Fehler, nachträglich Weisung und Wertung zu erteilen.

Roms Machtanspruch breitete sich nach allen Seiten aus. Die Befugnisfrage führte zum Bruch mit dem Osten. Dabei spielte das Dogma von Hl. Geist eine uns unbegreifliche und insofern auch unlogische Rolle, als beide Kirchen ursprünglich darin einig gewesen waren (S. 175). Am Bilderstreit berührt uns noch heute die mutige Einwendung des Nordens, der am Unsichtbaren hing, gegen die Bilderverehrung, die übrigens auch weltlichem Geiste wehren sollte. Die Franken widersprachen auch allegorischer Bibelauslegung. Hatte der Norden einst freiwillig aus sich heraus den Glauben an das Papsttum geschaffen (der spätere Peterspfennig stammt aus England), hatte die Fernwirkung des römischen Gedankens noch lange angehalten, so änderte sich doch auch manches, und die Franken ließen sich das Recht auf Eroberung nicht streitig machen.

Am wichtigsten ist uns das Verhältnis Roms zu Deutschland. Die Kaiserkrönung, die für Karl unerwünscht kam, wurde später eben weil sie keine erbliche Würde war, immer neu begehrt. Haller teilt aber keineswegs die Ansicht, die das Eingreifen in Italien als solches verurteilt; wie nötig und klug es war, zeigt er an Otto I. und Konrad II. Auch als die religiöse Kirchenreform durchdrang, behielt Heinrich III. das Papsttum noch fest in der Hand. Unterlegen ist dann das Kaisertum nur durch Unzulänglichkeit seines Trägers und durch deutsche Uneinigkeit. Jene von Cluny ausgegangene Reform, die eigentlich nur Klöster bessern wollte (erst Hirsau wirkte absichtlich ins Volk), hat große allgemeine Veränderungen gezeitigt. Weder Kaiser noch Papst verschlossen sich den neuen Zielen, und gerade das Papsttum erhöhte sein Ansehen beträchtlich durch die Persönlichkeit Leos IX. Der Verlauf der ganzen Bewegung ist bei Haller aufs anschaulichste geschildert. Das reformierte Papsttum sagte sich von Deutschland los, dessen Kaisertum doch die Reform hatte einleiten helfen.

Ein Meisterstück ist sodann auch die Zeichnung Gregors VII., der die Ansprüche bis zum Gedanken der Weltherrschaft hochspannte; das Verbot der Laieninvestitur enthielt „die Kriegserklärung der Kirche an den Staat des Abendlandes; nirgends konnte er bestehen wie er war, wenn dieses Verbot durchgeführt wurde" (S. 380). Der Streit mit Heinrich IV. — ein Zwischenspiel daraus ist das sprichwörtliche Canossa — weckt in Hallers Darstellungskunst noch heute die stärksten Eindrücke. Das abschließende Urteil über Gregor lautet (S. 403): „Sein Gott

war nicht der liebende Vater . . . Es war der Gott des Alten Testaments, der zürnende und strafende Richter und Rächer, dem man zu dienen hat mit Furcht und Zittern."

Eines Machtmittels haben wir immer wieder zu gedenken: jener Fälschung des 9. Jahrhunderts, die unter dem Namen Pseudo-Isidors bekannt ist. Der Anlaß war verhältnismäßig harmlos: daß die Verdrängung eines Erzbischofs unrechtmäßig erfolgt sei, sollte mithilfe erdichteter Urkunden gezeigt werden. Erst zwei Jahrhunderte nachher ging diese „giftige Saat" auf: Pseudo-Isidor stützte den Machtwillen der Papstkirche, verbreitete die Sage der Konstantinischen Schenkung und spielte bei Gregor eine unselige Rolle (S. 371 Einfluß auf die Königlichen!). Vielleicht dient es uns zum Trost, daß die gefälschte Lehre nicht standhielt: 1559 deckte sie Flacius als Lüge auf. Auch in andern Beziehungen hat sich das Papsttum nicht immer sachlicher Mittel bedient (Haller führt unter den Beispielen das jüdische Bankhaus an). Auch was wir von Zuständen und Personen hören, lautet manchmal wenig achtunggebietend, oft sogar schauerlich. Wieviel Rohheit und Grausamkeit! Gregor fand es in Ordnung, wenn ein Abt mit Ausreißen der Augen und Zungen strafte. Der Gegensatz zum Vorbilde Jesu mußte gerade in Rom am grellsten wirken. Und dennoch blieb die Nachfolge auf dem Stuhl Petri durch all die Jahrhunderte stätig gesichert. Wenn auch die Tatsachen unvereinbar schienen, die Völker hielten am Wunschbilde fest. Der „Idee" wie der „Wirklichkeit", beidem wahrt Hallers Auffassung das gebührende Recht: darin liegt ihre Größe! — Der Band (erste Hälfte des zweiten Teiles) umfaßt 485 Seiten Großoktav und kostet 12 ℳ, geb. 15.50 ℳ; den Verlag hat die Cotta'sche Buchhandlung (Robert Kröner) in Stuttgart.

Noch eine Neuerscheinung auf musikalischem Gebiet: Beethoven und die Gegenwart; Festschrift des Bonner Beethovenhauses, zum 60. Geburtstag Ludwig Schiedermairs (XVI und 342 S. Großoktav; geb. 8 ℳ; Ferd. Dümmler, Berlin und Bonn, 1937). Dem Gefeierten verdankt die Wissenschaft wertvollste Beiträge zur Geschichte der Oper; wir haben gewürdigt „Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus". Ebenso wurden besprochen die Mozartschen Briefe und die Lebensbeschreibung Mozarts. Der Titel der Festschrift gemahnt an Schiedermairs Verdienste um die Beethoven-Forschung („Der junge Beethoven"; Begründung des Bonner Beethoven-Archivs; Ausgaben des Beethovenhauses). Nun ehren ihn Fachgenossen und Schüler mit neuen Untersuchungen, vor allem über Beethovens Stammbaum, Ahnen und Sippe (Josef Schmidt-Görg, Bonn). Auf die Kunst der Variation, Mehrstimmigkeit, Themenbildung fällt neues Licht aus der Ueberlieferung des sogenannten Barocks, die mit ungeheurer Belesenheit Erich Schenk (Rostock) ausbreitet. Zwei Beiträge befassen sich mit der deutschen Auffassung Beethovens seit Wagner und mit dem französischen Beethovenbilde der Gegenwart. Unsere Leser berührt namentlich der Ueberblick über Wagner und Nietzsche. Baenschens Deutung der Neunten wird auf eigenartige Weise geteilt von Quinet (S. 56) und von einer neuen Stimme (S. 305). Im übrigen ist in Frankreich die wirkliche Beethovenpflege, deren Eifer uns erfreut, wohl zu trennen von den zum Teil ärgerlichen Phantastereien, deren Lob den Tondichter doch verkennt. Seinen Charakter, seine Anschauungen und deren Ausdruck behandelt Arnold Schmitz (Breslau); wichtig sind namentlich die Betrachtungen über Fidelio und über den Zusammenhang mit dem deutschen Idealismus (auf Herder wies schon Mantuani hin). Großen Gewinn zieht der Leser auch aus dem Abschnitt über Beethovens Naturauffassung (von Willi Kahl, Köln). Der Tonmeister liebte die begrenzte, umhegte Landschaft des Mittelgebirgs, nicht das Hochgebirg, besonders aber Wald und Waldinneres; köstlich sein Ausspruch: „Mir ist ein Baum lieber

wie ein Mensch" (er wollte keine Wohnung ohne nahe Bäume). Unter den Schöpfungen, die seinen Natursinn bezeugen, steht obenan die Pastoralsymphonie. Sie betont den „Widerhall, den der Mensch wünscht", nicht die genaue Nachbildung; ob jedoch die Vogelstimmen des zweiten Satzes eine gewisse Ueberlieferung bespötteln, wäre zu bezweifeln (die folgenden Einsätze sprechen nicht dafür). Gegen den Vorwurf schwächeren Aufbaus wird das Werk mit Recht verteidigt; Bedeutendes sagte hierüber schon August Halm. Gut bezeugt ist Beethovens Wort: „Ein Mensch, der nicht zugleich großer Naturfreund ist, kann unmöglich ein großer Komponist sein." Alle Möglichkeiten hat aber Beethoven allein nicht erschöpft; Weber und Schubert, Berlioz, Liszt und Schumann lassen die Natur jeder auf eigene Weise tönen und wirken. Von der Nacht blieb Wagner noch viel zu sagen übrig. Als wesentlich an Beethovens Natursinn hebt der Verfasser die dankbare Haltung gegen den Schöpfer hervor; die Natur weckt dem Tondichter nicht dämonischen Aufruhr oder grübelndes Weh, sondern beruhigt, entspannt sein Gemüt, macht es heiter, „wäscht es wieder rein."

Abgeschlossen am 31. Dezember 1936.

Zweites (Frühlings-) Stück 1937.

„Wahn, überall Wahn!" Wer erlebt dies nicht in dieser Welt voll Lug und Trug? Wer diesen Schleier zur Schönheit gestaltet, ist der erlösende Künstler.

Hans Thoma.

Richard Wagner.

Aussprüche des Meisters aus den Tagebüchern der Meisterin.

1874—1883.

V.

1878.

6. Juli. Das Gespräch kommt auf Don Juan und die neuen Bearbeitungen des Textes, welche R. unglücklich findet; diese Sachen könnten wie Semper von den Theatern sagt, nicht baroque genug sein; gewiß sei Don Juan ein göttliches unvergleichliches Werk, aber dadurch, daß er von einer gewissen volksthümlichen Basis aus Weiten eröffnete; diese Weiten als Ausgangspunkt nehmen, hieße es zerstören, das Lose, Leichte davon unverständlich, das Ganze steif und langweilig machen. R. gedachte schon heute des Scherzes Don Juan's mit Leporello, wie er ihm die Finger zwängt, um zu erproben, ob er ihn verrathen würde — kurz, es sei Opera Giocosa.

7. Juli. Nach Tisch blickt R. in den Klavierauszug der Stummen von Portici, um den Schlag der Amsel zu finden, Anfangs des Choeur du marché, in D-dur, findet er ihn, und erzählt uns, daß dreimal hinter einander sie (die Amsel) im Hofgarten den Schmetter losließ.

11. Juli. R. sucht „La Juive" hervor und zeigt uns, wie gut dramatisch das „je suis Chrétien" und die darauf folgenden so abgebrochenen Worte der Recha sind.

13. Juli. R. sagt mir: „Was thut dem genialen Manne not: die durch Liebe beschützte Unabhängigkeit; dein Vater, Beethoven, alles wilde Kerle, sie wollten nur die Unabhängigkeit." Ich antworte: sie waren keine Dichter. Richard erwiederte: „Es ist wahr, die Musiker sind halb wilde Wesen."

Nach Tisch empfiehlt R. wieder die Tempi, Freund Seidl soll im Adagio nicht schleppen, im Allegro nicht übereilen. Er citirt auch das Andante der A-dur-Symphonie, für welches Beethoven ein sehr rasches Tempo angegeben hat; wenn das zweite Thema kommt, muß es breit werden, aber am Schluß muß der Marsch-Rhytmus festgehalten sein, und es ist ein Anderes, ob man ein Thema zum ersten Mal bringt, oder wiederholt. Aber das Alles kann

nur der Componist lehren, dafür wollte ich meine Schule errichten, um an Weber's Ouvertüren z. B. dieß zu lehren.

Ich weiß nicht, wie R. auf den Julierberg zu sprechen kommt, aber er erinnert mich daran, daß er sich auf dieser Höhe Wotan und Fricka vorstellte, da wo alles schweigt, denkt man die Wesen, die da walten, nicht mehr von Wachsen und Werden berührt.

29. Juli. Beim Kaffee bemerkte ich ihn plötzlich sinnend, feuchten Blickes, abwesend; nachdem er wieder das Gespräch angeknüpft, frug ich ihn, was er vorhin gedacht; er habe über eine musikalische Stelle nachgedacht, ob er so lange da verweilen könnte. Das war Inspiration, ich sah sie!

Der Schmetterlingsflügel im Garten gefunden, gemahnt mich daran, daß R. einmal von der Zeichnung der wunderbaren Tiere sagte: „was wüßten wir von Form und Linie, wenn diese Geschöpfe nicht da wären."

1. August. R. sagt, daß er sich nicht getrauen würde das Thema „Nehmet hin" einem einzelnen Instrumente, Oboe oder Clarinette zu geben, er traue den jetzigen Instrumentalisten nicht die Seele zu, das vorzutragen, wie z. B. der Clarinettist, welchen Weber ausgebildet und Richard noch vorgefunden, das Thema der Preciosa gespielt habe.

6. August. Wie ich ihm lachend vorwerfe, daß er mich in meinem Gespräch mit Kapellmeister Levi, mit „Jungfer Züß" verglich, sagt er: „Ach, das ist meine Rettung, daß mir diese Fähigkeit gegeben war augenblicklich das Ernsteste in Unsinn umzuschlagen, so konnte ich mich an dem Abgrund erhalten."

9. August. Mit Klindworth seine Petersburger Erinnerungen besprechend sagt er, daß das Vorspiel zu Lohengrin so schön gespielt worden, daß er an der Spitze dieses 140 Mann starken Orchesters völlig eine Jeanne d Arc-Vision gehabt hätte.

16. August. Wir sprachen über Denunciationen, und wie gar nicht dagegen aufzukommen sei; wie die ganze Welt aus solchen sicheren Sophismen bestände; ich erwidere Richard, daß seine so oft gerügte Heftigkeit mir blos die Kundgebung des Instinktes dieser Welt-Lüge wäre, und daß er auf die anderen öfters nicht hören wollte, unbewußt, um sich die Wahrheit nicht beeinträchtigen zu lassen, welche beinahe stäts dabei gefährdet wird. Denn sonst ist keiner wie er so langmüthig, keiner so willig auf den Anderen zu hören, ja, wo er auf die Lauterkeit des Anderen baute, hat er gar oft hohle Phrasen für echten Sinn gehalten, und selbst Tatsachen gegenüber gerechtfertigt. Seine Heftigkeit ist sein: „Hebe dich weg, Satan", denn schon das Anhören wäre ein Paktieren mit der Lüge und ein Abbruch der heiligen Indignation.

17. August. Das Spiel seiner Augen bei dem Wechsel der Stimmung ist wunderbar, wie ein Blitz blickt der Humor hervor, da noch schwüle Wolken gleich der Schwermut auf dem Auge lastete.

18. August. Abends nehmen wir die Dante-Symphonie meines Vaters durch, d. h. er spielt sie uns, und wie er sich entfernt, spricht R. über diese hohe poetische Conception, wie schön er sich aller musikalischen Malerei enthalten habe, in welche sicherlich Berlioz verfallen wäre und wie man nicht wisse, sei es Zerknirschung oder Hoffnung welches da gleichsam nicht wage aufzublicken; wie schön das Fugato. Aber kein Publikum dafür da; Bildung gehöre dazu, man müsse einen Eindruck von Dante erhalten haben, auch den Katholizismus verstehen. Die unsägliche Bescheidenheit meines Vaters in Bezug auf seine Werke rührt auch R. sehr, welcher seinerseits herrlich heiter erklärt, er habe so Vieles aus den Symphonischen Dichtungen „gestohlen".

28. August. Nach Tisch teilt R. mit, wie er eine Melodie gehabt, die ihm sehr gefallen, zu breit aber gewesen sei für die Worte Kundry's; er sei dann auf den Gedanken gekommen Verse zuzudichten, plötzlich sei ihm aber eine Contre-Melodie angekommen, und so habe er, was er wolle, das Orchester bekäme die breite Melodie, welche den Zustand ihrer Seele ausdrücke, während sie das Thema ihrer hastigen Worte.

Mein Vater spielt uns die E-dur-Sonate von Beethoven und seinen Orpheus vor. Schöne Eindrücke. Im Orpheus rühmt R. wiederum die edle dichterische Conception.

8. September. R. klagt über die Aufgabe (die große Scene: Parsifal und Kundry II. Akt) das „Duett" in der Walküre sei reine Freude dagegen gewesen, und im Tristan sei wenigstens die Wonne des Leidens der Sehnsucht, aber hier nur wildes Leiden der Liebe.

18. September. Er spielt mir: „Laß mich dich Göttlichen lieben", wo er durch das Thema der Blumenmädchen die süße Allgewalt der sehnsüchtigen Liebe durch die wilden Worte uns göttlich empfinden läßt.

R. sagt: „Sehr merkwürdig, ich bin nie so weit gegangen; das „Ein Andres ist's" übersteigt fast die Grenzen des Erlaubten im Didaktischen — aber, du wirst sehen."

23. September. Er kommt auf seinen Parsifal und sagt: „Ach, es graut mir vor allem Costüm- und Schminke-Wesen, wenn ich daran denke, daß diese Gestalten, wie Kundry, nun sollen gemummt werden, fallen mir gleich die ekelhaften Künstlerfeste ein, und nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen, möchte ich auch das unsichtbare Theater erfinden!"

28. September. Abends dritten Akt von Tristan von R. gespielt! Wie ich darauf laut denke, daß er dieses Wunder in einem Hotel, von keinem Menschen gepflegt noch behütet, erlebt, sagt er: „Ja, man weiß garnicht, wie abseits aller Erfahrung, aller Wirklichkeit diese Dinge gehen, und wie lange die Jugend in einem ausgiebig ist; freilich war ich schon da geneigt, aus Ekel an Allem, Alles in „den Dreck" zu werfen, und warf ich es dann auch, und wollte nichts mehr arbeiten; wenn aber der deutsche Kaiser aus-

ruft, wie muß Wagner damals verliebt gewesen sein, so ist es rein lächerlich! und so müßte ich jetzt aus Zusammenhang mit der christlichen Kirche, den Parsifal schreiben, und du wärest Kundry! Es war mir ein Bedürfnis mich musikalisch auszurasen, wie wenn ich eine Symphonie geschrieben hätte."

3. Oktober. Abends spricht R. von der „Preciosa", singt einzelne Themen davon und gedenkt der Aufführung in München, sowie eines Conzertes in Basel, wo die Ocean-Arie aus Oberon gesungen wurde, wobei er in Schluchzen ausbrach; so ergriffen ihn diese rührenden Klänge, diese ideale Natürlichkeit bei Weber. Er spricht dann auch von Clärchen's Tod als ihn furchtbar ergreifend, und spielt die drei Klänge, welche ihm die Notwendigkeit sind, das Außerirdische!

6. Oktober. R. spricht von dem seltsamen musikalischen Métier und wie ihm der ewige $^4/_4$ Takt im Lohengrin vorgeworfen worden sei: „Ich habe im Tannhäuser und Lohengrin wohl auch den $^3/_4$ Takt angewendet, aber wo es notwendig war, im Pilgerchor, im Gebet vor der Schlacht, aber solches ist gerade die Kunst in der Oratio directa verbleiben zu können und nicht sich zu sagen, jetzt willst du mal abwechseln der Abwechselung wegen."

7. Oktober. Gestern sagt er uns, wie merkwürdig die Themen mit den Lokalen zusammenhingen, z. B. „Der Glaube lebt, die Taube schwebt", da sähe er immer den Hofgarten und seine Umgebung.

Wie wir allein sind mimmt R. Othello vor und liest die Scenen mit Jago von: „Das gefällt mir nicht" an, zu unserer Erschütterung; „Ja, sagt R. und was hat ihm dieß eingegeben, er hat die Novelle gelesen, und nun konnte er nicht anders als so sehen. Da sieht man, wie thöricht es ist anzunehmen, daß der Dichter aus dem eigenen Leben schöpft; seine Leidenschaft in welcher man steckt oder gesteckt hat, die kann man nicht schildern."

11. Oktober. R. spricht von der Behandlung des Orchesters im Parsifal, er habe in den Nibelungen gefühlt, daß er die Sänger nicht hätte für das Orchester, der Kothurn sei zu hoch, den er ihnen manchmal gegeben, und so hätte der Sänger das nicht beherrschen können, wie ein einzelnes Instrument, wie eine Clarinette; z. B. die Materna in der Scene mit Waltraute. Ich bemerke, wie gerade in der letzten Scene das Verhältnis mir so wundervoll erschienen sei; er erwiedert: „ich spreche von den leidenschaftlichen Scenen; es fehlen mir die Sänger, die das beherrschen könnten."

Vor dem Abendbrot zeigt mir R. daß er den 2ten Akt vollendet habe.

17. Oktober. R. sagte mir gestern, daß er am liebsten Symphonien schreiben würde, heitere, freundliche, in welchen er sich gar nicht hochversteigen würde, er fühle aber förmlich das Bedürfnis dieses Element in ihm sich ausgießen zu lassen.

19. Oktober. Er spricht von der Stimmung der Scene „aux Champs" von Berlioz, und von dem merkwürdigen aeußerlichen Zusammenhang B's

mit der Natur; ich meine, es sei wie Klingsor's Macht über sie; „Ja," sagt R., „die Seele habe er nicht erkannt, ihren Tönen aber habe er gelauscht, und ihre landschaftliche Stimmung erfaßt."

Abends einige Dialoge von Leopardi gelesen; R. sagt L. sei eine pathologisch interessante Erscheinung, aber nur als solche aufzufassen. Mir will es scheinen, daß er den Hauptquell des Glückes, den Enthusiasmus, weder den der Kunst noch den der Liebe nicht kennen konnte, und daß dies sein Elend war. Auch müsse, meint R., das lateinische Altertum auf den Italiener drücken, wir Germanen hätten es besser, wir stammten von uns ab und wir können uns einbilden, daß wir unsere Vergangenheit lebendig wieder machen können; auch haben wir keine Kultur hinter uns.

20. Oktober. Wir gingen zu Wolzogen, dessen Bühnenweihfestspiel-Aufsatz R. sehr gefallen hat, nur bemerkt er zu mir, daß er zu weit ging, indem er Parsifal ein Abbild des Heilandes nennt: „Ich habe an den Heiland dabei gar nicht gedacht."

21. Oktober. R. ruft aus: „Eine Melodie, was ist das für ein göttliches, alles in Reinheit hüllendes, alles adelndes Wesen; wenn eine solche erklingt, so ist es, als ob bis dahin nichts gewesen." R. singt dann die Melodie der zweiten Arie der Gräfin in Figaro: „da ist nichts zu sehen, nichts zu fassen, aber es geht über Alles, selbst über die anmuthige Geberde im gesteigertsten Augenblick, was der Melodie wohl am nächsten kommt."

Beim Kaffee sprachen wir von der eigenthümlichen Ruhe und Sicherheit, welche die Legitimität den Fürsten gebe, diese, meint R. habe den römischen Kaisern gefehlt, das erkläre ein wenig das Excessive ihres Wesens.

24. Oktober. R. spricht von den traurigen Klängen, welche er jetzt zu komponiren habe, es dürfe nicht ein Lichtstrahl darein fallen, denn der könnte sehr irreführen. Die traurige Wanderung Parsifals, welche zu dem Zustand auf Monsalvat geleiten muß.

28. Oktober. Wie wir uns begrüßen, sagt er, er wolle mir etwas spielen, ich sollte ihm raten. Er spielt mir das Vorspiel, und zeigt mir die vielen Blätter, die er dafür entworfen, worunter auch der Gesang für Titurel's Bestattung. „So zu phantasieren, Einfälle zu haben, das ist nicht schwer, meine Schwierigkeit ist immer die Beschränkung." Wie R. meine Ergriffenheit sieht, sagt er: „also es ist gut, das freut mich!"

29. Oktober. R. sagt, er habe zwei Takte komponirt, aber die bedeuteten viel, es sei ein Zusatz in der Mitte des Vorspiels, das habe ihn gleich in der Früh beschäftigt, wie er aufwachte.

3. November. R. schreibt einer italienischen Sängerin, Signorina Chioni, welche ihm aus Figaro vorsingt, in's Album: „Langer Athem — schöne Seele."

11. November. R. singt aus der Zauberflöte die Scheidensscene von

Tamino und Pamina: „Es ist so rein" ruft er aus, „und warum haben keine von den Schafsköpfen, die nach Mozart kamen, so schön deklamiert wie er, z. B. Winter in seinem „Opferfest".

Auf die Variationen der E-Moll-Sonate zurückkommend sagt er: Beethoven habe diese Form geliebt und sich ein Gütchen getan in den 33 V. er, R. könne es nicht; ich meine, doch, wenn er wolle; R.: „Nein, es muß einem dafür etwas zu Gebote stehen, man muß auf dem Instrument improvisieren können."

Abends musicirt er ein wenig aus seinen Liedern (Stehe still, Tannenbaum, Albumblatt) dann das Präludium von Bach: „Bach hat mir besser gefallen als ich," lacht er, „diese Musik kann man wirklich unter dem Begriff des Erhabenen verstehen, ich sehe dabei immer die alten Dome, und es ist wie die Stimme des Ding an sich"; das Nervöse, Sentimentale scheint einem kleinlich dagegen; bei Beethoven wird Alles schon dramatisch. Mir ist zuweilen, als ich gar nichts von Beethoven mehr hören möchte, die fünf Sonaten, die, die kenne ich. Bach aber möchte ich mir vorspielen können."

13. November. Wiederum Mozart und zwar bei Gelegenheit Beethoven's: „Du wirst mir alle Ruhe rauben, Mozart hat Aehnliches viel schöner gemacht." R. spielt mir auch den Eintritt der Oboen in der Arie von Donna Anna: „so süß wehmüthig" — „ich bin der letzte Mozartianer" schließt er diese Betrachtungen.

Er kommt nach dem Mahle wiederum auf Bach zu sprechen und sagt: „Alles ist im Keim da, was dann in einem üppigen Boden, wie Beethoven's Phantasie, weiter wucherte. Unbewußt, wie im Traum, ist Vieles von Bach niedergeschrieben, die unendliche Melodie ist da prädestinirt."

Er müßte Klavierspielen können um sich Bach vorzuführen. Dann nimmt R. die Einleitung zum 1ten Satz der A-dur-Symphonie vor und ruft aus: „Nein, einen solchen Einfall zu haben, einen solchen Einfall!"

18. November. R. spielt mit Lusch die F-dur-Symphonie, mit Aerger über die Arrangeurs und Herausgeber dieser Werke, wo unter Andrem das Sforzato, welches im Trio bloß der begleitenden Stimme gegeben ist, nun der singenden Stimme beigelegt wurde; er erzählt, wie sein Tempo dieses Menuettes zuerst die Dresdner stutzig, dann aber förmlich beseligt habe, denn gerade diese Nuance des Sforzato im Trio, welche garnicht im raschen Tempo herauskommen kann, läßt förmlich ein Individuum vor einem erscheinen."

19. November. „Eine Schule zur Conservierung meiner Werke hier wäre zu errichten, denn ich habe einen neuen Styl erschaffen. Aber wer soll da Lehrer sein?" ist immer der zweite Gedanke.

20. November. Richard ruft wiederum aus: „Nicht einen Menschen hinterlasse ich, welcher mein Tempo kennt."

21. November. Richard sagte: „Wenn ich noch einmal über die Juden schriebe, würde ich sagen, es sei nichts gegen sie einzuwenden, nur seien sie zu früh zu uns Deutschen getreten, wir seien nicht fest genug gewesen, um dieses Element in uns aufzunehmen."

26. November. R. will Darwin wieder vornehmen, seufzt aber dabei: „Ach! wahrhafte Freude kann nur Beethoven machen; das ist das Göttliche der Musik, daß sie Alles in einem Spiegelbild zeigt, und doch sind wir es ganz, jeder Nerv ist dabei interessiert, das schönste Wahnspiel."

27. November. R. eifert dagegen, daß Jesus ein Jude war, es sei nicht erwiesen, er habe syro-chaldäisch gesprochen: „Wenn alle Kirchen werden vergangen sein, dann werden wir erst zum Heiland, von dem das Judenthema uns trennt, kommen. Aber seine Gedanken sind nicht leicht zu fassen: Klöster, worin Gleicherkennende ein Refugium fänden und von da aus für die Welt wirkten, von der Einsamkeit aus — in der Welt ist es nicht möglich".

28. November. R. spricht von seiner Symphonie, welche ihn freue und von der er meint, es dürfte vielleicht nicht uninterssant sein zu beachten, wie die damals noch ungenau bekannten Werke Beethoven's auf einen jungen Mann gewirkt hätten. Auch hatte ich Freude daran meine contrapunktischen Studien zu verwerten, es sind Engführungen da, lauter Teufelszeug.

Auf dem Spaziergang bemerkt R.: „Es ist mir peinlich immer auf das Thema der Juden zurückzukommen, aber man kann es nicht vermeiden, wenn man in die Zukunft blickt."

29. November. Beim Kaffee spricht er mir von seiner Arbeit: „Ein paar Takte sind es manchmal, die einen furchtbar aufhalten, bis die Tonart, die man braucht, eingeführt ist, so daß sie nichts auffallendes hat, denn immer mehr scheue ich mich vor Allem, was als Seltsamkeit und Grelles wirkt; nun stellen sich gleich vier bis fünf Möglichkeiten vor, bis ich die gefunden habe, welche sanft überleitet! Da richte ich eine Falte (an einem Vorhang), gebe mich mit Dummheiten ab, bis es gefunden." „Die Maler sind glücklich, sie haben so viel Zeit, aber, du hast Recht, etwas wie die Tizianische Farbe ist es wohl was gesucht wird."

1. Dezember. R. klagt, wie wenig das Schönheitsgefühl: „in welchem ich mich den Nachfolger Mozart's nenne", beachtet werde.

R. bemerkt: „Ich möchte Symphonien schreiben, wo ich schreiben könnte was mir einfällt, denn an Einfällen fehlt es mir nicht. Ich würde zur alten Form der Symphonie zurückkehren, in einem Teil, mit einem Andante als Mittelsatz; die viersätzige Symphonie kann man nach Beethoven nicht mehr schreiben, alles scheint ihm dann nachgemacht, z. B. wenn man so ein großes Scherzo schreibt." Ob ein innerer Zusammenhang bei den Teilen der Beethovenschen Symphonien herrscht, erörtern wir zusammen: „Ja und nein"

sagt R., als ich ihm mitteile, daß ich nicht gern einzelne Teile herausgerissen höre.

Für die A-dur-Symphonie könne er sich nicht erwehren an eine Dionysische Feier zu denken: „ich könnte förmlich die Bilder davon ausführen; freilich, wenn man es täte, würde man sogleich sehen, wie himmelweit von der Musik man dann wäre, wie ihr fremdartig diese Bilder erschienen, trotzdem sie sie erweckt." Goethe habe in der klassischen Walpurgisnacht etwas dem Aehnliches, was R. meint, versucht.

10. Dezember. R. spielt mir die Trauermusik für Weber, spricht von dem Eindruck von Weber auf ihn: „das ist mein Erzeuger gewesen", „der hat mir die Schwärmerei für Musik eingegeben. Er hat mir offenbart was so Blasinstrumente sind, z. B. der Eintritt einer Clarinette wie der wirken kann. Ich möchte wohl, daß einer mich beobachtet hätte, wie ich als Kind im alten kleinen Theater der Aufführung des Freischütz unter Weber's Leitung beiwohnte! Es ist ein guter Segen, so in der Kindheit den Eindruck eines auserwählten Wesens gehabt zu haben!"

Später sagt R.: Er habe das Bedürfnis gehabt ein Mal sich ganz symphonisch gehen zu lassen, das habe ihn zum Tristan geführt. — R. nimmt die Liebesscene vor und ruft dann aus: „Nein, ist das tolles Zeug! sich zu denken das als Oper auf dem Repertoire — es ist zu toll! Das kann niemals populär werden." Er fährt dann fort: „Es ist ein Paar in der vollsten Gluth der Sünde, sie bekennen es sich nicht, aber sie fühlen, daß nur ein Ausweg ist — der Tod; sie fragen sich zuerst, wie kam es nur, da wir uns sogleich liebten, daß wir uns schieden; dann will *sie* nicht gleich dem Tode entgegen gehen, den Tristan gleich in das Auge faßt, bis er sie überzeugt und beide dann das höchste Glück in diesem Entschluß finden. — Wer soll dem folgen?"

15. Dezember. „Die Trauermusik für die Gefallenen schreibe ich doch noch, das Motto wird sein: Mein Hauptmann, ich sterbe für Deutschland" (Worte eines sterbenden Soldaten 1870).

Am Schluß des Abends nimmt R. Bach's „Wohltemperirtes Klavier" und spielt Mehreres daraus vor: „Das ist Musik" ruft er am Schluß eines Préludes aus, „Musik eo ipso" — „ein einziges Wesen — und Accente sind darin! die hat er gewußt, wenn auch keine *Sforzato*, keine Bezeichnungen darauf stehen." R. hält das Wohltemperirte Klavier für die Quintessenz von Bach.

Bei Erwähnung von „Oh sink hernieder Nacht der Liebe" sagt R.: „das hat keiner gewürdigt, daß ich den höchsten Genuß der Liebe in das Welt-Vergessen gelegt habe."

17. Dezember. Wir gehen zu Bach über, beginnen das „Wohltemperirte Klavier" und spielen die sechs ersten Präludien und Fugen durch. R. giebt Rubinstein Anleitungen; bei dem Ersten sagt er: Das sei das Merkwürdige

bei diesen Werken, man könne sie auffassen so oder so, z. B. dieses erste Präludium sentimental á la Gounod, oder schnell und kräftig im Orgelstyl. Von der Fuge D-Dur sagt er, daß er sie „Herr Bürgermeister" nennt, dann beim Eintreten des Gegenthema's „Frau Bürgermeisterin", und am Schluß mit singt: „Mein Wille geschieht." Die Fuge 6 in D-Moll ist ihm das Wunderbarste, nie kann das erreicht werden. Was ist da Berechnung? Die Gewalt über alle Mittel, daß er sich ihrer bediene nach dem Bedürfnis seiner Inspiration.

18. Dezember. Vom Präludium 8 sagt R. „das spiele ich noch mondscheinartiger, da hört der Dämmer bei mir gar nicht auf." Die Fuge darauf hält R. für das Merkwürdigste, sie sei aeußerst kunstvoll und dabei so stimmungsvoll: „Was sind da für Engführungen, Augmentationen, und welche Accente"; sie sei für ihn der Inbegriff der Fuge; in seinem Heft Fugen, welches er bedauere verloren zu haben, habe sich das gezeigt. — Und wie die 6 heutigen ausgespielt sind, ruft R. aus: „Das ist die Musik in ihrer Essenz, alles was wir machen ist angewendete Musik."

19. Dezember. Von dem Thema der Fuge 13 sagt R.: es sei wie die Verkündigung eines Evangeliums; er empfiehlt im Allgemeinen Herrn Rubinstein die Mittelstimmen nicht zu sehr zu markiren, damit der Gesang schön hervortrete. — Dann nimmt R. die Es-dur-Symphonie von Mozart vor und giebt die Anleitung zum Vortrag z. B. im Adagio die zweite Terz mit einigem Nachdruck zu spielen, was dem ganzen Thema Bedeutung giebt, während es gewöhnlich ganz nichtig erscheint. R. hat große Freude an der Symphonie und sagt: „So viele Einfälle, so viel Anmut, wenn auch als Kunstwerke diese Sachen nicht ganz befriedigten, so sei die Freude dabei, mit dem Geist der sich darin kundgiebt zu verkehren."

20. Dezember. Die Fuge 17 bezeichnet R. als ein Tanz und macht einen Pas zu den ersten Takten, dann auch als freier, schon der Sonate sich nähernd. Präludium 18 entzückt und ergreift; von der Fuge 18 sagt R.: „das ist ein Märchen von der Großmutter aus der Edda". Eine vollständige Resignation spreche sich aus dem Thema aus, und er singt einen Takt dazu, welcher schließt: „es muß ja doch so sein". Bei dem Präludium 19 lacht er über die Quinten und sagt: „Die hat Bach mit dem Bewußtsein geschrieben, man weiß wohl! welch ein Musiker ich bin und daß ich, wenn ich so etwas schreibe, so tue ich es mit Absicht dem Gedanken zu liebe." Von der Fuge 20 sagt R., sie müsse von Bach zuerst vierstimmig gedacht worden sein und dann für das Klavier gesetzt. Das seien die Sachen, welche Bach in Verruf gebracht hätten und gemacht hätten, daß sein Lehrer Weinlig nichts von ihm hätte wissen wollen. — Bei einer der Fugen zwischen 16 und 20 sagt R., es sei merkwürdig, wie Bach manchmal die bedeutendsten Themen wie am Spinnrad abspinne „er treibt keinen Handel damit".

22. Dezember. Beim Präludium in H-dur (23) sagt R., „das ist hoffnungsvoll, es muß doch Frühling werden". Das Präludium 24 will er „klagend, leidenschaftlich", er möchte das von einer Catalani singen hören, mit Text, und man sollte sehen, welchen Eindruck das machte. Er giebt Rubinstein den Rath den Canto immer sehr hervorzuheben. Er möchte sich den Spaß machen einen Text dazu zu schreiben: „ich meine, religiös, eine Art Offertorium müsse es sein." Die Fuge darauf will er sehr breit genommen, allmählich sich belebend: „man muß sehen nach dem Gesang zu gehen; Bach hat hier Melos förmlich vergeudet."

Wir nehmen schließlich die Meistersinger vor, Schluß des 2ten und Schluß des 3. Aktes. Göttliche Stimmung, es waltet durch Sachs das Erhabene, Leidenschaftslose. Könnte ich R.'s Antlitz wiedergeben, wenn er Solches von sich giebt, sein Auge wölbt sich, der Blick strahlt immer weiter aus, die Stirne leuchtet.

25. Dezember. R. läßt sich über die Egmont-Ouvertüre aus, in herrlichen Worten über den Zusammenhang mit der Dichtung, es sei etwas ganz Anderes und doch sei Alles von der Dichtung eingegeben; „so schön am Schluß die Gestalt des Helden, um welchen das vorangegangene Bangen galt; und sonst ist Alles Clärchen."

Schulandacht

Montag, den 22. Mai 1933 am Staatsrealgymnasium zu Annaberg i. Erzgeb. gehalten von Studiendirektor **Dr. Rudolf Kirsten.**

„Wach auf! Es nahet gen den Tag!"

Mit diesem Morgenweckruf einer neuen Zeit beginnen wir unsre Arbeit heute am 22. Mai, dem Tage, an dem vor 120 Jahren Richard Wagner, der gewaltige Weckrufer einer heiligen deutschen Kunst, geboren wurde. — Wie der alte ritterliche Lehrmeister Gurnemanz im Parsifal zu seinen Knappen, so spreche ich jetzt zu euch: „Hört ihr den Ruf? — Nun danket Gott, daß ihr berufen, ihn zu hören!" — Und wie jene dort in der Morgenpracht des heiligen Waldes niederknien bei den frommen Weisen, die von der Gralsburg herüberklingen, so neige ich mich mit euch im stillen Beten, daß auch unsre Gemeinschaft „nach wilder Schmerzensnacht" werden möge wie jene, eine Gemeinschaft des Gebetes und der Arbeit.

Die Arbeit jener ist ritterliches Heldentum im Dienste der Nächstenliebe, und ihr ganzes Leben ist ein Beten im Dienste der höchsten Güter und heiligen Zeichen, die einst ihrem Führer von Engeln des Himmels, „des Heilands sel'gen Boten", anvertraut wurden. Denn der Gral ist der Kelch des letzten Abendmahles Jesu in Jerusalem, und der Speer ist die Waffe, die des Gekreuzigten Blut auf Golgatha vergoß. So heilig-ernst ist ihr Leben im Dienste

dieser „Zeugengüter" geworden, daß selbst ihr alltägliches Mahl — fern allem festlichen Gepränge — bei Brot und Wein zu einer Erinnerungsfeier jenes letzten Liebesmahles wird.

Aber schlimme Zeiten sind auch für diese fromme ritterliche Gemeinde gekommen. Der Speer ist ihnen verloren und nun in des Bösen Hand, weil ihr Führer, der in edelster Absicht damit zum Kampfe auszog, aus menschlicher Schwäche in schwere Schuld verfiel. „Im Schrein verschlossen bleibt seit lang der Gral", so klagt der greise Gurnemanz, „die heil'ge Speisung bleibt uns nun versagt . . . darob versiegte unsrer Helden Kraft . . . bleich und elend wankt umher die mut- und führerlose Ritterschaft . . . des Todes still gewärtig . . ." die Alten, oder in verbissener Leidenschaft wild fordernd die Jungen. —

Wahrlich, das alles ist wie ein Bild und Gleichnis der Leidenszeit, in die eure Jugend fiel, der Zeit, da auch unsre heilige Wehr in jedem Sinne zerschlagen wurde, und da die Worte Gottes, die in unsern Herzen laut waren, auf unsern Lippen schweigen mußten. —

Doch auch ein Bild der Hoffnung zeigt sich uns in diesem Gleichnis. Der einst verstoßene, unbekannte Knabe — „durch Mitleid wissend" geworden, in „zahllosen Nöten, Kämpfen und Streiten" zum Manne gereift — er war es, der jenen dort den Speer zurückbrachte; nicht um ihn in neuem Kampfe zu führen. Nein, er heilt mit der Berührung des Speeres die Wunde, „die nie sich schließen will", er „enthüllt den Gral" zu neuem frommen Dienst und beginnt das Werk der Erlösung. —

So sind auch uns in diesen Tagen die alten heiligen Zeichen wiedergekehrt. An jenem denkwürdigen Frühlingsanfang, da in der Kirche zu Potsdam der greise Führer dem jungen Führer die Hand reichte und dann einsam zu stiller Andacht an die Ruhestätte des großen Königs trat, da war es, als ob es aus dieser Gruft wie Titurels Stimme aus dem Grabe erklang:

„O heilige Wonne! Wie hell grüßt uns heute der Herr!"

An uns ist es nun, den alten heiligen Zeichen in Ehrfurcht, Liebe und Demut zu dienen. Wir wollen nicht ruhen, bis wir auch in der geringsten unsrer Arbeiten das wahre Brot des Lebens erkennen lernen und in den hohen Idealen wahrhaft deutscher Meister den feurigen Wein des Geistes trinken dürfen. Darum wollen wir jetzt mit den Rittern des heiligen Grales beten:

Nehmet vom Brot,
Wandelt es kühn
Zu Leibes Kraft und Stärke;
Treu bis zum Tod,
Fest jedem Mühn,
Zu wirken des Heilands Werke.

Nehmet vom Wein,
Wandelt ihn neu
Zu Lebens feurigem Blute,
Froh im Verein,
Brüdergetreu
Zu kämpfen mit seligem Mute.

Gestaltete Tonwelt oder tönende Gestalt?

Von J. G. Kölli.

Sind die in den Dramen Richard Wagners erscheinenden Gestalten eine Verkörperung der unbestimmt dahinflutenden Tonwelt oder ist uns die Wagnersche Musik ein Mittel, die auf der Bühne auftretenden Gestalten zu durchkennen, indem wir sie gleichsam durchhören?

Sollen wir mit Tristan fragen, „hör ich das Licht", oder mit einer Gruppe anderer Leute behaupten, wir sähen den Ton? Zweifellos wird jede Farbenorgel eine durchaus unkünstlerische Spielerei sein und das Tonsehen nur den Psychologen und Psychiater interessieren, ohne daß „gesehene Töne" je ein Bild im Sinne der Kunst ergeben könnten. Andrerseits finden wir die Frage Tristans nicht nur im zweiten Teil des „Faust",

„tönend wird für Geistesohren
schon der neue Tag geboren,"

das heißt also, das Licht tönt, sondern es steht schon bei Tacitus zu lesen (Germ. cap. 45), daß die Germanen beim Aufgang der Sonne einen Klang zu vernehmen glauben. Es liegt also offenbar unserer Rasse näher, das Licht zu hören, als den Ton zu sehen, mit anderen Worten, wir neigen mehr dazu, das Geschaute in ein Klingendes aufzulösen, als das Tönende zu Gestalten zu verfestigen.

Widerspricht dem aber nicht die bekannte Forderung Schillers, die Musik müsse Gestalt werden? Und sagt nicht auch Richard Wangner selbst, „meine Musik tönt, und was sie tönt, das mögt Ihr dort auf der Bühne erschauen"?

Wir müssen hier wohl noch weitergehen als des Tacitus Kunde reicht und erklären, daß uns die Welt und ihre Gestalten sowohl aus der Musik aufsteigen, als auch wieder in sie zurückkehren.

Blicken wir etwa auf Shakespeare und erinnern uns an den letzten Akt seines „Kaufmanns von Venedig". Dieser Akt löst alles in Musik auf. Dieser Akt, der rein stofflich die Heirat der Jüdin Jessica und des Ariers Lorenzo zum Gegenstande hat, würde uns an sich wenig sagen. Es scheint uns aber, daß hier eine künftige Unstimmigkeit der Ehe alsogleich offenbar wird, — — durch Aeußerungen Jessicas über die Musik! Jessica meint: „Mich macht die süßeste Musik nie froh." Lorenzo gibt die für uns unendlich aufschlußreiche und charakteristische Antwort

„Der Dichter sagt,
daß Orpheus Bäume, Steine, Fluten lenkte;
weil nichts so störrisch, hart und rasend ist,
daß nicht Musik für einige Zeit sein Wesen ändert.
Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst,
vom Einklang süßer Töne nicht gerührt ist,

taugt zu Verrat und List und Tücke.
Die Regung seines Geists ist dumpf wie Nacht
und seine Leidenschaften sind finster wie die Unterwelt."

Daß der Mann also Musik in sich selbst haben müsse, ist zwar eine hohe, für Shakespeare aber ganz natürliche Forderung und sie wird von keinem Geringeren gegengezeichnet als von Beethoven mit den Worten: „Dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geiste schlagen!"

Ohne diese Auffassung der Musik können wir z. B. auch Schiller nicht verstehen. Denn die Musik, die ihn belebte und durchklang, wurde Gestalt in den Versen und in der dichterischen Atmosphäre etwa der „Jungfrau von Orleans". Schillers Musik tönt in diesen Versen fort und daher haben Menschen von der Art Richard Wagners die Größe Schillers leicht und sicher erkannt. Denn Schiller und Wagner empfangen ihre Gestalten aus einem musikalischen Element. Während aber Schiller seinen Dramen außer den Versen und der undefinierbaren dichterischen Atmosphäre keine weitere Musik mitgeben kann, die allgemein wahrnehmbar wäre, vermag es Richard Wagner, in seinen Werken vor unseren Augen und Ohren zum verborgenen Quell seiner Gestalten zurückzukehren, indem diese aus der Musik emporgestiegenen Gestalten wieder anfangen zu tönen und uns ihr eigenes Wesen in ihrem Tönen enthüllen.

Wir müssen also unterscheiden: erstens ein musikalisches Urelement, aus dem die Gestalten aufsteigen und das sich nicht nur bei Wagner findet, sondern auch bei Schiller, Shakespeare und anderen Dichtern nachgewiesen werden kann; zweitens aber ein Auflösen, ein durchsichtig und durchhörbar Machen dieser Gestalten mit Hilfe der Musik. Das Erste, der künstlerische Schöpfungsprozeß ist uns verborgen, das Werk aber, das tönende Drama ist uns offenbar. Daher nennt der Meister seine Dramen „ersichtlich gewordene Taten der Musik".

Was uns Shakespeare im letzten Akt seines „Kaufmanns von Venedig" mit hinreißender Genialität ahnen läßt als ein Auflösen der Handlung in Musik, das macht Richard Wagner zum eigentlichen Gegenstande seiner Kunst: Gestalten völlig durchhörbar zu machen. Eines der genialsten Beispiele hiefür gab er schon im „Fliegenden Holländer". Wenn Senta zum ersten Mal die Lippen öffnet und ohne sich irgend eines Wortes zu bedienen, die Weise singt, aus der uns ihr tiefes Mit-Leiden mit dem bleichen Seemann entgegentönt!

Zur vollen Vergegenwärtigung des in aller Kunst Beispiellosen, von dem Bayreuther Meister Geleisteten, bedarf es noch einer wesentlichen Einsicht: Zwischen jenes Aufsteigen der Gestalten aus einem musikalischen Urelement und ihr tönendes Offenbarwerden schiebt sich für den Dichter Richard Wagner ein Sehen von seltenster Intensität. So oft der Meister in engem Kreis

Shakespeare vorliest, ruft er immer wieder aus, „was hat Shakespeare *gesehen*! Was hat er gesehen!"

Hier ist aber- und abermals auf den erschütternden Brief hinzuweisen, den der Meister vierzehn Tage vor seinem Tode an Heinrich v. Stein richtete (Ges. Schriften Bd. 10) und worin er von dem erzählt, was er am Schließungstage der Pariser Weltausstellung *gesehen* hat. Diese unsterblichen Worte über Jugend und ihre Hüter muß man sich gegenwärtig halten, um sofort zu erkennen: wer solches sieht, wer die Kinder, wer ihre wissende Hüterin *so* zu sehen vermag, für den fängt die Welt auch im Pariser Trubel zu tönen an, düster und tröstlich.

Ist uns hier die übermächtige Intensität des Wagner'schen Blickes bezeugt, so brauchen wir nur noch bestätigt zu hören, wie sehr es dem Meister darauf ankam, seine Gestalten zu durchschauen. Vielleicht hat Wagner die Bemerkung Lionardo's da Vinci gekannt, der Maler müsse den Menschen, den er malen wolle, im *Dämmerlicht* betrachten, da werde im Antlitz die Seele offenbar. Lionardo war bekanntlich Mathematiker, intuitiver Wissenschaftler und, wie Goethe von sich selber sagt, „Realist". Und gerade solche Künstler sehen durch die Erscheinung hindurch!

Richard Wagner hat dem Opernschreiber Meyerbeer einen Vorwurf gemacht, der übliche Opernkomponisten immer wieder treffen wird: Meyerbeer und seinen Nachfolgern bis in die Gegenwart ist der Operntext ein Anlaß zum Musikmachen, die Musik ist dabei Selbstzweck, und eben dieses lehnt Wagner scharf ab. Er lehnt es ab, weil ihm die Musik das Mittel ist zum Zwecke der Durchleuchtung des Sichtbaren.

Daher rät der Meister dem dramatischen Komponisten, keinen Text zur Komposition zu übernehmen, dessen Personen er sich nicht genau angesehen hat. „Er sehe die eine Person, die ihn gerade heute am nächsten angeht, recht genau an: trägt sie eine Maske, fort damit; ist sie in das Gewand der Figurine eines Theaterschneiders gekleidet — herab damit! Er stelle sie sich in ein *Dämmerlicht*, da er nur den Blick ihres Auges gewahrt; spricht der Blick zu ihm, so gerät die Gestalt selbst jetzt wohl auch in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt — was er sich aber gefallen lassen muß; endlich erheben ihre Lippen, sie öffnet den Mund und eine Geisterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, durchaus Faßliches, aber auch so Unerhörtes, wie etwa der steinerne Gast, wohl auch der Page Cherubin, es Mozart sagte."

Sobald man auf solche Weise sieht, erhebt sich das Tönen von selbst. Und von diesem Tönen konnte Wagner das stolze Wort sprechen: „Dort, wo die andern Künste sagen, das *bedeutet*, sagt die Musik, das *ist*."

Ein Gewaltiger wie Shakespeare konnte uns seine Visionen geben, aber ihr Tönen nur andeuten; ein anderer Gewaltiger, Beethoven, hat uns nicht

gesagt, was er sah, sondern er bewahrte uns nur das Tönen. Wir dürfen seine Pastoralsymphonie nicht auf die Natur hinausprojizieren und es nach dem Rezept des alten dummen Musikerwitzes machen, wonach ein Musiker beim Anhören des Donnergrollens in der Pastorale zu seinem Nachbar sagte, „spannen sie Ihren Schirm auf," sondern wir müssen uns vergegenwärtigen: Beethoven ging spazieren und sah und hörte Natur. Und dann fing ihm diese Natur zu tönen an. Nachdem er auf seine Weise die Natur erlebt hatte, stieg ihm diese Musik auf und sagte: „Das ist!" Darum nennt Beethoven sich selbst einen Dichter. Und Richard Wagner spricht nur darum von einem „urkräftigen Irrtum" Beethovens, weil Beethoven sich nicht darum kümmert, ob der Hörer weiß, von welchem Augenerlebnis, von welchem Dichtungserlebnis der Titan bei Konzeption seiner Musik ausgegangen ist. Nur manchmal sagt es Beethoven, wie z. B. zu den Klaviersonaten op. 31 und op. 57 (der appasionata), „denken Sie an Shakespeares Sturm!"

Wagner bietet in seinem Worttondrama auf der Bühne das Augenerlebnis und legt es durch die tönende Welt der den Gestalten entströmenden Musik aus. Es ist wohl kein Zweifel, daß er hiedurch der verständlichste aller Künstler geworden ist.

Das volkstümliche Element bei Richard Wagner.

Von Dr. Hermann Seeliger.

Unter dem Titel „Das Wunder des Freischützen" hat Richard Benz im Juliheft des „Türmer" einen mit der Wärme inneren Erlebens geschriebenen Aufsatz veröffentlicht, der durchaus unsere Billigung haben muß bis auf den einen Satz: „Richard Wagner war der volksliedhaften Schlichtheit fremd." Ob das die persönliche Ansicht von Benz oder eines der unzähligen leichtfertigen, auf unzulänglicher Sach- und Fachkenntnis beruhenden Urteile ist, die über den Meister immer noch im Umlauf sind, mag hier dahingestellt bleiben. Es wäre an sich auch kaum der Mühe wert, dagegen Stellung zu nehmen, wird doch immer noch soviel unsinniges Zeug über das „Kunstwerk der Zukunft" oder besser die „Zukunftsmusik" dahergeschwatzt,[1]) aber weil es in einer angesehenen, weitverbreiteten und trefflich geleiteten Zeitschrift zu lesen ist, wo es die — übrigens schon reichlich angejahrte Weisheit — neu aufpoliert seinen Lesern vorsetzt und somit zur Auffrischung einer ganz schiefen Vorstellung verhilft, so wollen wir hier auf dem Boden einiger Sach- und Fachkenntnis mit unbedingtester Objektivität — soweit solche nach menschlichem Ermessen in Fragen der Kunst möglich ist — das Urteil von Benz auf seine Richtigkeit „überprüfen" — auch selbst auf die Gefahr hin, daß vielleicht nur 1 % der Leser des „Türmer" die „Bayreuther Blätter" kennt.

Um überhaupt zu einem Ergebnis zu gelangen, ist es nötig, in Kürze die hauptsächlichsten charakteristischen Merkmale des Volksliedes, seinen „Phänotypus", zu erörtern, zur Gewinnung des Maßstabes, ob und in wie weit der Dichter Wagner zunächst diesen Typus erreicht hat. Also, für das Volkslied bezeichnend ist sehr häufig — fast immer — ein leiser epischer Klang, der einleitet oder wie ein Hauch das Ganze durchweht. Die Zeichnung selbst geschieht mit starken, groben, ja zuweilen lapidaren Strichen, durch Wiederholung des Wortes, auf das es ankommt, durch Umschreibung abstrakter Begriffe, zumal das Volkslied mit Vorliebe Stimmungen in epische Handlung umsetzt — die entfernte Verwandtschaft mit dem altgermanischen Heldensang tritt darin zu Tage. Gleichwohl herrscht im Volkslied keineswegs immer Klarheit, und das gerade ist das Reizvolle, wenn das Ganze zwar durchaus verständlich, auch die Einzelheiten durchsichtig sind,

[1]) Ich erwähne hier nur ein paar der bekanntesten Schlagworte: Der immer „pathetische" Wagner, „mit seiner erdrückenden, rauschenden Instrumentation und seinen exorbitanten Anforderungen, der nach kurzer Zeit die Stimmen der Sänger zerstört und unser Ohr abstumpft". In einer Zerstäubungshalle des Salzunger Gradierwerks steht u. a. auch folgendes Verschen:

Was in Bayreuth hat Wagners Spiel verdorben,
Wird durch der Soole Kraft hier neu erworben.

Durchschnittlich 10 000 Kurgäste lesen das jährlich — und bei dem stupiden, stummen Hinundherwandern sollte sich ein solches „Plakat" nicht einhämmern?

ihre Verknüpfung aber im Dunkel bleibt. Die mitschaffende Phantasie des Hörers wird dadurch unausgesetzt in Atem gehalten durch die ihn zum Erraten zwingende Prägnanz, auf der besonders die Ballade beruht, die eine oft erdrückende Fülle von Vorgängen gern auf wenige Strophen zusammenzieht und so ziemlich alle Zusammenhänge erraten, alles Fehlende durch den Hörer ergänzen läßt. Ein solch geradeherausgesagt unerreichtes Meisterwerk der Ballade ist das sog. „Spottlied" Kurvenals im „Tristan", das, fast nur in Stichworten, eine weitgespannte Handlung: Krieg zweier Reiche, Niederlage des einen, ein den Unterlegenen zur Zinszahlung zwingender Vertrag, Befreiung durch Zweikampf im Holmgang, durch Hervorhebung der entscheidenden Momente auf ein Gedicht von ganzen 8 Zeilen brachte. Versteht sich ohne daß nur ein Einziger all der gedankenlosesten Abschreiber, alias Litteraturhistoriker, die bei dem gereimten — und wie gereimten! — Quatsch und Kitsch von Heines „Buch der Lieder" sich vor Entzücken förmlich überschlugen, auch nur die geringste Notiz von jener Ballade genommen hätten. Mit Absicht ward sie hier an die Spitze gestellt, weil sie in ihrer aufs Aeußerste gesteigerten Knappheit und Schlichtheit des Ausdrucks, die dem Hörer alle nur denkbaren Möglichkeiten zur Ausmalung gibt, ohne ihn über den Zusammenhang der Ereignisse im Zweifel zu lassen, kurz weil sie allen Anforderungen des Volkslieds genügt.

Doch weiter: zu den starken Mitteln, wodurch das Volkslied wirkt, gehören Frage, Aus- und Anruf, ein kurzer Gedanke, der mitten in die Sache führt, das Thema ausspricht oder vorbereitet. Der junge Wagner, der den „Holländer" dichtet, hatte gewiß noch keine germanistischen Studien gemacht und sich eingehend mit dem Wesen des Volksliedes beschäftigt, und doch traf er in der Ballade der Senta meisterhaft die Haltung des Volkslieds.

Fast noch unmittelbarer, wie ein echtes Volkslied, wirkt das Lied des Hirten im „Tannhäuser": vom erzählenden Anfang wendet es sich alsbald zur subjektiven Stimmung des über den Einzug des Frühlings jubilierenden Knaben, und in dem den zweiten Akt der „Meistersinger" eröffnenden Chor der Lehrbuben — oder „Lausbuben" — haben wir die mit Ausruf beginnende Jungenfreude, die in ihrem Ausdruck nicht übermäßig wählerisch ist und die Worte nimmt, wie sie ihr augenblicklich in den Schnabel wachsen.

Diese vier Beispiele genügen wohl, um zu zeigen wie Wagner als Dichter den Volkston trifft; wer noch weitere suchen will, der wird mühelos noch mehr finden, ich fühle mich nicht dazu verpflichtet, diese Arbeit jedem abzunehmen, umso weniger, als Benz mit seinem Urteil nicht den Dichter sondern den Tondichter hat treffen wollen. Diesem nun wenden wir uns zu in der Vermutung, daß der letztere doch wohl mit der gleichen Schlichtheit Das musikalisch zu umkleiden Verständnis und Geschmack ge-

habt haben dürfte, was der erstere so volksmäßig in Worten hat ausdrücken können.

Noch einmal also zum Volkslied, d. h. hier zu seinem Melos zurück. Ob der Dichter des Volkslieds zugleich der Erfinder der Singweise gewesen ist — in vielen, vielleicht den meisten Fällen sicher —, ob er eine schon vorhandene seinen Gedichten unterlegt hat — immer handelt es sich um eine leichtfaßliche, einprägsame Melodie, die ohne Schwierigkeit aufgegriffen und nachgesungen werden kann, innig und gemütvoll, heiter oder traurig, auf einfachsten Harmonien beruhend (Grundton, Dominant- oder Dominantseptakkord, Akkord der 4. Stufe). Häufig sind auch Wiederholungen desselben Tons auf verschiedenen Silben — ähnlich wie auch im Volksgedicht sich die Wiederholung der bedeutsamen Worte findet: z. B. „Scheiden, ach Scheiden, ja Scheiden tut weh" oder „Aber nein, aber nein, aber nein, aber nein, Sie liebt mich nicht" — und die Ligaturen, d. h. auf eine Silbe zwei oder mehr Melodienoten. Aus der großen Zahl der Volkslieder hier nur ein paar Beispiele: für Wiederholung desselben Tons: „Zu Straßburg auf der Schanz", „Die Binschgauer wollten wallfahrten gehn", „Ein Jäger aus Kurpfalz", „Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus", „Ich hatt' einen Kameraden", für Ligaturen: „Morgenrot usw.", „Als wir jüngst in Regensburg waren", „Bin aus und eingeganga, im ganza Tirol", „Das Lieben bringt groß Freud, es wissens alle Leut" und unzählige andere. Einen ganz ähnlichen Verlauf nimmt die melodische Linie sehr häufig bei Wagner und namentlich da, wo er das Volk singen läßt, also in Chören, oder wo er sich im Einzelgesang absichtlich oder unbewußt volksliedhafter Ausdrucksweise nähert. Merkwürdig, daß das noch niemand bemerkt haben sollte.

Betrachten wir zunächst die Chorgesänge auf ihre Volksmäßigkeit hin. Die Seemannsrufe im „Holländer", doppelt punktierte Sekunden, durchweg im Unisono, klingen so urwüchsig, daß man meinen möchte, der junge Wagner habe manchen von seinem Ohr auf seiner Seefahrt und bei seinem unfreiwilligen Aufenthalt in Hifo aufgefangenen Klang in seinem Werk verwertet. Auf dem Terzenschritt „Hallo joh", der übrigens auch im Steuermannslied vorkommt, baut sich der Chor im 3. Akt auf. Die harmonische Unterlage ist denkbar einfach: Stammakkord, Dominant-Septakkord. Daran schließt sich ein grobschlächtiges Tanzmotiv, 16 Takte, 2 viertaktige Perioden zweimal gebracht, die erste auf dem Stamm-, die zweite auf dem Dominant-Septakkord. Die Instrumentation besteht aus Flöten, Klarinetten, Oboen, Violinen, Bratschen, Unisono, die Begleitung Bässe, Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauke. Chor und Tanz sind von so volkstümlicher Einfachheit, daß man sich das Ganze ohne weiteres statt vom Orchester vom „Schifferklavier" begleitet denken könnte.

Unverkennbar im Volkston gehalten ist auch der Wechselgesang der Matrosen und der Mädchen im 3. Akt von „Ei Seeleut', liegt ihr so faul

im Nest?" an, ein neckisch beginnendes Tanzlied, das sich schließlich mehr und mehr zu einer düsteren, furchtsamen Stimmung wendet, ohne nur einen Takt lang den Charakter des Volkstanzes aufzugeben. Die Harmonie der Strophen der Mädchen bewegen sich z. T. in Naturtönen, die Matrosen singen sogar meist in Unisono, wie es heute noch das Volk, Soldaten, Studenten usw. tun, kurz alle die Kreise, in denen noch das Volkslied lebendiges Erbgut ist.

Die Seemannsrufe (die punktierten Sekunden) sind Volksbesitz: beinahe von selbst verständlich, daß Wagner sie auch zur Grundlage des Liedes der spinnenden Mädchen im 2. Akt nimmt. Heut ist — mit Ausnahme weniger abgelegener Landesteile — das Spinnrad nur noch Besitz und Schaustück von Museen: ehedem war es ein hochgeehrtes, zuweilen kostbar verziertes, geradezu lebensnotwendiges Inventarstück des Haushalts — nicht bloß des bäuerlichen, bei dessen Surren die ganze Phantastik einer mehr und mehr versinkenden Märchenwelt, noch weit ins 19. Jahrhundert hinein, wieder lebendig auftauchte. Es ist ganz wundervoll, wie der junge Meister uns für alle Zeiten wenigstens die Erinnerung daran festgehalten hat in der so lebensvollen 1. Szene des 2. Akts. Wer die Dynamik des Surrens des Rades etwa noch in der Vorstellung hat,[2]) wird dem Meister bestätigen, wie das „Summ und brumm, du gutes Rädchen" aus ihr heraus geboren zu sein scheint, und wie andererseits das „Hallo-heja" als Cantus firmus zu dem Brausen des Sturmes paßt. Die volkstümlich leichte Singbarkeit der Melodie, deren erste Periode sich innerhalb des Stammakkords schrittweis von der Dominante zum Grundton bewegt und von da in der 2. über die Terz und einmaligen Dominant-Septakkord, eine Oktave höher, ist echt volksliedmäßig wie die fünfmalige Wiederholung des gleichen Tons bei den Worten: „Munter, munter dreh dich fort," bei denen Oboen und Klarinetten sogar noch mit den Singstimmen mitgehen.

Nicht minder schlicht gestaltet Wagner, wo er den Choralstil nachbildet. Der Gesang der älteren Pilger im 'Tannhäuser" „Zu dir wall ich" liegt durchaus im Bereich der Art, wie das Volk singt: nicht ein einziges schwer zu treffendes Intervall ist darin enthalten, die Tonschritte liegen nebeneinander oder sind „naturhaft". Gleiches gilt von der Strophe „Am hohen Fest", in der sich an zwei Stellen die fünfmalige Wiederholung desselben Tons und im Abgesang sogar 8 Takte Unisono finden. Den Gemeindegesang am Anfang des 1. Akts der „Meistersinger" könnte man sehr wohl als einen alten, echten protestantischen Choral ansehen — und unsere Choräle sind ja mehr oder weniger echte Volkslieder — jede weitere Erläuterung erübrigt sich wohl gegenüber der Einfachheit der sich schrittweis nach dem „natur-

[2]) Ein ganz schwaches, ungeübtem Ohr kaum vernehmbares Creszendo und Decreszendo, entsprechend dem Fußdruck und der Fußhebung.

haften" Sprung c—g innerhalb der Tonleiter (C-dur) liegenden melodischen Linie.

Da gerade von den „Meistersingern" die Rede ist, mag auch gleich das herzlich schlichte und liebe Tanzliedchen vom „Rosenkränzlein" erwähnt werden, doch die Gesänge der aufziehenden Zünfte können hier ausscheiden, da sie merkbar kunstvoller sind, als man vom Volksgesang erwarten darf — die alterierte Quinte cis—f innerhalb der F-dur-Tonleiter ist ungleich schwerer zu treffen als c—f, auch der verschiedentliche Taktwechsel erfordert geschulte Sänger, obzwar das Volkslied auch diesen kennt: „Prinz Eugenius, der edle Ritter" $^5/_4$ Takt = d. h. $^3/_4 + {}^2/_4$ — aber der wundervolle „Gruß des Volkes an Sachs" ist wirklich bei aller Kunst der Factur ganz schlicht. Die Melodie bewegt sich fast durchgehends Ton für Ton und in der einmal angeschlagenen Tonart, und das Melos ist so einprägsam — man braucht es sich nur einmal einstimmig gesungen vorzustellen — daß es in der Spontaneität der Kundgebung wie eine völkische Improvisation anmutet.

Echteste Volksmusik, hahnebüchen, von derbster Lebensfreude erfüllt, wie wir sie bei Volksfesten in kleinen Städten und auf dem Lande oft genug hören können, leitet zu der Szene auf der Festwiese und dem Aufzug der Zünfte über und führt namentlich zwischen dem Chor der Schuster und dem der Schneider, von da an, wo die Stadtwächter mit ihren Trompeten und Trommeln auftreten, höchst energisch das große Wort, wobei die Pauke eine sehr beachtliche Rolle spielt — wie bekanntlich in der Volksmusik.

Wer jemals sich mit Vergnügen in die Wogen und — Tonwogen eines solchen Volksfestes gestürzt hat, wird diese Szene mit dem gleichen Behagen an sich vorüberziehen lassen, wie der Leser des „Christoph Pechlin" von Raabe den Höhepunkt des ländlichen Festes am Fuß des Hohenstaufen „mitfühlend" genießen mag. Auch der reizende Ländler, der Tanz der Lehrbuben und Mädchen, scheint geradezu dem Volksgeist abgelauscht — ein Vergleich, mutatis mutandis natürlich, mit dem Scherzo der „Pastorale" liegt ziemlich nahe —, und der Trioteil des Wagnerschen Tanzes nimmt sich fast aus wie die zart instrumentierte Melodie eines neckischen Volksliedchens. Daß von keiner Großstadtzivilisation berührte Menschen so empfinden, diese Erfahrung wird man leicht machen können.[3])

[3]) Ich habe einmal vor Jahren mit Schülern der U II (Knaben und Mädchen, unseren Kleinsten) eine „Theaterfahrt" zu den „Meistersingern" nach Breslau gemacht. Vorher hatte ich mit ihnen die Dichtung gelesen und ihnen dann am Flügel mit entsprechenden Erläuterungen die zum Verständnis des Ganzen nötigen Motive dargelegt. Dann las ich ihnen im Zusammenhang einige Musikstücke vor, die drei Vorspiele, die Lieder Walthers, den Tanz. Die Kinder waren geradezu begeistert. Auf meine Frage, was ihnen am besten gefallen hatte, erklärten sie, es sei alles sehr schön gewesen, die meisten aber entschieden sich doch für den Tanz. Die Aufführung dann ward ihnen zu einem „Erlebnis", das sie ganz „außer Rand

Hat schon vor Jahrzehnten ein bekannter Kunsthistoriker — der Name ist mir entfallen — den liedartigen Charakter des „Lohengrin"-Vorspiels bemerkt, das sogar auf ganz unmusikalische Menschen Eindruck machen kann, wie ich erfahren habe, so müssen wir hier erst recht die glänzende, rauschende Einleitung zum 3. Akt erwähnen, deren fröhliche Kantilene sich ganz streng nach den „Regeln der Tonkunst" und zwar nach den allersimpelsten: Grundton, Dominantseptakkord, Akkord der 6. Stufe, Vorgriff zur nächsthöheren Tonart, Tonart der 5. Stufe richtet. Selbst der armseligste komponierende Dorfkantor würde die 8taktige Periode nicht einfacher haben harmonisieren können. Es ist nun schon so, daß in der Beschränkung sich erst der Meister zeigt, und es ist immer ein untrügliches Kennzeichen des Genius, aus einem Nichts durch ein „Es werde" eine ganze Welt zu schaffen, wie so oft Beethoven,[4]) wie es Wagner getan hat; es sei hier nur an den a-moll-Akkord erinnert, aus dem der letztere das „Frageverbot" gestaltet hat. Ist das nicht schier unglaublich schlicht und einfach, zumal er erst auf „fragen" einen Akkord (Holzbläser) bringt? —

Die größte Popularität hatte von Anfang an der „Brautchor" aus „Lohengrin" erlangt: in zweihändiger Bearbeitung ward er schon in die erste Auflage der Kleinkinder-Klavierschule von Gustav Daum aufgenommen, und die Kinder hatten fraglos eine unendlich größere Freude daran als an einer Kuhlauschen Sonatine — ich weiß das nämlich auch aus Erfahrung. — Es muß allerdings sehr befremden, daß Benz nicht wenigstens auf dies eine Stück volksliedhafter Schlichtheit gekommen ist: einfachste, kinderleicht singbare Melodie in langsamem Marschtempo, also im einfachsten Rhythmus, einfachste Periodenbildung, einfachste Harmonisierung: ganze 16 Takte kommt der Meister mit Stammakkord, Dominant-Septakkord aus und nur 2 Mal findet sich der Akkord der 4. Stufe; einfachste Instrumentation: nur Holzbläser und Hörner (später dazu Harfe) — höher gehts nimmer in der Schlichtheit! Sie ist sogar so groß, daß der 7. Takt mit seiner Fortschreitung $\left.\begin{matrix} b-c \\ e-f \end{matrix}\right\}$ dem auf den Konservatorien früher so beängstigend peinlich konservierten Quintenverbot ins Gesicht schlägt — so würden nämlich „unbelehrte" Sänger und Spieler harmonisieren.

Es bleibt nur noch der „Mannenchor" im 2. Akt der „Götterdämmerung" zu erwähnen. Im Allgemeinen hält sich auch dieser in primitiven Harmonien, doch der Sprung c—as im Takt 5 fällt aus dem Rahmen volksmäßiger Sangeskunst, noch mehr Takt 27, wodurch den Zusammenhang das as umgedeutet wird zu alterierten Quinte von c, also zu

und Band" brachte. Manche zehren noch heut davon — ich auch —: von der Freude, die die Kinder hatten.

[4]) Nur ein einziges, allbekanntes Beispiel: sieht man wohl dem prachtvollen Finale der „Waldstein"-Sonate an, daß ihm ein ganz albernes Kinderlied „Seht dort nur die Sau im Garten" zu Grunde liegt?

gis; so singt allerdings das Volk nicht. Sonst ist im Ring keine Gelegenheit zum Chorlied.

Ligaturen, die, wie oben schon bemerkt, das Volkslied mit Vorliebe aufweist, finden sich bei Wagner so massenhaft, daß es zuweit führen würde, sie auch nur für ein Werk aufzuzählen: allein das Hirtenlied im „Tannhäuser" enthält etwa 10. Wen es interessiert, mag selbst danach suchen.[5])

Obwohl die Behauptung von Benz durch die im Vorstehenden angeführten Beispiele schon reichlich widerlegt erscheint, obwohl es für jedes unvoreingenommene und unbefangene Musikerverständnis a priori erkennbar ist, daß der Meister, trotz des hohen Kothurns, auf dem, wie es heißt, seine Muse gewöhnlich einherschreitet, sich doch oft genug in das schlichte Gewand des Kindes aus dem Volke zu hüllen vermag, so wollen wir — es ist, wie man sagt, ein Aufwaschen — in Kürze noch die Einzelgesänge betrachten, ob wir da nicht ähnliche volkstümliche Züge finden wie in den Chorsätzen. Wir schlagen also zuerst wieder den „Holländer" auf und lesen das Liedchen des Steuermanns nach. Die Melodie der 1. und 3. Zeile steigt schrittweise in der Tonleiter aufwärts; das Intervall d—g ist ganz leicht zu treffen; beide Zeilen sind ohne Begleitung, erst auf das Schlußwort eines jeden fällt ein Akkord (Fagott, Hörner). In der 5. wird nicht weniger als 7 Mal derselbe Ton nacheinander wiederholt — ganz so wie es oft genug das Volkslied tut, als welches es auch hier gedacht ist: denn die Matrosen stimmen es bei der Abfahrt spontan an. Auch die Klage des „Holländer": „Ach ohne Weib, ohne Kind bin ich" entfernt sich in den ersten 4 Zeilen kaum vom Volkston. Ebenso schlicht und volksliedmäßig ist die Melodie des Hirtenbuben im „Tannhäuser" — man beachte die höchst simple „latente" Harmonie — die Begleitung ist nämlich ad libitum vermerkt.

Es sind, wie leicht zu erkennen, fast notengetreu, die melodischen Linien des ersten Vorspiels, denen die „Gralserzählung" am Ende des 3. Aktes ihre ungeheure Popularität verdankt. Nicht nur daß so ziemlich jeder Tenor, sei es auf dem Podium des Konzertsaales oder im Salon sie hören läßt, nein, auch auf Schallplatten ist wohl kein Gesangsstück des Meisters so häufig vervielfältigt worden, wie gerade diese. Und diese Tatsachen bezeugen doch wohl so eindeutig, daß auch Herr Benz es hätte sehen können, die Popularität dieses Gesangstückes. „Volksbeliebtheit" aber setzt erbarmungslos „Volkstümlichkeit" voraus.

Daß bei aller Tiefe und Empfindung, aller Kunst des Ausdrucks und der Faktur die Gesänge Elsas, König Heinrichs Gebet, Lohen-

[5]) Für den „Tristan" hat Joh. Czerny in dieser Zeitschr. die Feststellung gemacht, daß die Ligatur nicht weniger als 218 Mal vorkommt. (Herbststück 1936.) Beiläufig sei bemerkt, daß diese Ligatur etwas anderes ist als die der mittelalterlichen Mensuralmusik, die allgemach im 16. und 17. Jahrhundert verschwand.

grins Dank an den Schwan, sein Abschied von ergreifend schöner Schlichtheit sind, und gleichwohl geeignet, allen Glanz der Stimme zu entfalten — dieser Tatsache wird sich wohl kein Mensch von gesundem Empfinden entziehen können. Gewiß, es sind nicht gerade „Volkslieder", aber „Leise, leise, fromme Weise", „Und ob die Wolke usw." sinds auch nicht, und an Schlichtheit werden sie jenen nicht übermäßig nachstehen; auch der zeitliche Abstand beider dürfte in Rechnung zu ziehen sein: wenn der „Freischütz" 1850 statt 1820 komponiert worden wäre, würde er sicher anders aussehen. Nun, wie dem auch sei: Die ungeheure Beliebtheit gerade des „Lohengrin" bezeugt wohl eindeutig, daß der Meister eben mit diesem Werk ganz besonders an das natürliche Empfinden des Volks gerührt hat — durchaus ähnlich, wie einst Weber mit dem „Freischütz". Wie unsagbar rührend in ihrer schlichten Schöne sind nicht „Elsas Gruß an die Lüfte" oder Lohengrins Vermächtnis: „Kommt er dann heim!" Das wundervoll einfache Melos des letzteren, das den Umfang einer Oktave nicht überschreitet, und dem die mehrfachen Vorhalte (Takt 4, 8, 19, 20, 25, 26, 28) eine so schmerzliche Süße geben, die schlichte Harmonisierung, die sich nur einmal (Takt 17—20) ohne die geringste Gewaltsamkeit von der angeschlagenen Tonart entfernt, die milde Instrumentation: zuerst nur Streicher, die Violinen mit der Singstimme mitgehend, dann von „das Horn soll in Gefahr usw. — verleiht" noch Holzbläser und Hörner dazu, das Uebrige dann wie am Anfang — all das vereinigt sich hier, um dieses Gesangstück zu einem wahrhaften Kleinod der ganzen herrlichen Partitur zu machen.

Auch den Tonwogen der „unendlichen Melodie" des „Tristan" entstauchen, so wenig es eine nur mehr oberflächliche Kenntnis des Werks vermuten lassen mag, Gebilde, die der unbefangene Hörer doch vielleicht als einfach und einprägsam empfinden dürfte. Gleich der den ersten Akt eröffnende Gesang des jungen Seemanns, bloß Melodie ohne jede Begleitung, erscheint mir mit seinem Taktwechsel als merkbar realistische Andeutung rein naturhaften Singens; die Melodie vom 4. Takt an kann man sehr wohl sich als im Volke entstanden denken. Der „Ballade" wurde oben schon bei der Dichtung gedacht: sie klingt, wie einem Spielmannsbuche entnommen. Ihre urwüchsig derbe, ja grobe Art paßt trefflich zu den rauhen Männern, die die 4 letzten Zeilen als Refrain aufgreifen. Ihr leise fremdartiges Kolorit erinnert uns daran, daß wir nicht auf einem rheinfränkischen Schiffe oder Weserkahn uns befinden: jedenfalls ergibt es sich aus Stoff und Handlung von selbst.

Wenn wir nicht gerade den Begriff „volksliedmäßige Schlichtheit" ausschließlich auf volksliedartige Gebilde beschränken wollen, sondern den Nachdruck auf „Schlichtheit" legen, dann werden wir in der Partitur dieses Ton gewordenen Wunders noch mancherlei Züge einer Schlichtheit entdecken, die der des Volkslieds doch recht nahe kommt. Ich erwähne nur die ergreifend

schöne Stelle „die schweigend ihm das Leben gab usw." und „Das wär ein Schatz" .. Die Instrumentation ist in beiden Fällen die gleich zarte: 2 Hörner und 3 Fagotte halten Akkorde, die Bratsche hat das Triolenmotiv, das Melos selbst ist so lieblich und ins Ohr fallend, daß es m. A. n. schon nach einmaligem Hören haften könnte. Auch die so unsagbar wehmütige Wiederholung der Worte Brangänes durch Isolde „Wie lenkt er sicher den Kiel usw." gehört hierher. Hier soll noch einer ergreifend schönen Stelle gedacht werden, bei der unsereins nichts anderes zu sich sagen kann als: „Ist das schön!" Womit eine ganze Welt von Empfindungen ihren Ausspruch getan hat, der sich eigentlich gar nicht in Worte fassen läßt. Wie schon gesagt, *das unbedingt* Schöne ist doch wohl immer *das Einfache*, das unmittelbar unsere Seele berührt. Und ein solches ist die an eine religiöse Vorstellung streifende *Vision* des todwunden Tristan: „Wie sie selig, hehr und milde" usw. In seinem Fieberparoxysmus sieht er die Geliebte, unter deren Fuß die Wogen zum Blumengefilde werden, über das Meer wandeln, wie die Jungfrau, die Helferin sturmbedrängter Schiffer. Das Melos ist schlicht und edel, die Harmonie und Orchestration Klarinette, Oboe, Streicher von unsagbarem Wohllaut, der Rhythmus ein sanftes Wiegen-¾, das erste punktiert. So ausgesprochen Wagner Dramatiker ist, so sehr ist er, wenn es die Handlung gebietet, Lyriker zu eigenem Recht, ein Lyriker, der jedem Hörer, sofern dieser nur irgendwie resonnanzfähig ist, zu tiefstem an's Herz greift.

Von vornherein begünstigte die lyrische Grundstimmung der „*Meistersinger*" die Liedform viel mehr, als es in seinen andern Dramen möglich gewesen wäre. Auf die Liedform zurückzugreifen veranlaßte den Meister nicht bloß die Gestalt des Stückes, sondern eine innerliche Notwendigkeit. In einer „Mitteilung an meine Freunde" bekennt der Meister: „Ich faßte Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven *Volksgeistes* auf." Und in der Tat, Sachs ist ein „Volksdichter", kein gelehrter. „Gassenhauer er dichtet zumeist" wirft hämisch Beckmesser ihm vor, und Sachs gibt unumwunden zu, daß er für das „Volk" dichtet. „Und sind ich selbst dem Eselschreiber ein Sprüchlein auf die Sohl'" lautet die gutmütige, humorvolle Bestätigung, womit er die Bosheit des Merkers quittiert. Mit dem Melos dieses Verschens, noch mehr mit dem Strophenlied „Als Eva aus dem Paradies" usw. gibt er eine reizende Probe seiner Volkskunst, in der nur die Kadenz am Schluß jeder Strophe auf das Konto der Kunst der „Tabulatur" kommt. Und ganz aus seinem Sinn und Geist, d. h. aus dem Volksgeist, erzeugt ist das Liedchen seines Lehrbuben im Schustern und im Singen gehalten: „Am Jordan Sankt Johannes stand." Wenn wir nicht wüßten, wie überschwänglich reich der Meister gewesen ist, könnte man glauben, er habe es einem Sammelband alter Volkslieder entnommen.

Das Gegenbild in gewissem Sinne zu Sachs ist Walther von Stolzing — ein letzter Vertreter des *ritterlichen Minnesangs*; seine Strophen

sind ungleich kunstvoller, ihr Gedankengehalt weit verschlungener[6]) als der jenes, — dürfen sie aber darum nicht vielleicht auch volksmäßig schlichte Züge aufweisen? Wer die von Lachmann und Haupt herausgegebene Sammlung „Minnesangs Frühling" kennt, weiß, wie tief die ritterliche Poesie des Mittelalters im Volkslied wurzelt — sollte da nicht auch die Melodik Walthers, wenigstens zuweilen, zurückdeuten auf die Art, wie das Volk zu singen pflegt? Zum „Preislied" bemerkte schon vor 50 Jahren in seinem „Führer durch die Oper"[7]) Otto Neitzel: „Auch bei diesem Liede wird man die größere Schönheit mehr auf Seiten der schlichten, herzlichen Musik als der nicht leicht verständlichen, pathetisch ausgedrückten Dichtung suchen müssen." Er hat sehr richtig geurteilt. Es gibt ein schwäbisches, erst durch das Lahrer Kommersbuch in weiteren studentischen Kreisen bekannt gewordenes Volksliedchen, das Neitzel kaum, Richard Wagner bestimmt nicht gekannt hat: „Draußt ist alles so prächtig, und es wird mir so wohl" usw. Jeder, dem das Liedchen aus seiner Studentenzeit lieb geworden ist, wird sich fast „angeheimelt" fühlen, wenn Walther beginnt: „Morgenlich leuchtend im rosigen Schein".

Was dessen beide Gesänge im 1. Akt anlangt, so ist es wohl kaum nötig sie auf ihre Einfachheit zu untersuchen, indessen für das in der Partitur wie im Klavierauszug ziemlich gefährlich aussehende „Werbelied", das man getrost ohne jede Begleitung in Wald und Feld, wie ein richtiges Volkslied singen kann, mag es in Kürze geschehen. Der Sprung c—f „Fanget an!" ist das von Natur gegebene Intervall der Unterdominante zum Grundton; „So rief der Lenz in den Wald": 4 mal die Terz, dann Sekunde, Grundton, und von da der wieder naturhafte Sprung zur Quinte (Oberdominante); „daß laut es ihn durchhallt." Terz, Quinte, von da schrittweis aufwärts zur Sekunde. Die nächste Zeile bewegt sich nur in den (leitereigenen) Tönen b, d, f, g — ja ist es wirklich möglich, noch einfacher zu schreiben? Dem tut die kunstvolle Begleitung nicht den geringsten Abbruch: auf die Melodie kommt es hieran. Aber auch in der Orchesterbegleitung wird keiner, der auch nur über die elementarsten Kenntnisse der Harmonielehre verfügt, irgend etwas Befremdliches entdecken. Vielmehr dürfte ihm, die nötige Eindrucksempfänglichkeit vorausgesetzt, die holde lenzduftige Lieblichkeit dieses Liedes, mit dem die ganze Wonne des blühenden Frühlings, mit Waldesrauschen und Vogelsang und Sonnenglanz allgewaltig in den Kirchenraum hineinflutet, so recht zum Bewußtsein kommen — ja noch mehr, sie könnte ihn möglicherweise „am stillen Herd, in Winterszeit", selbst nur bei aufgeschlagenem Klavierauszug, das Lenzeswunder immer von Neuem erleben lassen.

---

[6]) Wie es tatsächlich auch bei den späteren ritterlichen Dichtern der Fall gewesen ist; man braucht ja bloß Walther von der Vogelweide oder Ulrich von Lichtenstein mit Dietmar von Aist oder dem Kürenberger zu vergleichen.

[7]) Leipzig 1886, 3 Bde. (Breitkopf u. Härtel).

Nun aber habe ich bei den „Meistersingern" doch wohl mehr Raum verbraucht, als es für das in Rede stehende Thema nötig gewesen wäre — das ist aber nicht sowohl meine Schuld, sondern kommt auf das Konto dieses so unsagbar herrlichen und sonnigen Werks, das Einen, der ihm wirklich nahe gekommen ist, in alle Ewigkeit nicht mehr losläßt. Wie Robert Schumann nur „in Superlativen" von Franz Schubert reden konnte, ebenso, wenn nicht mehr, kann man es von den „Meistersingern" oder dem „Tristan".

Aber der Vollständigkeit halber müssen wir doch noch einen Blick auf den „Ring" werfen. Freilich, hier verbieten, und das war schon oben gesagt, Stoff und Form fast alles, was wie ein Volkslied aussieht. Und gar ein Volkslied aus Urzeit — was wissen wir davon? Ebensowenig wie von dem Seelenleben der Menschen der Völkerwanderungszeit. Gewiß, auch Wagner kann nicht aus seiner Haut heraus, aus dem 19. Jahrhundert, in das er hineingeboren war, aber fraglos umwittert doch seine Gestalten und ihr Empfinden ein stärkerer Urzeithauch als die eines Kleist, Grabbe oder des „historischen" Romans, was aber keineswegs allein der altgermanischen Versform zuzuschreiben ist, wenn der Meister auch sehr weise gehandelt hat, diese anzuwenden und nicht den Literaturvers. Was nun das Volkslied der Urzeit anlangt, so dürfte, da wir überhaupt nicht den leisesten Rest einer Andeutung davon haben, überhaupt zu bezweifeln sein, ob es ein solches überhaupt mag gegeben haben, oder nicht vielmehr höchstens ein sinnlich blühendes Jubilieren des Einzelnen [8]) in seiner augenblicklichen Stimmung, in der Freude an Sonnenschein und Waldesschatten — das aber ist noch lange kein „Volkslied". Und der Meister konnte in der Tat auch hier nicht weiser handeln, als daß er in besonnenstem Verzicht auf jedes gekünstelte Archaisieren und Konstruieren, denn auf etwas anderes wäre es doch nicht herausgekommen, zu verzichten und in besonders gehobenen lyrischen Momenten der Handlung zu dem zu greifen, was, wenn auch nur in der Idee, jener Frühzeit wenigstens verwandt sein dürfte, zur volkstümlichen Schlichtheit. Dem Gefühlsüberschwang, den der Zauber der Mondesnacht und die Nähe der schönen Frau, von der Siegmund gar nicht einmal weiß, wie nahe sie ihm steht, in jenem aufglühen läßt,[9]) hat der Meister einen Ausdruck gegeben, der, wenigstens bis zu den Worten „uns trennte von ihm", an Schlichtheit wohl kaum zu überbieten ist, obwohl Situation wie Dichtung doch wirklich alle Gelegenheit gaben zu sinnlich blühendster musikalischer Ausgestaltung. Diese Musik dürfte doch wohl kaum der zu der großen Szene der Agathe im 2. Akt des „Freischütz" an Einfachheit nachstehen: auch jene ließe sich fraglos ohne jede Begleitung singen, eher vielleicht wie diese.

[8]) Ob man in eine gewisse Parallele dazu das Jodeln des bayerischen Gebirglers setzen darf, wage ich nicht zu behaupten, aber die Möglichkeit scheint mir nicht ausgeschlossen. [9]) „Die Walküre" Akt 1.

Wenn man nicht gerade den Begriff „volksliedartige Schlichtheit" zu Tode hetzen, sondern, wie gesagt, den Ausdruck auf „Schlichtheit" legen will, dann wird man auch im „Ring" vieles finden, was, ohne gerade an das „Volkslied" zu erinnern, von erstaunlicher Einfachheit ist. So gleich das Vorspiel zum „Rheingold". Das ist schlichter als schlicht: 168 Takte auf einen Akkord, erst nach dem Aufgang des Vorhangs, beim Eintritt des auch ganz einfachen Gesangs der Rheintöchter, schlägt, auf dem Grundton als Sexte, die Harmonie nach As um. Ferner, die ganze Phrase von „Luget, Schwestern" usw. bis „Stern" liegt 14 Takte lang, zwei oder drei Durchgänge abgerechnet, die der Volksgesang auch hat, ausschließlich im G-dur-Akkord; der Schlußgesang „Rheingold, Rheingold, heiliges Gold" mit der sehnsüchtigen Durchgangs-Septe (Akkord der 4. Stufe) streift hart schon wieder an die Melodiebildung des Volks, und ebenso die kurze Erzählung Loges von den goldenen Aepfeln Freyas. Wie so ganz einfach sind die Motive der „Liebesentsagung", das „Schwert"-, das „Siegfried"- und das feierliche „Walhall"-Motiv. Die Steigerung der Anteilnahme in der Seele Sieglindens zur Liebe („Walküre" 1. Akt Szene 1) kann nicht schlichter in Töne übersetzt werden als der Meister in dem rührend schönen Cello-Solo es getan hat; es ist, wie Schopenhauer sagen würde, das An-sich einer Seelenregung, die uns weder Sprache oder Mienenausdruck und Geste vermitteln könnten. Die hoffnungslose Trauer des „Wälsungen"-Motivs wird, aber nur ein einziges Mal, erhellt durch den Trostesschimmer geahnter Frauenliebe, bei den Worten: „Nun weißt du, fragende Frau". Dieser Lichtblick wirkt so herzergreifend, wie es wohl nie selbst das höchste Pathos, wie es eben nur die schlichteste, reinste Schönheit vermag.

Was den „Siegfried" anlangt, so würde zweifellos ein Hinweis auf Hans von Wolzogens Schriftchen „Wagners Siegfried" [10]) weitere Erläuterungen überflüssig machen, falls man dessen Kenntnis bei unseren Lesern voraussetzen könnte. Aber das dürfte kaum der Fall sein, darum wollen wir uns diesem Werke etwas eingehender zuwenden, das aus dem ganzen „Ring"-Zyklus heute vielleicht das bei dem großen Publikum beliebteste ist. Warum das so ist, läßt sich leicht erklären: eine märchengleiche, auch den einfachen Menschen anheimelnde Handlung, mit Zwerg und Lindwurm und Bär und Drachenkampf und Vöglein, das den Helden durch ein Feuer zur schlafenden Jungfrau führt, die er durch einen Kuß weckt. Jeder, aber auch Jeder ist in diesen Vorgängen sofort „zu Hause", denn es handelt sich um lauter Motive, die uns allen ohne Ausnahme von Kindheit an vertraut und lieb sind. Das gesprochene Stück würde es aber auch nicht entfernt in dem Maße tun, erst die dazu gehörige Musik vollendet den Zauber des Werks, eine Musik, die vielfach aus dem Urquell aller Musik, aus dem Empfinden des Volks in seiner Ganzheit geflossen zu sein scheint. Ein

[10]) Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1879.

Berliner Bäckerjunge pfiff sich eins früh beim Austragen der Semmeln: er mußte den Abend vorher im Opernhaus gewesen sein — Galerie-Stehplatz natürlich —, und was ihm im Kopfe herumging war Siegfrieds Horn-Motiv. Der Junge ist bestimmt kein Zelter oder Wachtel geworden, aber immerhin ein Zeuge dafür, daß auch ein ungebildeter Mensch sich etwas „aus einer Wagneroper mit nach Hause nehmen" kann. Vielleicht oder sogar wahrscheinlich haften auch gleich ein paar andere Themen, etwa Mimes „zullendes Kind", oder Siegfrieds taufrische, stürmischen Jugenddrang und unbändige Freiheitsluft atmende Weise: „Aus dem Wald fort in die Welt ziehn!" — deren Melodie man doch einmal auf ihre Einfachheit hin untersuchen sollte, d. h. sie einmal einem Jungen vorspielen, dann dürfte diese auch einem Kinde deutlich werden! Ueberhaupt der ganze 1. Akt des Siegfried! Hans v. Wolzogen hat wohl als Erster und wahrscheinlich auch Einziger das Vorherrschen der Liedform[11]) in diesem Werke bemerkt, besonders im 1. Akt, in dem sich Siegfried und Mime vorzugsweise in dieser unterhalten, zum mindesten in einer, die sich jener in Ausdruck und Rhythmus nähert, wie gleich am Anfang Mimes Vergrämung: „das beste Schwert, das je ich geschmiedet usw.". Noch deutlicher treten die Bindungen in Ausduck und Rhythmus hervor in Siegfrieds unwirschem Schelten: „Soll mich der Prahler länger noch prellen?", auf das Mime mit einer lächerlich-kläglichen Melodie antwortet: „Als zullendes Kind zog ich dich auf", die in ihrer ganzen Struktur einer durchkomponierten Strophe gleicht, für die die zwei ersten Takte in

[11]) Richard Wagner hat sich trotz der im „Ring" und „Tristan" dominierenden Sprechmelodie mit einziger Ausnahme des „Parsifal" nie gänzlich von der Liedform losgelöst; wenn er lyrische Gedichte vertonte, wie die von Mathilde Wesendonck oder die französischen Romanzen oder eine Ballade von Scheurlin, immer waren es richtige Gesangstücke, bei denen der Nachdruck auf die menschliche Stimme, nicht auf die Klavierbegleitung gelegt ist. Heut wirds umgekehrt gemacht: Eine namhafte Sängerin gestand mir einmal, daß sie glücklich sei, wenn ihr einmal ein richtiges Lied unter der neueren Musik begegne, denn das Studium moderner Gesänge sei vielfach geradezu eine Qual. Nun ja, auch das Anhören des modernen „Klavierliedes" ist meistens etwas anderes als ein Genuß: vom Instument her vielfach zweifellos schöne Musik, von dem Sänger-in her viel Geschrei, Gekreisch und wenig „Wolle". Den Kritikern aber hats sehr gut gefallen. Dummes Zeug, es hat ihnen im Leben nicht gefallen, sie tun nur so, um ja nicht etwa „unmodern" zu erscheinen. Wir wollen uns doch nichts vormachen: ein Schubert-, Schumann- oder Rob.-Franz-Abend wird immer sein begeistertes Publikum finden — ein Max-Reger-Abend? Hm.

Und wie im kleinen Genre, so ist es erst recht im Nach-Wagnerschen Musikdrama, das sich von wirklich gesungener Melodie so gänzlich entfernt hat, daß man zwar im Orchester wert- und charaktervolle Musik zu hören bekommt, auf der Bühne aber 3—4 Akte lang nichts als musikalische Deklamation. Es dürfte also nach unserer unmaßgeblichen Meinung stark zu bezweifeln sein, ob „Der arme Heinrich", „Mona Lisa", „Salome" u. a. m. eine solche Zukunft wie R. Wagners Werke haben werden — haben sie doch kaum eine Gegenwart gehabt! Woran liegt das also? Es führt von diesen Werken keine Brücke zu der Seele des Volks. Welchen Sinn hat aber eine derartig esoterische Kunst?

Melos und Rhythmus die Grundlage bilden. Die „Schmiedelieder" Siegfrieds sprechen als Lieder für sich selbst, und wenn wir von der allerdings sehr kunstvollen und den ganzen Vorgang des Schwert-Schaffens so glänzend charakterisierenden Orchesterbegleitung absehen und nur ihre melodische Linie ins Auge fassen, so wird sich zeigen, welch geringe Anforderungen sie an das Verständnis des Hörers stellen. Jedenfalls müssen sie, wie die große Popularität des Werks bekundet, einen starken Widerhall im Volke gefunden haben. Wenn es in dem ersteren heißt: „die braune Kohl', wie brennt sie kühn", und wenn dann viel später in der 2. Szene des 2. Akts in ganz anderer Umgebung das Motiv noch einmal im Orchester anklingt — wie ein wandernder Mann eine ihm im Kopfe herumgehende Melodie vor sich hinsummt, — wird sie wohl so ziemlich jeder als solche wiedererkennen.

Da die Waldvogelmotive, wie schon von anderer Seite bemerkt worden ist, Naturstimmen nachgebildet sind, und zwar den wenigen Vogelstimmen, die sich annähernd graphisch wiedergeben lassen, so kann es sich nur um ganz einfache handeln, und in der Tat ist der Sang des Waldvogels, der Siegfried berät, einfach genug, um ihn wie die Partitur besagt, einer Knabenstimme zuzuweisen. Wenn das Kind Takt halten kann — die Noten trifft es gewiß.

Herb und mit dem schweren Schritt eines nahenden Verhängnisses tritt das Thema auf, mit dem Wotan der Wanderer in Mimes Höhle erscheint. Es beherrscht die Szene, bis jener den Herd erreicht hat, an dem er sich niederläßt. Unter einer beinahe „liegenden" Stimme (Hörner), die erst im 5. Takt eine geringe Eigenbewegung erhält, schreitet das durch Cello, Kontrabaß und Fagott geschützte, ernst feierliche Thema aufwärts in liedartigen Tonfolgen und mit dem Ausdruck ruhiger balladenhafter Erzählung; es könnte eine solche aus Nordland sein, wie ein Skalde sie singen mochte.

Von der lapidaren Größe wahrhaft Beethovenscher Einfachheit ist der Schlußgesang Siegfrieds und Brünnhildes im 3. Akt. Das Thema wird zunächst als orchestrale Unterlage des Zwiegesanges gebracht; von „lachend zu Grunde gehn" an, dann mit den Worten „Sie ist mir ewig, ist mir immer Erb und Eigen, Ein und All" nehmen es die beiden Singstimmen auf. Es ist so einfach und unkompliziert, wie das Empfinden des Urzeit-Germanen gewesen sein muß: es ist die gleiche Elementargewalt, die hier zum Durchbruch kommt wie in dem Freiheitsjauchzen des in den Wald stürmenden Siegfried, unberührt in ihrer Naturfrische, die noch keinerlei Trübung durch das Leben erfahren hat, der ungebrochene Jugendmut, wie er symbolisiert wird durch die abwärts eilenden Quarten, ganz wie im 1. Akt, wo sie als „Kraftmotiv" — immer nur auf Siegfried bezogen — eine hervorragende Stelle einnehmen.

Man könnte wohl noch Anderes zum Belege dafür, daß auch der „pathetische" Tragiker Richard Wagner sich gar oft in recht volkstümlicher Schlichtheit auszudrücken weiß, beibringen, aber ich denke, die auf-

gerufenen Zeugen staben uns den Eid für unsere gegenteilige Ansicht, so daß wir die des Herrn Benz getrost „verblasen" können — nicht zwar mit dem Horn eines Türmers, aber mit einer Bayreuther Fanfare. Vielleicht wird auch deren Ruf auf einige Entfernung gehört.

Aus Hans Thoma's Briefen.

Vor zwanzig Jahren war aus dem gemütvollen deutschen Malkünstler ein sinniger Schriftsteller geworden: 1917 erschien des 87jährigen Erstlingsbüchlein „Die zwischen Zeit und Ewigkeit unsicher flatternde Seele." Und nun liegt vor uns der gesammelte Schatz seiner „Briefe an Frauen", aus denen hier zum Ehrengedenken des treuen persönlichen Freundes des Hauses Wahnfried und der Bayreuther Kunst einige schöne und uns besonders wertvolle Worte mitgeteilt seien.

*

Es gibt wohl kaum was Lieberes und Bedeutungsvolleres in der Welt als das, daß nach dem Charfreitag so bald der Ostersonntag folgt. Die größte, erhabenste Freude wächst aus dem tiefsten Leide. Durch die dunkle Nacht hindurch geht der Weg zum reinsten, sonnigsten Lichte. Wenn alles verloren scheint und die Welt und was wir in ihr lieben versinkt in unermeßliche Dunkelheit dann erst erhebt sich die Seele und feiert ihre Auferstehung und wird sich ihres ewigen Ursprungs bewußt.

*

Das heilige Geheimnis Gottes, das ewige Licht, erhält und begleitet uns alle, auch sogar diejenigen, die es leugnen möchten, sowie diejenigen, welche es in Theorien wie etwas Materielles festnageln wollen. Das Gefühl, daß dies ewige Licht uns leuchtet, kann so stark werden, daß davor die neugierige Frage, w i e es wohl ist, ganz verstummt. Das Gefühl wird alsdann zur Wahrheit in uns. So können wir auch bei allem Erdenleid die freudebringende Weihnachtszeit froh begrüßen als ein Symbol des ewigen Lichtes, wie sie ja auch ein Symbol des irdischen Lichtes bedeutet.

*

Es ist vielleicht seltsam, aber es ist so, daß ich durch das Lesen der indischen Upanischads wieder auf die Herrlichkeit und Wahrheit Christi hingeführt wurde. Es ist in diesen indischen philosophischen Geheimlehren ein solches Suchen nach dem eigentlichen Wesen des Seins und der Flucht der irdischen Erscheinungen, daß, wenn man ihnen folgt, einem das Wesen des Menschensohnes, wie er in Christus sich uns so rein darstellt, sehr deutlich werden kann. Für mich sind die alten Heiden die ausdrucksvollsten Prediger Christi geworden.

*

Das ist das hohe Glück des Künstlers, daß er die Gottesgabe hat zu sagen, was er leidet, aber auch wie er sich freut, und wenn er Maler ist, daß Gott ihm gab in stummen Zeichen zu offenbaren, was seine lebendige Seele

bewegt, erschreckt und erfreut. Sich selbst und anderen offenbart dies der Künstler.

Im geistigen künstlerischen Gebiete ist der Nehmende der Gütige und der schaffende Geber jubelt dankbar ihm entgegen, der viel, der alles zu nehmen vermag. Jeder Nehmende ist dem Schaffenden ein Erlösender; er löst ihn ja von der so oft ihm drohenden Vereinsamung. Die Kunst hebt alles Fremde, was zwischen den Seelen liegt, auf, und Heimatsgefühl, Freude und Vertrauen kann einziehen in offene Seelen.

*

(An Frau Cosima Wagner.) An Dich und das Haus Wahnfried die herzlichsten Glück- und Segenswünsche zum neuen Jahr (1906). Möge es für uns alle ein Jahr werden, das durch Bayreuth aufs Neue ein Segen werde für unser Deutschtum, für eine Kultur, die unser eigen ist. Es ist nach und nach ganz unglaublich geworden, wie das Deutschtum in Deutschland selbst geradezu angegriffen wird; ich glaube, so etwas wäre in einem anderen Lande nicht möglich. Doch wir wollen trotz allem mit deutscher Ausdauer die Frage: was ist deutsch? immer von neuem wieder aufwerfen, und wenn sie auch noch so oft verwischt wird.

*

Fast will es mir scheinen, daß der Antisemitismus, so stark er heimlich überall verbreitet ist, schon zu spät kommt um wirksam zu sein. Damals, als der Meister sein „Judentum in der Musik" geschrieben hat, wäre es noch möglich gewesen, wenn die Deutschen nicht dumm mit offenen Mäulern dagestanden wären und nicht weiter haben denken können als: was kann es denn schaden, wenn die Juden Musik machen? Ja, ja, sie machen jetzt Musik, daß die ganze Welt danach tanzt.

*

(1915.) Wie herrlich hat sich unser Volk gezeigt! Wie furchtlos vor der Feindschaft der ganzen Welt, die Deutschland vernichten will. Das Herz im Leibe könnte einem lachen, wenn wir nicht die Trauer der zahllosen Hinterbliebenen beweinen müßten, die Leiden der für das Vaterland gefallenen und verstümmelten Helden. Aus all dem Wirrwarr der stürmischen Gefühle, die einen Tag und Nacht nicht in Ruhe lassen, bleibt als Tröstliches doch eigentlich nur die Freude an unserer Wehrhaftigkeit bestehen: Wehrhaftigkeit ist jetzt die einzige Wahrhaftigkeit.

*

Ich kenne die Deutschen, sie sind halt doch die ewigen Neider und Nörgler. Aber gerade in dieser Zeit der Not empfinde ich stärker als je die Herrlichkeit Deutschlands, das unerhörte Heldentum der deutschen Seele, und ein mächtiger Unsterblichkeitsglaube besiegt in mir alle Kleinmut der Vergänglichkeit. Mein letzter Stolz vor den Pforten der Ewigkeit ist der: ein Deutscher zu sein.

Hans Thoma's Kostümentwürfe zum „Ring".[1]

Ein Blick in die Geschichte des Kunstwerks von **Friedrich Baser**, Heidelberg.

Als Richard Wagner 1876 sein Festspielhaus mit dem „Ring des Nibelungen" einweihte, war die Kostümfrage gewiß nicht seine geringste Sorge. Schier unlöslich schien das Problem, die zeitlose Gewandung der Götter in die Trachten des Gibichenhofes hinüberzuleiten. Hier sprengte die ungeheure Spanne der Ringdichtung, die vom Weltenbeginn bis an die Schwelle geschichtlicher Zeit heranreichte, alles bisher gewohnte Bühnenmaß. Wir Musiker sind zu leicht geneigt, des Meisters Sorgen um die Welt des Sichtbaren über der Welt der Klänge ganz nebensächlich zu bewerten. Wie unendlich wichtig selbst die Fragen der Gewandung, ihres Schnitts, des Stils und der Farbe sind, werden wir wertend und wägend bis in die Festspiele kommender Jahre hinein erleben. Welche Fülle von Arbeit und Versuchen aber hinter einer Lösung steht, die deshalb gut sein muß, weil sie den Genießenden gar nicht zum Bewußtsein kommt, vergessen wir zu leicht. Die Versuche des Hauses Wahnfried, Arnold Böcklin zur Bewältigung solcher Schwierigkeiten aufzurufen, scheiterten, mußten scheitern. Zwei Jahrzehnte lang ließ eine verständnislose Mitwelt den „Ring" und auch die Gewandungssorgen der Götter und Helden schlafen in Bayreuth. Aber Frau Cosima ruhte nicht. Bereits 1888 finden wir sie im Frankfurter Atelier Hans Thomas, dem sie ihren Besuch mit Jung-Siegfried, Isolde und Eva ankündigte. Wohl war es Henry Thode, der sie auf den genialen Maler aufmerksam gemacht hatte, von dessen unbeirrbarem Stilgefühl sehr viel zu erwarten sei. Thoma schildert den Besuch brieflich seinem Freunde Julius Langbehn: „Sie blieben dann auch zwei volle Stunden im Atelier und haben meine Bilder mit einem Interesse und wirklichem Verständnis angesehen, wie dies nur noch wenig Menschen können." Schon in der nächsten Spielzeit (1889) begeisterte sich Hans Thoma in Bayreuth am „Tristan". Er glaubte, trotz seiner „unmusikalischen Anlage das Werk innig zu verstehen". In Wahnfried sprach er angeregt mit Henry Thode und Dr. Fiedler. Den „Parsifal" sah er sogar wiederholt.

Fünf Jahre später unternahm Frau Cosima den ersten Vorstoß: sie schickte Hans Thoma einen Brief des Meisters, der ihn in die Wünsche und Ziele zur Kostümfrage einweihte. Hans Thoma dankte hierfür Frau Cosima: „Ich freue mich, daß ich die Worte des Meisters gleichsam an mich gerichtet ansehe und in diesem Sinne sehr wohl verstehe. Die schwankenden Gestalten, die mich verfolgten, seit die Sache wie ein Auftrag an mich herantritt, nehmen noch immer recht verschiedene Formen an. Von Zeit zu Zeit stellt sich auch eine Entmutigung ein, wenn ich daran denke, wie wenig Erfahrung ich über das Wesen und die Einrichtungen einer Bühne überhaupt habe. Es tritt der Fall ein für mich, daß ich befangen werde, nachdem ich vor dem Vorhang ganz getrost kritisierte und genau zu wissen meinte, wie alles aussehen müsse jetzt, nachdem ich auf der Bühne irgend etwas raten soll. — Leider sah ich die Nibelungenaufführungen nicht in Bayreuth. Hier (in Frankfurt) und anderwärts, wo ich sie sah, und wo die Großartigkeit des Werkes mir Raum ließ, an Aeußerlichkeiten zu denken, hat mich das Kostüm der Göttinnen am allerwenigsten befriedigt. Ich sah irgendwo eine Fricka, die sah in ihrem dürftigen Röcklein und mit den bloßen Armen aus, wie ein Dienstmädchen in der Fastnachtszeit. Mir kam damals schon der Gedanke, daß ein reich gefaltetes, weites Gewand aus leichtem Stoff mit Aermeln einen viel richtigeren und wür-

[1] Vergl. Hans Thoma, Briefe an Frauen S. 90/91.

digeren Eindruck machen könnte; wenn das Gewand sogar so reichlich wäre, daß die Göttin sich weniger lebhaft bewegen könnte, wie die von mir Gesehene es getan hat, so dürfte es auch nichts schaden und könnte sogar gut als Gegensatz wirken zu den beweglich glitzernden Rheintöchtern und den wuseligen Zwergen. — So denke ich, daß in bezug auf die Kostüme gewisse Gegensätze auszunützen wären: Götterfiguren würdig und reich, ja, bis zur Verhüllung bekleidet, festlich geschmückt, wo es der Inhalt der Werke gestattet. Die nackten Arme und Beine würden bei den schmiedenden Zwergen umso besser wirken. Der enganliegende Schuppenpanzer, sei er nun von Gold oder Stahl, würde die rege kriegerische Tätigkeit der Walküren gut symbolisieren. Die Ideen, die ich hier ausspreche, werden ja gewiß nichts Neues und werden wohl bei den Aufführungen in Bayreuth schon dagewesen sein; aber vielleicht ließen diese Ideen sich in der Ausführung noch mehr präzisieren. Da auf historische Kostümkunde keine Rücksicht zu nehmen ist, so müßte an ihre Stelle eine symbolische Kostümkunde treten, die aus dem Geiste des Werkes heraus sich bildet, und wer könnte hier besser das Richtige treffen, als Sie selber! — Ihren Ideen stehen somit meine gestaltenden Bildnerkünste gerne zu Diensten, und ich werde bald, nachdem die unruhige Weihnachtszeit vorüber ist, ernstlicher daran gehen, wie die Sache sich praktisch einmal anfassen ließe."

Hans Thoma fiel die gewiß nicht leichte Aufgabe zu, die bisherigen Ringkostüme, wie sie Döpler entworfen hatte, womöglich von unangebrachten Historizismen fränkisch-römischer Anklänge zu befreien. Vor allem strebte er nach einer würdigeren und doch schlichteren Form für Fricka, Freia und Loge. Dann schienen ihm die Walküren bei Döpler auch nicht ganz gelungen, während er Döplers Entwürfe für Hagen, Gunther, Gutrune, Brünnhilde, Siegmund und Sieglinde durchaus anerkannte.

Gleich im Februar des folgenden Jahres (1895) konnte Hans Thoma gelegentlich der Freundeszusammenkunft in Heidelberg zur Aufführung des „Christus" von Franz Liszt mit Frau Cosima weitere Einzelheiten besprechen. Im hochgestimmten Kreise fanden sich auch Erwin Rhode, Henry und Daniela Thode, Richard Dumoulin-Eckart u. a. zusammen. Lebhaft wurde der Eindruck festgehalten und besprochen, den die hier ihnen gezeigte Manessische Liederhandschrift mit ihren herrlichen Bildern hinterließ. Sie wirkte auch später bedeutsam auf den Bayreuther Trachtenstil („Tannhäuser") ein.

Die Wiederaufnahme des „Ringes des Nibelungen" nach 20jähriger Pause (1876—96) brachte dann die Feuerprobe der Entwürfe Hans Thoma's, die Henry Thode als „ein Ereignis von unvergleichlicher Wichtigkeit" für den Bayreuther Stil begrüßte. Er verglich Thomas Aufgabe derjenigen, welche den Bildhauern und Malern Griechenlands in der Blütezeit der Kunst gestellt worden war: die schöne und eindrucksvolle Bildung einer über historische Konvention hinausgehobenen Tracht. Die 18 Entwürfe Hans Thomas gab er im folgenden Jahre mit seinem Vorwort bei Breitkopf und Härtel heraus.

Wie Thoma selber die Ringaufführung erlebte, schilderte er seinem Freunde Dr. Otto Eiser: „Der „Siegfried" gestern war die heiterste, sonnenklare Kunst, die man sich denken kann. Ich bin ganz beglückt davon, wie hier das Werk zu seinem vollen Ausdruck kommt, wie ich es hier so recht verstehen lernte. Statt der oft für mystisch tief und raffiniert und schwer erklärten Kunst Richard Wagners sehe ich auf einmal ein naiv sonnig klares Kindermärchen, in dem Götter spielen in seliger Lust, in dem alle Gestalten den feierlichen Reigen der Schönheit tanzen.

Zum ersten Mal sah ich Menschen in voller Schönheit der Bewegung auf der Bühne, losgelöst vom Zufall, ganz dem Zwecke dienend. Hierher sollten alle Theater-

leiter und Schauspieler wandern, wenn es ihnen ernst ist mit ihrer Kunst, wenn sie aus der Kleinlichkeit des naturalistischen Dilettantismus hinaus zu Maß und Rhythmus gelangen wollen. Frau Wagner hat es zustande gebracht, die Schönheit des Menschenkörpers und seiner Bewegungen zum Kunstwerk zu machen, zu ordnen, daß es einen wie feierlicher Tanz anmutet.

Wie wohltätig und weise ist es, daß die Darsteller nie unnötig auf der Bühne oder mit den Händen herumfuchteln. Wie wirksam wird dann aus dieser Ruhe heraus jede kleine Bewegung, die am rechten Platz stattfindet. Es freut mich auch, daß gar nichts vom „lebenden Bild" sich aufdrängt; es erscheint alles ungesucht, voll Handlung und Bewegung."

Auch in den folgenden Jahren kam Hans Thoma nach Bayreuth oder nach Cargnacco (Gardone) zu seinen Freunden Thode's, bis ihn dann 1899 seine neuen Amtspflichten als Karlsruher Galeriedirektor etwas einengten. Auch in den fortgehenden Kampf der Meinungen und gegnerischen Ansichten in Bayreuther Kostümfragen mischte er sich kaum ein, vielmehr schuf er unermüdlich in seinem ureigensten Gebiet, bis die Not des geliebten Vaterlandes, von einer Welt von Feinden umstellt, und das hereinbrechende Alter ihm den Pinsel aus der Hand nehmen wollten, was aber erst dem Tode gelang.

Wohl wurde er seit seiner Mitwirkung am Bayreuther Gesamtkunstwerk oft in Versuchung geführt, sich mit Fragen der Bühnendekoration zu beschäftigen. Es fehlte nicht an Anfragen, Anträgen und anderen Lockmitteln. Aber Hans Thoma betonte immer wieder ablehnend, daß es seiner Ansicht nach kaum richtig sein dürfte, Maler als Beurteiler von Bühnendekorationsfragen heranzuziehen, ihre Illusionsfähigkeit der Theaterdekoration gegenüber sei sehr gering. „Das Farbenstimmungsbild" des Malers sei ein ganz anderes, das wohl kaum auf der Bühne viel Verwendung finden könnte. Dennoch wurden seine tiefen Einsichten, sein reiner und untrüglicher Stilwille, und seine selbstlose Bereitschaft, zu helfen, wo er nach eigner Ueberzeugung helfen konnte, unendlich segensreich für unsere Theaterkultur. Er tadelte die Farbenbuntheit in den Dekorationen als unkünstlerisch; sie verschlinge geradezu die Figuren der Darsteller, die doch ungemein viel wichtiger seien. „Ich habe ganz gute Augen," sagte er, „aber z. B. bei einer Tannhäuseraufführung hörte ich, als der Vorhang aufging, wohl singen; aber es dauerte lange Zeit, bis ich die Venus und den Tannhäuser aus dem Farbenwust, der ihren Thron bilden sollte, herausgesehen hatte."

Auch im Jahre 1913 bewährte Hans Thoma im Kampfe um den Parsifalschutz seine unverrückbare Treue für das deutsche Kulturwerk des Bayreuther Meisters, und als er 1924 starb, tiefgebeugt von der Not seines Volkes und der uns angetanen Schmach, trauerte Wahnfried um seinen besten Freund, der wie keiner mehr in Leid und Freud Worte des Trostes und der Mitfreude fand. Sein Bestes aber war die unbedingte Aufrichtigkeit und Wahrheitsliebe dieses herrlichen Menschen und Künstlers, der stäts aufs engste mit seiner Heimat und seinem Volk verbunden blieb.

Napoleonismus oder Heldentum.

Ein Beitrag zum Thema „Wagner und Nietzsche".

Von Curt von Westernhagen.

I. Teil.

1.

Nietzsche sieht sein Ideal des „großen Menschen" im Renaissance-Stil um die Wende des 18. Jahrhunderts noch einmal Fleisch geworden in der Erscheinung Napoleons. Cesare Borgia hat ihm die Umrisse und Gebärden, den allgemeinen Typus gegeben; Napoleon zeigt ihm die Züge des Gesichts und der Seele, die Psychologie. Er zeichnet sein Bild nach Stendhals „Vie de Napoléon", nach Napoleons Briefen und Memoiren. Er glaubt vor allem, in der Darstellung Taines, die er im Mai 1887 in der „Revue des Deux Mondes" [1]) liest, eine Bestätigung seiner Auffassung zu finden. Er dankt dem Historiker für die „Erklärung und Auflösung jenes ungeheuren Problems von Unmensch und Uebermensch" und bittet ihn, die „Morgenröte" und „Fröhliche Wissenschaft" aus seinen Händen mit Wohlwollen entgegenzunehmen.

In der Tat ist, gleich Burckhardts Darstellung Cesare Borgias („Kultur der Renaissance"), ebenfalls Taines Charakteristik Napoleons eine der Voraussetzungen und Erläuterungen des „höheren Menschen" Nietzsches. (Eine andere Frage ist es, inwiefern Nietzsche seine Lehrer mißversteht.)

2.

Grundzüge der Charakteristik Taines. — Unter seinen Zeitgenossen und Mitbürgern erscheint Napoleon wie aus einem fremden Metall gegossen: er gehört einem andern Zeitalter und einem andern Geschlecht an. Er ist nicht Franzose des 18. Jahrhunderts, er ist Italiener des Cinquecento: Condottiere, Bandenführer, Glücksritter, der nicht einer Sache dient, sondern sich dem Meistbietenden verdingt. Im Frankreich der Revolution findet er günstigere Bedingungen als seine Vorfahren im Italien der Renaissance: er steht nicht im Wettbewerb mit Menschen seinesgleichen, sondern mit modernen Franzosen, die durch Despotismus und Anarchie reif geworden sind für jede Art Tyrannis.

Keine der Parteien kann ihn verführen: die Fürsorge des Königs erzieht an ihm keinen Anhänger des alten Regimes, die Freundschaft des jüngeren Robespierre fesselt ihn nicht an die Sache der Revolution. Was gehen ihn die Franzosen mit ihrer Ideologie an?

Er will Frankreich beherrschen und durch Frankreich Europa. Dieses Ziel verfolgt er mit unglaublicher Gewandtheit und Roheit. Die Spannkraft seines Geistes ist ohne Beispiel. „In meinem Kopfe sind die verschiedenen Angelegenheiten fachweise geordnet wie in einem Schrank. Wenn ich eine Sache unterbrechen will, schließe ich ihr Fach und öffne das einer anderen." Er kann alle seine geistigen Kräfte in einem Augenblick von einem Punkt auf einen anderen werfen, wie ein Feldherr seine disziplinierten Truppen. „Es ist keineswegs der Fall, daß mir ein Genius plötzlich eingibt, was ich in einer von anderen nicht vorhergesehenen Lage sagen oder tun soll; alles ist nur ein Ergebnis meines vorherigen Nachdenkens."

[1]) Die „Revue des Deux Mondes" brachte in ihrer Nummer vom 15. 2. 87 einen Vorabdruck des 1. Kpt. des I. Buches aus dem Schlußband von H. Taines „Origines de la France contemporaine".

Er bewährt einen scharfen Sinn für Tatsachen, vor allem für menschliche Tatsachen. Er verzeichnet die kleinsten sichtbaren und hörbaren Aeußerungen: einen Blick, eine Bewegung, den Tonfall eines Wortes. Die Beobachtungen werden verdichtet, gemessen und gewogen wie ein ungreifbares Gas. Die physischen und moralischen Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten werden berechnet. Er errät es, auf welche Feder er drücken muß, um die Menschen zu bewegen, er errät selbst den Grad des Druckes, den er anwenden muß. Er ist der Ingenieur der „Maschine Mensch".

Er herrscht durch die Kunst der Lüge: er erhebt sie zum Maßstab der politischen Ueberlegenheit und rühmt sich dessen, daß sein Oheim ihn schon als Kind einen „Gewohnheitslügner" genannt habe. Seine Schauspielkunst wird jeder Rolle gerecht: den Papst und den Zaren blendet er durch Esprit; seinen Mitarbeitern imponiert er durch Unnahbarkeit; die Menge und das Heer berauscht er mit gefühlvollen Worten und gefälschten Tatsachen. „Alles, alles ist an ihm berechnet," schreibt Taine, „selbst seine scheinbaren Stegreifäußerungen, sein vermeintliches Sichgehenlassen und seine unverfälschten Ausbrüche. Gibt er sich diesen Zuständen hin, so geschieht es absichtlich und zu dem bestimmten Zweck, entweder zu blenden oder einzuschüchtern. Er beutet bei sich und den anderen alles aus: die Leidenschaften, die Begeisterung, die Fehler, das Sprechbedürfnis, und die Ausbeutung erfolgt nur zur Förderung des Gebäudes, das er baut."

Taine erinnert an das Bild, das Madame de Stael von Napoleon zeichnet: „Er war entweder mehr oder weniger als ein Mensch ... Er betrachtet die Menschen nicht, wie man seinesgleichen, sondern wie man eine Tatsache oder ein Ding betrachtet... Für ihn ist nur er selbst vorhanden... Er verachtet das Volk, dessen Stimme er erstrebt..."

Nichts ist ihm fremder als die Unmittelbarkeit der Inspiration oder Intuition. Aber dafür rächt sich gleichsam seine Phantasie an seiner rechnenden Vernunft, indem sie ihn zu tollen Träumen verleitet: „Ich sah mich auf einem Elefanten unterwegs, den Turban auf dem Kopfe, in der Hand einen neuen, von mir allein verfaßten Koran." Seine ausschweifende Einbildungskraft setzt ein Wolkengebäude über das andere. Beim Aufbruch gegen Rußland sagt er: „Schließlich ist dieser lange Weg der Weg nach Indien." Er will, gleich Alexander, bis an den Ganges vordringen. Und seine Augen funkeln in seltsamem Glanz.

Noch ein anderer Fehler wird ihm zum Verhängnis: es gibt Kräfte, die sich seiner Berechnung entziehen. Er unterschätzt die Gewalt des Nationalgefühls in Spanien und Deutschland, er überschätzt sein eigenes Ansehen in Frankreich.

Der tiefste Grund seiner falschen Schätzungen und Rechnungen liegt in einer „unausfüllbaren Lücke" seines Charakters.

Soweit das 1. Kapitel. Kein Zweifel, daß der französische Historiker zu dem Schluß gelangt: geschichtliche Größe und Dauerhaftigkeit kann nicht um den Preis menschlichen Wertes erkauft werden. Das Werk ist nicht mehr wert als der Mann.

Das 2. Kapitel erweitert und erhärtet dieses Urteil. Wir erfahren, was Taine mit jener „unausfüllbaren Lücke" des Charakters meint: weil Napoleon keiner selbstlosen Handlung fähig ist, glaubt er auch bei anderen Menschen nicht daran. Er bringt sie nicht in Anschlag, er sieht sie nicht einmal, wenn sie sich gegen ihn wenden. „Seine allgewaltige Selbstsucht hat zur Folge, daß sich in sein europäisches wie in sein französisches Gebäude ein Baufehler einschleicht."

Wir erblicken endlich den Schauspieler Napoleon in seiner ganzen Furchtbarkeit und Erbärmlichkeit. Taine zählt 1 700 000 Franzosen und 2 000 000 Bundesgenossen und Feinde, insgesamt fast 4 000 000 Mann, die der Korse gemordet hat.

„Ein Mensch wie ich schert sich den Henker um das Leben einer Million Menschen." Aber als die Flüche seines Volkes den geschlagenen Imperator durch das Land hetzen, wird seine Todesverachtung zuschanden. Er zittert vor Furcht, erblaßt bei jedem Geräusch, redet wie ein Irrer — und er schämt sich dessen nicht einmal. Erst als er sich in Sicherheit weiß, gewinnt er seine Haltung wieder. „Ihnen, mein lieber General, habe ich mich splitternackt gezeigt," gesteht er dem österreichischen Kommissar nach der Ankunft auf Elba.

Kein Wunder, daß er schließlich zum Schauspieler vor sich selbst wird und im „Mémorial de Ste. Héléne" seinen angeblichen Plänen von allgemeiner Menschenliebe und Weltbeglückung nachtrauert.

Selbst wenn Nietzsche nur das 1. Kapitel kennen gelernt haben sollte, so hätte er bereits hier das Urteil Taines deutlich genug vernehmen müssen, zumal er mit dem Leben Napoleons hinlänglich vertraut war, um die fehlenden Einzelheiten ergänzen zu können.

Unglücklicherweise gibt es in der Charakteristik Taines einige verführerische Worte. Dahin gehört sein Versuch, Bonapartes ausschweifende Phantasie — „für einen Staatsmann allzu stark" — aufzufassen als eine Erbschaft der Renaissance: „Man erkennt den schöpferischen Schwärmer als einen nachgeborenen Bruder Dantes und Michelangelos". Dieser Vergleich mag eingegeben sein von der Absicht, neben allen den abstoßenden Zügen wenigstens Spuren einer edlen Verwandtschaft zu entdecken. Im übrigen ist er nicht viel wert: abgesehen davon, daß Napoleon, wie Taine berichtet, kein Verhältnis zur Kunst hatte, ist die schöpferische Phantasie der großen Dichter, der großen Künstler, erleuchtet vom reinen Licht ihres Auges, erwärmt von der Glut ihres schöpferischen Herzens, von anderer Art als die verzehrende Einbildungskraft des Tyrannen. Aber Nietzsche, der sich gern an die Schwächen seiner Vorbilder hält, notiert sich diese Stelle und fügt hinzu: „Nota bene — Dante, Michelangelo, Napoleon". („Wille", Z. 1018.)

Vor allem aber besticht ihn das Wort der Stael: „Entweder mehr oder weniger als ein Mensch", obwohl es von der scharfblickenden Gegnerin Napoleons nicht im Sinne von Uebermensch gemeint ist, sondern von Unmensch.

Gleichviel! Nietzsche nimmt alles als eine Bestätigung seines Napoleonbildes, und das heißt seines Bildes vom höheren Menschen.

Ich habe die Charakteristik Napoleons mit einiger Ausführlichkeit behandelt: sie ist gleichsam der Text, zu dem die Gedanken Nietzsches die Noten bilden. Wir werden den Vorteil dieser Methode alsbald gewahren: sie ist der einzige Weg, um aus dem Sumpf der willkürlichen Deutungen auf den festen Boden der Tatsachen zu gelangen.

3.

„Napoleon: die notwendige Zusammengehörigkeit des höheren und des furchtbaren Menschen" („Wille", Z. 1017), die „Synthesis von Unmensch und Uebermensch" („Genealogie", I, Z. 26), das ist die Attitüde, welche Nietzsche bezaubert. Es ist das Ideal des „Helden" im Sinne der französischen Romantik aufgefaßt, mit einem tiefen Zug von Grausamkeit, von Wollust der Grausamkeit um Auge und Mund.

Aber Nietzsche feiert darin das „vornehme" Ideal: „das antike Ideal selbst trat leibhaft und mit unerhörter Pracht vor Auge und Gewissen der Menschheit". (Ebenda) „Der ‚Mann' wiederhergestellt; dem Weibe der schuldige Tribut von Verachtung und Furcht zurückgewonnen ... Der mächtigste Instinkt, der des Lebens selbst, die Herrschsucht, bejaht." („Wille", Z. 1017) „Solche Menschen wie Napoleon

müssen immer wieder kommen und den Glauben an die Selbstherrlichkeit des Einzelnen befestigen." („Wille", 3. 1026.) Sie entstammen nicht ihrer Zeit noch ihrem Geschlecht: „Weil Napoleon anders war, Erbe einer stärkeren, längeren, älteren Zivilisation als die, welche in Frankreich in Dampf und Stücke ging, wurde er hier Herr, war er allein hier Herr." („Götzen-Dämmerung", IX, 3. 44.)

„Die Geschichte der Wirkung Napoleons ist beinahe die Geschichte des höheren Glückes, zu dem es dieses ganze Jahrhundert in seinen wertvollsten Menschen und Augenblicken gebracht hat." („Jenseits", 3. 199.) Man verdanke Napoleon „fast alle höheren Hoffnungen dieses Jahrhunderts". („Wille", 3. 27.) „Ein Wohlgefühl sondergleichen ging durch Europa: das Genie soll Herr sein, der blödsinnige ‚Fürst' von ehedem erschien als Karikatur. — Nur die Dümmsten opponierten ... (Nachl. II, 3. 782.)

Die französische Revolution erscheint Nietzsche gerechtfertigt, weil sie einen Napoleon ermöglicht hat: „Um einen ähnlichen Preis würde man den anarchistischen Einsturz unsrer ganzen Zivilisation wünschen müssen". Napoleon habe als Gegenwirkung gegen seine Eroberungen den Nationalismus der unterdrückten Völker entflammt: „Das ist dessen" (des Nationalismus, den Nietzsche verabscheut) „Entschuldigung". („Wille", 3. 877.)

„Napoleon verdankt man's, ... daß sich jetzt ein paar kriegerische Jahrhunderte aufeinander folgen dürften, die in der Geschichte nicht ihresgleichen haben, kurz, daß wir in's klassische Zeitalter des Krieges getreten sind ...: — denn die nationale Bewegung, aus der diese Kriegsglorie herauswächst, ist nur der Gegenschock gegen Napoleon und wäre ohne Napoleon nicht vorhanden." („Fr. Wiss.", 3. 362.)

Versteht sich: es ist der Krieg an sich, nackt und roh, den Nietzsche meint, der Krieg, der seine Weihe nicht erst in der Verteidigung des Vaterlandes findet. Die ganze „Vaterländerei" hat in seinen Augen keine Berechtigung, es sei denn, daß sie eine Vorbedingung des Krieges ist. „Wer über sich Werte fühlt, die er hundertmal höher nimmt als das Wohl des ‚Vaterlandes', der Gesellschaft, der Bluts- und Rassenverwandtschaft — Werte, die jenseits der Vaterländer und Rassen stehen, also internationale Werte, — der würde zum Heuchler werden, wenn er den Patrioten spielen wollte." (Nachl. I, 3. 1283.) Eine allzu starke Beimischung des Nationalgefühles sei eher geeignet, alles zu verderben. Insbesondere die Deutschen „haben mit den ‚Freiheits-Kriegen' alles vermanscht und das Unglück des Nationalitätenwahnsinns heraufbeschworen ..." (Ebenda, II, 3. 1177.) „Die Deutschen haben ... mit ihren ‚Freiheits-Kriegen' Europa um den Sinn, um das Wunder vom Sinn Napoleons gebracht, — sie haben damit alles, was kam, was heute da ist, auf dem Gewissen, diese kulturwidrigste Krankheit und Unvernunft, die es gibt, den Nationalismus, diese névrose nationale, an der Europa krank ist ..." („Ecce", „Fall W.", 3. 2.)

Hier, in dem, was Nietzsche den „Sinn" der Existenz Napoleons nennt, berühren wir zugleich sein eigenes politisches Ideal: das „Eine Europa". Wenn es ihm mit irgendetwas ernst gewesen ist, so ist es ihm damit ernst gewesen. Im Aphorismus über den „europäischen Menschen und die Vernichtung der Nationen" („Mensch" I, 3. 475.) begegnen wir diesem Ideal zum ersten Mal. Von der „Fröhlichen Wissenschaft" bis zum „Ecce homo" und dem Nachlaß des „Willens zur Macht" verknüpft es sich immer enger mit dem Namen, mit der Idee „Napoleon". Er verehrt in Bonaparte die „force majeure, ... stark genug, aus Europa eine Einheit, eine politische und wirtschaftliche Einheit" zu schaffen, „zum Zwecke der Erdregierung". („Ecce", „Fall W.", 3. 2.) Er hofft auf den „Erben und Fortsetzer

Napoleons" in bejahendem Sinne, „der das Eine Europa wollte, wie man weiß, und dieses als Herrin der Erde."

Es ist kein Zweifel, daß hier ein echtes Problem verborgen liegt: daß Europa eine Schicksalsgemeinschaft werden muß, um sich in der Welt und gegen die Welt behaupten zu können. Aber es ist gleichfalls kein Zweifel, daß Nietzsche dieses Problem nicht ans Licht gebracht hat. Nietzsches Lösung darf ehrlicherweise nur im Sinne des Napoleonismus verstanden werden, das heißt: als Verachtung, als Vergewaltigung aller geschichtlichen und völkischen Werte. Das Imperium Napoleons ist das Urbild des Einen Europas Nietzsches. Der Irrtum Napoleons über die Gewalt der nationalen Kräfte ist in gesteigertem Maße der Irrtum Nietzsches. Es wäre eine interessante Aufgabe, seinen Gedanken über diesen Gegenstand in den Worten und Taten Napoleons, als ihren Vorbildern, nachzuspüren. Ich glaube, schon einige Fingerzeige in dieser Richtung gegeben zu haben.

Ich will hier nur auf das Zeugnis eines Kenners, wie Bertram, verweisen: „Tatsächlich haben ... Napoleons Schriften auf die Bildung und selbst auf die Formulierung von Nietzsches Gedankenwelt stark gewirkt ... Man glaubt, selbst ganz unmittelbare Anlehnungen hier oder da in den Schriften zu gewahren. So in den Abschnitten über das ‚Grundproblem Mann und Weib' im ‚Jenseits', die eine bis ins wörtliche gehende Uebereinstimmung mit Aeußerungen Napoleons zeigen ...; oder in gewissen politischen Wertungen, Unterscheidungen, Völkercharakteristiken ... Ganz napoleonisch ist seine Beurteilung Shakespeares, des ‚großen Barbaren', eines ‚wüsten Genies' ... Wie ein Motto zur ‚Genealogie der Moral' klingt Napoleons ‚Man muß stark sein, um gut sein zu können'. Und jene ‚Synthesis von Unmensch und Uebermensch', als welche Napoleon in diesem selben Buche vorkommt, scheint unmittelbar auf das eigene Wort Napoleons zurückzugehen: ‚Ein Mann wie ich ist stäts entweder un dio oder un diavolo.' ... Der Nachlaß der letzten Jahre ist überdies reich an Exzerpten napoleonischer dicta und psychologica, die im Aufbau seines Hauptwerkes ihre Stelle hätten finden sollen. Wörtlich aber und unübersetzt schreibt sich Nietzsche einen Satz aus ...: ‚J'ai refermé le gouffre anarchique et débrouillé le chaos. J'ai ennobli les peuples'." (Bertram, „Nietzsche", S. 213.)

Aber zugleich muß man sich vor dem Mißverständnis hüten, als ob Nietzsche die — vermeintlichen — segensreichen Auswirkungen oder Absichten Napoleons zu dessen Rechtfertigung anführte, als ob der „höhere Mensch" überhaupt einer Rechtfertigung bedürfte.

Es sei vielmehr eine „prinzipielle Falschmünzerei unter klugem Mißbrauch moralischer Werte", zu sagen: das Genie, die großen Menschen seien groß, weil sie nicht sich selbst und ihre Sache suchten; der Wert des Menschen wachse in dem Verhältnis, als er sich selbst verleugne. („Wille", Z. 379.) Im Gegenteil: „Der Wert eines Menschen ... liegt nicht in seiner Nützlichkeit: denn er bestünde fort, selbst wenn es niemanden gäbe, dem er zu nützen wüßte. Und warum könnte nicht gerade der Mensch, von dem die verderblichsten Wirkungen ausgingen, die Spitze der Spezies Mensch sein: so hoch, so überlegen, daß an ihm alles vor Neid zu Grunde ginge." (Ebenda, Z. 877.) Bei Naturen wie Cäsar und Napoleon könne man etwas ahnen „von einem ‚interesselosen' Arbeiten an ihrem Marmor, mag dabei von Menschen geopfert werden, was nur möglich." (Ebenda, Z. 975.)

Der heroische Wahn, der Glaube an die eigene Sendung, gehört nach Nietzsche nicht zum Wesen des „großen Menschen": „Die Unbedenklichkeit, die Skepsis, die ‚Unmoralität', die Erlaubnis sich eines Glaubens entschlagen zu können, gehört zur Größe." (Ebenda, Z. 877.) „Das Bedürfnis nach Glauben, nach irgend etwas unbedingtem in Ja und Nein ist ein Beweis der Schwäche." (Ebenda, Z. 963.) „Im

großen Menschen sind die spezifischen Eigenschaften des Lebens — Unrecht, Lüge, Ausbeutung — am größten. Insofern sie aber überwältigend gewirkt haben, ist ihr Wesen am besten mißverstanden und ins Gute interpretiert worden. Typus Carlyle als Interpret." (Ebenda, 3. 968.)

Etwas anderes aber sei es, daß die „großen Menschen", um befehlen zu können, zu Zeiten das Volk und wohl auch sich selbst über ihren wahren Charakter täuschen müßten. „Dieser Zustand besteht heute tatsächlich in Europa: ich nenne ihn die moralische Heuchelei der Befehlenden. Sie wissen sich nicht anders vor ihrem schlechten Gewissen zu schützen als dadurch, daß sie sich als Ausführer älterer und höherer Befehle gebärden (der Vorfahren, der Verfassung, der Gesetze oder gar Gottes) oder selbst von der Herden-Denkweise her sich Herden-Maximen borgen." Nietzsches Beispiel einer solchen „erborgten Herden-Maxime" ist — Friedrichs des Großen Wort vom „ersten Diener seines Volkes"! („Jenseits", 3. 199.)

O, die „großen Menschen" verstünden sich meisterhaft aufs Versteckenspielen, indem sie die „Gebärden und Aeußerlichkeiten großer Tugenden" annähmen. Mitunter verehrten sie diese Tugenden sogar ernsthaft mit einer gewissen Grausamkeit: „dergleichen täuscht aus der Ferne gesehen." („Wille", 3. 967.)

Man sieht, Nietzsche kann hier an dem Problem des Schauspielers nicht stillschweigend vorübergehen. Aber er, der von sich sagt: „Ich bin nicht imstande, irgendeine Größe anzuerkennen, welche nicht mit Redlichkeit gegen sich verbunden ist: die Schauspielerei gegen sich flößt mir Ekel ein: entdecke ich so etwas, so gelten mir alle Leistungen nichts; ich weiß, sie haben überall und im tiefsten Grunde diese Schauspielerei" (Nachl. I, 3. 1056), — er ist im Falle Napoleons, den Taine einen „Komödianten", einen „italienischen Schauspieler" nennt, so weitherzig, daß er ihm und seinesgleichen die Schauspielerei als eine Notwendigkeit, ja als eine Tugend anrechnet: die „Schauspielerei nach außen (zum Beispiel Napoleons)" sei ihm begreiflich; „wahrscheinlich ist sie vielen Leuten nötig". (Ebenda, 3. 1056.)

Er zeichnet einen Satz aus Stendhals „Vie de Napoléon" auf: „Une croyance presque instinctive chez moi c'est que tout homme puissant ment quand il parle et à plus forte raison quand il écrit", und knüpft daran die Bemerkung: die Zunahme der „Verstellung" sei gemäß der aufwärtssteigenden Rangordnung der Wesen. Beispiele: „die höchsten Menschen wie Cäsar, Napoleon". — „Die tausendfältigste Verschlagenheit gehört ins Wesen der Erhöhung des Menschen... Problem des Schauspielers." („Wille", 3. 544.) Und er gelangt schließlich zu dem verruchten Satz: „Was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein. Der Satz ist von Talma" (dem Lehrer Napoleons in der Schauspielkunst) „formuliert: er enthält die ganze Psychologie des Schauspielers, er enthält — zweifeln wir nicht daran — auch dessen Moral." („Fall W.", 3. 8.)

Aber kann man die Lüge nach außen zum Prinzip erheben, ohne zum Lügner vor sich selbst zu werden? Nietzsche kann sich dieser Folgerung nicht ganz verschließen; aber er schiebt die Verantwortung dafür vom Wesen Napoleons auf seine Umwelt ab: während dieser, wie wir hörten, sich dessen rühmt, daß sein Oheim ihn schon als Kind einen Gewohnheitslügner genannt habe, sagt Nietzsche, Napoleon sei durch die Mittel, welche er anwenden mußte, korrumpiert worden. „Unter einer andern Art Menschen sich durchsetzend hätte er andere Mittel anwenden können..." („Wille", 3. 1026.) — Ja, würde ihm Schopenhauer erwidert haben, aber nur, wenn er selbst ein anderer Mensch gewesen wäre.

Um Napoleon in den Augen der Deutschen zu rechtfertigen, stellt Nietzsche Bismarck daneben als einen zweiten seines Schlages: beide seien „Schauspieler".

(Nachl. II, Z. 1083.) Beide seien „korrumpiert im Kampf um die Macht". (Ebenda, Z. 1148.) Bismarck habe von Napoleon gelernt, — sogar von Napoleon III! (Ebenda, Z. 1149.) Nietzsche bewährt dabei so wenig Instinkt für Wahrheit und Lüge, daß er sich selbst von den auf Täuschung und Selbsttäuschung berechneten Phrasen (Taine) des „Mémorial de Ste.-Hélène" hinters Licht führen läßt: „Die paar guten Bücher, die von diesem Jahrhundert übrig bleiben werden, ... ich meine das „Memorial von St. Helena" und Goethes Gespräche mit Eckermann." (Nachl. I, Z. 552.)

4.

Nietzsche kennt noch eine Variante seines Themas „Napoleon": wie, wenn ein solcher Mensch unter Bedingungen leben muß, welche es ihm nicht gestatten, ein Eroberer zu werden? Seine Antwort lautet: „Der Typus des starken Menschen, unter ungünstigen Bedingungen" wird zum „Verbrecher-Typus". „Die Gesellschaft ist es, ... in der ein naturwüchsiger Mensch .. notwendig zum Verbrecher entartet. Oder beinahe notwendig: denn es gibt Fälle, wo ein solcher Mensch sich stärker erweist als die Gesellschaft: der Korse Napoleon ist der berühmteste Fall. Für das Problem, das hier vorliegt, ist das Zeugnis Dostojewskis von Belang — Dostojewskis, des einzigen Psychologen, anbei gesagt, von dem ich etwas zu lernen hatte: er gehört zu den schönsten Glücksfällen meines Lebens... Dieser tiefe Mensch, der zehnmal recht hatte, die oberflächlichen Deutschen geringzuschätzen, hat die sibirischen Zuchthäusler, in deren Mitte er lange lebte, lauter schwere Verbrecher, für die es keinen Rückweg zur Gesellschaft mehr gab, sehr anders empfunden, als er selbst erwartete — ungefähr als aus dem besten, härtesten und wertvollsten Holze geschnitzt, das auf russischer Erde überhaupt wächst." („Götzen-Dämmerung", IX, Z. 45. Vgl. den ganzen Abschnitt!)

Diese Variante ist in der russischen Litteratur des 19. Jahrhunderts zu Hause, von Puschkins Hermann („Pique-Dame") bis Dostojewskis Rodion Raskolnikoff („Schuld und Sühne"). Sie ist gleichsam das Napoleon-Thema in Moll. Hier wird die slawische Seele laut, oder vielmehr jener dunkle und fremde Unterton der slawischen Seele, der wie eine ferne Erinnerung an Asien klingt. Es ist bedeutungsvoll, daß Nietzsche, der sich gern seiner angeblichen polnischen Abstammung, seines Aussehens comme Polonais rühmt, sich auch die slawische Psychologie des Verbrechers zu eigen macht. In seiner lesenswerten Einleitung zu „Rodion Raskolnikoff" weist Dmitri Mereschkowski (München 1920) auf diese Zusammenhänge hin. Die Parallele, welche sich hier zwischen der russischen Litteratur und Nietzsche ergibt, beschränkt sich nicht nur auf den Gegenstand, sondern erstreckt sich auch auf die Darstellung: man kann Mereschkowskis Wort von der slawischen „Neigung zu allem dialektisch Aeußersten, Zügellosen, Ueberschreitenden, über den letzten Strich Gehenden" auch auf Nietzsche beziehen. Es trifft vor allem auf seine letzten Schriften zu, bei denen er offenbar etwas vom Psychologen Dostojewski „gelernt" hatte. Nietzsches letztes Selbstbekenntnis „Ich bin kein Mensch, ich bin Dynamit" könnte in einem russischen Roman vorkommen. („Ecce", „Warum ich ein Schicksal bin", Z. 1.)

Man muß begreifen, wohin Nietzsches Methode der Psychologie gehört, dann wird man sich davor hüten, sie „ins Deutsche zu übersetzen".

5.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu unserm Hauptgegenstand zurück! Wenn Nietzsche sich mit seiner Wertung Cesare Borgias zu Unrecht auf Burckhardt beruft, so beruft er sich mit seiner Wertung Napoleons mit noch mehr Unrecht auf

Taine. Das gilt am meisten für das „System Napoleon". Die Arbeit des Schlußbandes seiner „Origines de la Contemporaine" (von dem Nietzsche nur die Charakteristik Napoleons kennen gelernt hat) ist vielmehr dem Nachweis gewidmet, daß der Napoleonismus, der dem Jesuitismus nachgebildet ist, mit seiner tiefen Falschheit und Verlogenheit das ganze öffentliche Leben Frankreichs vergiftet und auf Generationen hinaus krank gemacht hat.

Das Gesamturteil des Franzosen Taine ist nicht wesentlich verschieden von dem des Engländers Carlyle („Helden und Heldenverehrung", VI. Vortrag) und des Deutschen Treitschke. Insbesondere liest sich des letzteren Aufsatz über „Das erste Kaiserreich" (aus „Frankreichs Staatsleben und der Bonapartismus") wie ein Kapitel Taine: „Selbst da er vom Throne niederstürzte, legte er als geübter Schauspieler die Toga noch einmal in malerische Falten... ‚Commediante, commediante'!" (Treitschke, a. a. O., I.)

Wenn Nietzsche Taine besser zu lesen verstanden hätte, dann würde er ihn vermutlich auch den von ihm verabscheuten Historikern wie Carlyle und Treitschke zugezählt haben, — vorausgesetzt, daß ihn seine Hochachtung vor allem Französischen nicht davor bewahrt hätte.

6.

Aber gibt es nicht wenigstens Einen Großen, auf dessen Wertung Napoleons sich Nietzsche mit Recht berufen darf? Gibt es nicht Goethe?

„Goethen ging das Herz auf bei dem Phänomen Napoleon, — es ging ihm zu bei den ‚Freiheits-Kriegen'." („Götzen-Dämmerung", VIII, Z. 4.) Goethe „hatte kein größeres Erlebnis als jenes ens realissimum, genannt Napoleon." (Ebenda, IX, Z. 49.) „Das Ereignis, um dessentwillen Goethe seinen ‚Faust', ja das ganze Problem ‚Mensch' umgedacht hat, war das Erscheinen Napoleons." („Jenseits".)

Bereits die Skizze des Napoleonismus Nietzsches muß Zweifel erregen, ob er ein Recht hat, Goethe als Zeugen seiner Auffassung Napoleons anzuführen. Die Bedeutung der Erfurter Audienz, die für Nietzsche „einen der faszinierendsten, symbolhaltigsten Augenblicke der geistigen Weltgeschichte" bildet (Bertram, a. a. O., S. 211), hält nicht stand, wenn man ihre Tatsächlichkeit, noch weniger, wenn man ihre Psychologie betrachtet. Es wäre für einen Schriftsteller, der sich seines Blickes für psychologica rühmt, eine lohnende Aufgabe gewesen, den wirklichen Gehalt dieser Begegnung darzustellen. Nichts von alledem! Nietzsche macht auch nicht einmal den Versuch, durch die landläufige Legende hindurch in die Tiefe zu dringen. Dieses Verdienst blieb dem „Goethe"-Buch Chamberlains vorbehalten (S. 145—156): „Es ist eine Legende entstanden von einem Napoleon und einem Goethe, die sich wie zwei Geistesfürsten begegneten, sich gegenseitig erkennend und einander mitteilend."

In Wirklichkeit hat Napoleon mit seinen Erfurter Audienzen, die er den Zelebritäten des Landes gewährte, lediglich zwei politische Ziele verfolgt: keine Zeit zu haben, um Zeit — zu gewinnen; und ferner den eingeborenen savants zu imponieren, da er wußte, daß ihre Stimme im Lande gehört wurde.

Wenn beim Hinausgehen Goethes das Wort „Voilà un homme" wirklich gefallen ist, dann war der Dichter sehr im Irrtum, daraus ein „Ecce homo" herauszuhören. Dieses „voilà" ist nichts weiter als eine jener nichtssagenden Wendungen, mit denen die Franzosen ihre Ausrufungen tausendmal am Tage einzuleiten pflegen. Es ist nicht der Schatten eines Beweises vorhanden, daß Bonaparte die Größe Goethes geahnt, geschweige denn in seinem Geiste bewahrt habe.

Der große und bleibende Eindruck der Begegnung ist nur auf Seiten Goethes. Er ist ein so unpolitisches Wesen, daß er einen Mann, der sich ganz der Politik ergeben, nicht durchschauen kann. Er ist zeitlebens der Bürgersohn geblieben, der sich von der Gegenwart von Kaisern imponieren läßt. Aber wenn wir von dieser menschlichen Befangenheit seiner Natur absehen, dann bleibt noch immer eine tiefere Ursache seines Napoleon-Erlebnisses zu erwähnen: Goethe erblickt in Napoleon — nicht etwa seinen Geistes- und Seelenbruder, sondern seinen Gegenpol. Er, der zu immer höherer Reinheit des Bewußtseins emporstrebt, begegnet einem Menschen, der in immer schwärzere Tiefen des Wahns versinkt.[2]) Er erlebt Napoleon wie ein Stück Natur, das bisher seinen Augen verborgen geblieben. Er hat es später gegenüber Eckermann ausgesprochen: es gebe Naturen, die etwas „Dämonisches" haben; unter Künstlern gehörten hierzu namentlich die Musiker; unter Staatsmännern der Großherzog, vor allem aber Napoleon. Seiner eigenen Natur hingegen fehle alles „Dämonische". Damit hat Goethe vielleicht die tiefste Ursache seiner Schutzlosigkeit gegenüber der Erscheinung Napoleons bezeichnet.

Auf keinen Fall ist seine Bewunderung des „Dämons" Napoleon ein Bekenntnis zum „System" Napoleon, oder gar zum Napoleonismus Nietzsches. Goethe, der mit dem Roten Band der Ehrenlegion geschmückt, an den „Aeugelchen" der schönen Frauen am Hofe sich ergötzt, ahnt dieses System, die Möglichkeit dieses Systems nicht einmal.

Darin ist ihm Beethoven, der in seinem Wesen selbst etwas Dämonisches hat, überlegen: als er auf die Nachricht, der General Bonaparte habe sich zum Kaiser gemacht, seine Widmung der „Eroica" durchstreicht, da hat er blitzartig den Napoleonismus begriffen, — da hat er den Napoleonismus ausgestrichen.

---

2) „Was dem Abgrund kühn entstiegen, / Zum Abgrund muß es doch zurück!"
Goethe, Des Epimenides Erwachen.

Die Versform in Richard Wagners „Tristan und Isolde".

Von Dr. Johann Czerny, Wien.

2.

Als Wagner, der schon im „Tannhäuser" und im „Lohengrin" lebensvolle Bilder aus dem Leben der höchsten Gesellschaft des deutschen Mittelalters auf die Bühne gebracht hatte, nach längerem Verweilen bei Gestalten der germanischen Zeit und ihren Göttern wieder eine im höfischen Epos beliebte Sage ins Auge faßte und sich entschloß, sie in möglichst zeittreues Sprachgewand zu kleiden, konnte er sein Vorurteil gegen den Endreim[67]) nicht aufrecht erhalten; denn nach dem Verfall der Alliterationspoesie war in Deutschland wie in den andern Kulturländern Dichten in der ritterlichen, ja der ganzen mittelalterlichen Litteratur gleichbedeutend mit Reimen. Doch konnte sich der Meister von dem geliebten Stabreim, der nur zu einem Stoffe aus der Zeit der Völkerwanderung und der nächsten Jahrhunderte danach paßte, nicht trennen und so kam er auf den eigenartigen Gedanken, im „Tristan" Stabreim und Endreim nebeneinander zu verwenden. Er tat es jedoch nicht nach einem festen Grundsatz, sondern nach der jeweiligen Eingebung, je nachdem, ob ihm ein gelegener Reim einfiel oder die Worte sich besser der Alliteration fügten, oder ob sich zu den stabenden Versen auch geeignete Reimwörter einstellten. Nicht selten wurde der Reim durch bloße Assonanz[68]) ersetzt, kaum aus einem Grundsatz heraus, wie sich denn auch die 19 Binnenreime und die 13 Binnenassonanzen anders als aus Absicht erklären lassen. 830 Verse, über die Hälfte, tragen Reim oder Assonanz, 1280 (fast 79 Prozent) weisen Stäbe auf, nicht weniger als 393 (24 Prozent) sind sowohl durch Stäbe als auch durch den Reim gebunden. Außerdem kommt die Alliteration 174mal innerhalb von Versen vor, die nur durch Reim oder Assonanz zusammengehalten werden. Nur 141 Verse (8,6 Prozent) sind stab- und reimlos. Sie enthalten größtenteils Anredewörter, Anrufe, Ausrufe, Befehle, Fragen und Antworten von einer Kürze, die die Herausarbeitung von Stäben nicht gestattete.

Die Entstehung der Alliterationspoesie — als gelegentlicher Schmuck war die Alliteration schon den Alten geläufig — ist nur geschichtlich zu begreifen. „Wie sich der Endreim besonders einer Sprache empfiehlt, die den Wortgipfel ans Ende der Worte schiebt,[69]) so der Stabreim mit seiner Betonung des Wortanfangs dem Germanischen".[70]) Doch nur bei gewaltiger Beschwerung der betonten und raschestem Fluß der unbetonten Silben hörte man die Stäbe deutlich heraus. Wir bringen heute nicht mehr soviel Atem auf und dieser Tatsache mußte sich auch Wagner anpassen. Das Wesen der germanischen Sprache war weniger Melodie als Rhythmus und der Charakter des Stabreimverses deutet auf reinen Sprechvortrag der deutschen Heldenlieder hin.[71]) Im musikalischen Gewande Wagners mußten die Stäbe verwischt werden oder sich ganz verlieren, nur noch sichtbar bleiben.

[67]) „Oper und Drama": „Das welke Hinterteil, das ihr schlaff und matt im Endreim eurer prosaischen Rede mitschleppt . . . dieses kindischen Geklingels, das man Wilden und Albernen zur Beschwichtigung vormacht . . ." (S. 133) „. . . läppische Endreime, in der Musik fast gänzlich unhörbar" (213). „Eine Mitteilung an meine Freunde": „der phantastische Trug der Endreime" (S. 329).

[68]) In 60 Versen (3,6 %). Merkwürdigerweise entfallen auf den 3. Aufzug nur 4 assonierende Verse. Als Wagner an diesem Aufzug arbeitete, scheint er die Assonanz als eine Halbheit empfunden zu haben.

[69]) Dies erkannte schon Wagner (O. u. Dr. 109).

[70]) Saran a. a. O. S. 224.

[71]) Saran a. a. O. S. 185.

Der naive Zuhörer kann schwer glauben, daß 79 Prozent der „Tristan"-Verse Stäbe tragen; denn er hört sie nur ab und zu heraus, wenn sich noch unsere Sprache als „knochig und knorplig, sehnig und zähe" erweist wie das Urgermanische,[72]) also wenn die Stäbe aus harten oder durch andere Eigenschaften auffallenden Konsonantenverbindungen bestehen: tr, dr, kr, gr, pr, sch + Konsonant (st, str; sp, spr), k (= kch), z (= ts), qu (= kw). Auch r und sch dringen stark ans Ohr. Wagner gebraucht denn auch diese Mitlaute und Mitlautverbindungen besonders oft, zumal tr, aus dem Bedürfnis, Stabreime zu „Tristan" zu finden. Dabei wird auch das eifrige Bestreben des Meisters deutlich, den Stabreim zur Bezeichnung innerer Beziehungen zu verwenden. Tristan, der Traute, Treue und Untreue, trüglich und traurig Träumende, trotzt, trinkt Sühne, findet Trost usw. In das scharf schneidende Schwert des Stolzen, das er im Streite schwingt und mit dem er starke Wunden schlägt, fügt sich ein Splitter; sprachlos und stumm steht Isolde vor dem Sterbenden und schenkt dem Schlimmen schweigend das Leben. Raumrücksichten verbieten, diesen Beziehungen weiter nachzugehen. Der Stabreim war jedenfalls für Wagner kein kindisches Spiel und es wäre unerlaubt, mit Beziehung auf den „Tristan" von verlorener Liebesmüh' zu sprechen, weil sich diese Seite von Wagners Kunst nur der lesenden Beobachtung erschließt. Eher läßt sich einwenden, daß sich der Meister durch den reichlichen Gebrauch der Alliteration, und zwar neben dem Reim, seine dichterische Aufgabe ohne Not so erschwerte, daß er um sprachliche Härten und gezwungene Wendungen nicht ganz herumkam. Dafür einige Beispiele: Z. 37 f. Die kühne Gewalt soll aus dem Busen herauf erwachen? Bei der Komposition nahm Wagner selbst an dieser Stelle Anstoß; er setzte nach „Gewalt" einen Strichpunkt und änderte „wo du dich bargst" in „wo ich euch barg!" Aber erst nach einer langen Pause hören wir, daß sich diese Beschwörung wie die folgende an die Winde richtet. Z. 114 Isoldes Selbstmordabsichten — ein „Gedicht"? Z. 636 f. (Dünkt dich so wenig, was er dir dankt . . .). Die verwirrende Schachtelung von Nebensätzen in dem ganzen Gefüge dürfte hauptsächlich durch das Bedürfnis des Stabreims verschuldet sein. Das gilt wohl auch von der Unklarheit in Z. 661 f. (Des Schweigens Herrin heißt mich schweigen . . .).

Nach Wagners Phantasien über die Verwandtschaft der Vokale und der Konsonanten[73]) — Geist der Romantik! — ist im „Tristan" von vornherein die größte Freiheit in der Auffassung des Stabreims zu erwarten. In der Tat alliterieren wie im „Ring"[74]) nicht nur alle Vokale in buntester Wahl, worauf der heutige Zuhörer überhaupt nicht achtet, sondern auch Tenues mit Medien (b mit p, g mit k, d mit t), auch s mit sch, f mit pf. Daß die stabenden Wörter durchaus nicht immer die logisch wichtigsten sind, soll auch nicht verschwiegen werden. Nur bei solcher Freiheit konnte Wagner die innere Bindung eines Verses und sogar das Uebergreifen der Alliteration auf den nächsten Vers so oft erreichen. Da Wagner mit den Germanisten seiner Zeit jede Regel über die Zahl und Stellung der Stäbe in der germanischen Langzeile vermissen mußte, werden wir auch bei ihm keine suchen. Eine gewisse Vorliebe für die besonders schwierige Kreuzung ist im „Tristan" gleichwohl nicht zu verkennen (Z. 831 f. Weil du erblindet, / wähnst du den Blick der Welt erblödet für euch). Wie in diesem Beispiel sind die Stäbe noch oft gehäuft. Uebrigens dienen sie nicht immer bloß der Bindung, sondern vielfach auch der Lautmalerei. So malen in der Beschwörung der Winde in Z. 36

[72]) Andreas Heusler, Die altgermanische Dichtung (Handb. d. Litteraturw.).
[73]) Oper und Drama, S. 127 f.
[74]) Pischel a. a. O. S. 19 f.

bis 57 die vielen w den Wind, das viermalige sch in Z. 53f. das Geräusch der Wogen beim Untergang des Schiffes. Am Beginn des 2. Aktes sind die Nachtgeräusche durch Häufung von h, s, sch und l in den Wortanfängen angedeutet. Am Ende dieser Szene und noch oft in der folgenden bedeuten Leben, Liebe, Licht, lachen, löschen und Leuchte nicht nur zusammengehörige Begriffe, sondern der weiche, lockende Anlaut gibt auch die Stimmung des bedenkenlosen Leichtsinns wieder. Das sich in dem Zwiegesang „O, sink hernieder" lösende Gefühl offenbart sich sprachlich in Worten, die mit l beginnen.

Der Endreim und selbst die Assonanz[75]) ist jedenfalls ein wirksameres Mittel zur Bezeichnung des Versschlusses und Verbindung von Versen als die Alliteration, die vor diesen eindringlicheren Schallwirkungen im gesungenen Drama meistens nicht bestehen kann. Wagner spottet mit Recht darüber, daß die Dichter von Operntexten den Reim oft verstecken und im Gesang unhörbar machen;[76]) denn wenn er im Gesang nicht ganz untergehen soll, muß er in stark betonte Wörter gelegt werden. Das ist denn im „Tristan" strenger Grundsatz, und zwar läßt sich wie an der Alliteration beobachten, daß Wagner durch den Reim die Hauptbegriffe des Satzes hervorhebt, so daß man, wenn die Situation hinlänglich geklärt ist, den Sinn aus den Reimwörtern allein entnehmen kann: Ueberfrechen: rächen, Wunde(n): gesunde(n), lohnen: Kronen, bereiten: geleiten, Trank: Dank: Dank: Wank: versank, sühnen: rühmen, freut: freit, Tücke: Glücke, umgarnt: gewarnt, Schutz: Trutz, Pein: Schein, Tage: Klage, Wähnen: sehnen, Nacht: wacht: lacht, Leuchte: scheuchte, Tod: bedroht, Und: Bund, Willen: erfüllen, Grund: kund, Eigen: zeigen, Ahnung: Mahnung, weilen: eilen, Leiden: weiden, geflossen: genossen, Klagen: sagen u. o.

Die Zahl der Reime in den verschiedenen Akten bestätigt, was oben (S. 185 f.) über den Einfluß des Sprachethos gesagt worden ist. Während in dem auch äußerlich am stärksten bewegten 1. Akt nicht ganz 36 Prozent der Verse gereimt sind, steigt die Zahl der Reimverse in dem lyrischen 2. Aufzug auf 67 Prozent an; der 3. Akt hält sowohl nach seinem Ethos als auch nach der Zahl der Reimverse mit 49 Prozent ungefähr die Mitte. Aus Gründen der Deutlichkeit wählte Wagner, der später in den „Meistersingern" mit den Titelhelden in künstlichsten Reimverschlingungen wetteiferte, im „Tristan" die einfachsten Stellungen. 650 Verse sind paarweise gereimt (78 Prozent), wobei freilich 6mal zwischen zwei reimenden Versen eine „Waise" steht; 26mal reimen drei Verse hintereinander, 5mal tragen vier aufeinander folgende Verse denselben Reim. Nur 16mal sind vier Verse gekreuzt gereimt, nur zweimal umarmen einander die Reime (Z. 1148 f. wies — entfliehen : ziehen — verhieß; 1505 f. Zahl — Macht : Macht — Zahl). Ganz vereinzelt findet sich einmal die Anordnung a a b a b (1200 f. Nacht : Königsmacht — übergeben — Pracht — leben) und a a b a b b (2353 f. schwingt : dringt — erhallend — klingt — schallend : umwallend).

Die Reime unterstützen wesentlich die Seite 201 beschriebene Gliederung; denn natürlich fallen die einen Abschnitt schließenden Dreier stärker ins Gehör, wenn sie im Gegensatze zu den vorausgehenden Versen gereimt sind. Ein solches Reimpaar schließt sich 8mal an einen (reimlosen) Vierer an, 8mal an 2 Vierer, 10mal an 3 Verse (in 6 Fällen Vierer), 5mal an 4 Verse (in 3 Fällen Vierer), je einmal an 5, 10 und 12 ungleich lange Verse. Zweimal folgt das Dreier-

[75]) Die beiden werden im folgenden unterschiedslos behandelt.

[76]) „Ueber das Opern-Dichten und -Komponieren im besonderen", S. 158 f. Schon manche Verfasser von mhd. Versromanen, wie Hartmann von Aue, fanden den Reim zu aufdringlich und dämpften ihn daher oft durch die sogenannte Brechung. Dieses Verfahren liegt Wagner bei seinem Grundsatz möglichster Deutlichkeit ganz fern.

Reimpaar auf 2 Vierer und 2 Zweier, zweimal schließen 2 reimende Vierer einen Abschnitt von 4 Versen ab. Natürlich gilt in diesen Fällen ebenfalls, daß die abschließenden Verse oft anders ausgehen als die vorangehenden. (Im ganzen haben wir 461 stumpfe, 367 klingende Reime; 56 und 44 Prozent.) Wenn alle Verse eines solchen Abschnittes reimen, ergeben sich einfache zweiteilige Strophen, die nur deshalb nicht als Strophen wirken, weil sie sich nur selten unmittelbar wiederholen, fast immer allein unter andern Reimgebilden und reimlosen Versen stehen. Am meisten liebt Wagner 4 a 4 a / 3 b 3 b (16 Fälle), wobei das Reimgeschlecht zwischen a und b oft wechselt. Verwandt ist 4 a 4 a / 4 b 3 b Z. 1850 f.). Dreimal steht zwischen den 2 Vierern und den 2 Dreiern ein reimloser Vierer (vgl. Z. 915—22 Des kühnsten Mutes Königin . . .), viermal schließt ein Dreierpaar 6 gereimte Verse ab (in 3 Fällen paarweise gereimte Vierer), dreimal kommt vor 4 a 4 a 4 b 4 b / 3 c 3 c (bzw. 4 c 3 c oder 3 c 4 b 3 c), dreimal folgt auf ein Zweier- ein Dreierpaar. Viermal ist ein Reimterzett von Dreiern dazu bestimmt, einen größeren Abschnitt abzuschließen: Z. 621 f. sagen: vertragen: schlagen; 1001 f. (die stürmische gegenseitige Begrüßung der Liebenden); 1456 f. (Abschluß des 2. Hymnus an die Nacht); 2046 f. (Tristans Vision von Isolde). Derselbe Reim geht durch die vier Verse des Aufgesangs in Z. 947 f.: 4 a 4 a 4 a 4 a / 3 b 3 b (Die im Busen mir die Glut entfacht . . .).

Interesse verdient ferner, daß in dem großen Liebesgespräch Rede und Gegenrede einander fünfmal zu großem Teil metrisch entsprechen. Z. 1051—63 (Isolde: Hegt' ihn die Liebste am eignen Haus . . .) und Z. 1064—76 (Der Tag! Der Tag, der dich umgliß . . .). Gleich darauf fragt Isolde in der oben beschriebenen Lieblingsstrophe Wagners (4 st. a 4 st. a / 3 kl. b 3 kl. b) und Tristan entgegnet zuerst in genau derselben Form. Die Fortsetzung seines Bekenntnisses (1089—1122 Die mit des Schimmers hellstem Schein . . . und Ruhm begann zu schweren) wird in ihrer Versgestalt maßgebend für das folgende Bekenntnis der Geliebten (1127—1161 Getäuscht von ihm . . . wollt' ich dem Tode weihn); doch erlaubt sich Isolde einige kleine Abweichungen. Bald darauf setzt wieder die metrische Korrespondenz ein; 1180—89 (O Heil dem Tranke! . . . Wonnereich der Nacht) und 1196—1207 (Doch es rächte sich der verscheuchte Tag . . . schimmernd dort zu leben). Schließlich deckt sich Isoldens Antwort auf Tristans Frage, ob sie ihm ins Wunderreich der Nacht folgen wolle, von Z. 1626 an (Nun führst du in dein Eigen . . .) metrisch mit dem zweiten Teil der Frage (1613 f. Was, da sie mich gebar . . .) und endet sogar mit denselben Reimworten (hold: Isold'). Daß hier überall künstlerische Absicht waltet, liegt auf der Hand.

Selbst in der Versform derjenigen Lieder, die auch dann gesungen werden müßten, wenn der „Tristan" ein Sprechdrama wäre, widerstand Wagner der Versuchung zu größeren Reimkomplikationen. Die Lieder des jungen Seemanns und Kurwenals sind übrigens Erzeugnisse schlichter Volkspoesie, der ein prächtiges Reimgewand schlecht anstünde. Doch zeigt auch Brangänes Taglied nicht die Gestalt der Minnesingerstrophe,[77]) die Wagner in den „Meistersingern" meisterhaft beherrscht. Kurwenals Ballade ist zweiteilig ohne Untergliederung: 4 a 3 b 4 a 3 b / 4 c 4 c 3 d 4 d (alle Reime st.). Die zwei andern Lieder dagegen bestehen aus drei verschiedenen Teilen (Seemannslied: 2 a 2 b 2 a 2 b / 4 c 4 c 3 d 3 d / 2 e 3 e; Brangänes Gesang: 4 a 4 a 4 a / 4 b 4 b / 2 c 2 c 3 c; die Reime beidemal durchgehends st.). So auch der Zwiegesang der Liebenden gegen Ende des 1. Aufzuges (Wie sich die Herzen wogend

[77]) Sie dreiteilig zu nennen ist unrichtig, weil darin der Abgesang dem ganzen Aufgesang gegenübersteht, nicht jedem seiner Unterglieder (Stollen), abgesehen davon, daß er selbst wieder in sich gegliedert sein kann (Saran a. a. O. S. 279).

erheben!): 4a4a4b4b / 2c2c22 / 2d2d3e3e; a, c ſt., b, d kl. (In der Part. ſind auch die beiden ungereimten Verſe durch Umſtellung der Namen in dem zweiten von ihnen mit Reim verſehen worden.)

Wenn auch Wagner den Grundſatz der Reimbrechung im mittelalterlichen Sinne (ſ. o. S. 98, Anm. 76) für ſich ablehnt, wendet er ſie doch in einer andern Art unbedenklich an, indem er nämlich zuſammengehörige Reimverſe verſchiedenen Perſonen zuteilt.[78]) Beſonders in leidenſchaftlichem Geſtammel ſpricht oft die eine Perſon den einen, die andere den anderen Reimvers.[79]) Aber auch ſonſt beginnt nicht ſelten eine Perſon mit einem Vers, der ſich auf den letzten von der andern Perſon geſungenen reimt (oder mit ihm aſſoniert). Die ſonſt verpönte Wiederholung desſelben Reimwortes (rührender Reim) wird dabei nach alter Tradition nicht geſcheut.[80]) Auch Dreier- und Viererreime finden ſich gelegentlich ſo verteilt.[81])

Genauere Unterſuchung verdienen auch die Reime (Aſſonanzen), die ſich auf das Versinnere erſtrecken. Sie lagen zu größerem Teil nicht in der Abſicht des Dichters, ſondern entſtanden dadurch, daß Wagner bei der Kompoſition die Zeilen einander anders zuordnete, als er vorgeſehen hatte. So geriet z. B. das Schlußwort der Z. 99 in die Mitte eines Vierers und aſſonierte mit deſſen Ende (Blick: birgt); ähnlich 341 f. Schutz : ſchuf, 481 f. Vergeſſen : Vergeben, 557 f. lehrt : gelebt. Im ganzen kommen 12 ſolche Mittelaſſonanzen vor. Zweimal haben wir Innenreim (— aſſonanz), d. h. es reimen (aſſonieren) Wörter in der Mitte zweier Verſe,[82]) 8 mal reimt (aſſoniert) der Schluß eines Verſes mit der Mitte des folgenden[83]) 3 mal iſt es umgekehrt.[84]) Eine Verbindung des Mittel- und des Innenreims liegt in 2 Fällen vor,[85]) 4 mal verbinden ſich Mittel- und Endreim[86]) Z. 1688 haben wir in der Mitte und am Ende jedes Verſes denſelben Reim[87]) und 1934 f. reimen umarmend Anfang und Ende der beiden Verſe.[88])

Ueber einen großen Reichtum an Reimwörtern verfügt Wagner weder

---

[78]) In der Partitur zähle ich 29 Fälle.

[79]) Z. B. Z. 745 f. Tr. Du mir verloren? Iſ. Du mich verſtoßen? 985 f. Tr. Ohnegleiche! Iſ. Ueberreiche! 1433 f. Iſ. ohne Wähnen Tr. ſanftes Sehnen, Iſ. ohne Bangen Tr. ſüß Verlangen; Tr. ohne Wehen, Beide: hehr Vergehen. Z. 658 f. Tr. Wo ſind wir? Iſ. Hart am Ziel.

[80]) 793 f. Iſ. Ha, welcher Trank? Br. der Liebestrank. 1385 f. Tr. Muß ich wachen? Iſ. Nie erwachen!

[81]) Z. 22 f. Br. ... erreichen wir ſicher das Land. Iſ. Welches Land? Br. Kornwalls grünen Strand. 1314 f. Tr. — dem Tode weichen! Iſ. — Streichen: — erreichen? 1385 f. Iſ. — dem Tode weichen! Tr. — Streichen: — verſcheuchen? 1049 f. Tr. Haus : aus. Iſ. Haus : kraus.

[82]) Z. 715 f. Triſtans Ehre — höchſte Treu' : / Triſtans Elend — kühnſter Trotz. 1161 f. In deiner Hand den ſüßen Tod, / als ich ihn erkannt, den ſie mir bot.

[83]) Beiſpiele: Z. 1076 f. Tr. wie war Iſolde mein? / Iſ. War ſie nicht dein, die dich erkor; 1216 f. Seine eitle Pracht, / ſeinen prahlenden Schein verlacht, wem die Nacht den Blick geweiht. 1763 f. nenn' ich dich, / die neu dem Licht des Tags mich zugetrieben? 1821 f. das trügend hell und golden / nach dir, Iſolden, ſcheint.

[84]) Z. 940 f. darfſt du nicht ſehen, wenn ich dich warne: / nur heute hör', o hör' mein Flehen! 1624 f. dem Unholden treu und hold / mußt' Iſolde folgen.

[85]) Z. 1035 f. Dem Tag(e)! Dem Tag(e) / Dem tückiſchen Tage, dem härteſten Feinde Haß und Klage! 2084 f. Tr. Die Flagge? Die Flagge? Kurw. Der Freunde Flagge am Wimpel luſtig und hell.

[86]) Z. 1018 f. Das Licht! Das Licht! O dieſes Licht! / Wie lang verloſch es nicht! 1319 f. Unſere Liebe? Triſtans Liebe? / Dein und mein' Iſoldes Liebe? 1938 f. Sehnen! Sehnen! — / im Sterben mich zu ſehnen.

[87]) Endlich! Endlich! Leben! O Leben — / ſüßes Leben — meinem Triſtan neu gegeben!

[88]) mich ſehnen — und ſterben, / ſterben und mich ſehnen!

im „Triſtan" noch ſpäter in den „Meiſterſingern". Die allermeiſten Reime ſind — ſ. d. S. 98 gegebenen Beiſpiele — recht wohlfeil, wenn nicht geradezu abgebraucht, wie Scheiden:Meiden (1441 f.), Lüfte:Düfte (2359 f.), Herz:Schmerz (1566 f., 2198 f., hier allerdings bei der Verkonung durch Tilgung des zweiten Verſes vermieden), Luſt : Bruſt (2 mal), Sonne : Wonne (5 mal), Schuld : Huld (4 mal), Nacht : wacht (6 mal). Auch ſonſt greift der Dichter oft auf bereits benützte Reimwörter zurück, wobei er ſie freilich manchmal umſtellt; ſo kommt Iſold(e) 6 mal zu (Eigen)hold(e), 5 mal fand ich Leben : (ge)geben und Licht : nicht, 4 mal Land : geſandt (entſandt), Tod : Not, Haus : aus, Wunde(n) : geſund(en), 3 mal Nacht : lacht, Ruh' : zu, bewußt : Luſt, Wahn : getan, Mann : gewann, weichen : Streichen, bereiten : begleiten (geleiten), Reiche (erreiche): ohnegleiche, 2 mal: Wind : Kind, Welt : Held, Mann : Bann, Trank : Dank, Pein : Schein, Pracht : Nacht : Macht, Land : Strand : bekannt, Pfand : Hand, Hand : erkannt, Wähnen : Sehnen, Bangen : Umfangen : Verlangen, Schmachten : Umnachten, Tod : bot, Graus : aus, her : Meer, Schein(e) : ein(e), tragen : ſchlagen, nennen : kennen, gehen : ſtehen, ſtreichen : erreichen, trinken : ſinken, fand : geſandt, erkor(en) : verlor (en), offen : getroffen. Von dem nachläſſigen *rührenden Reim* war ſchon bei der Reimbrechung die Rede. Er kommt auch ſonſt recht häufig vor, nicht nur in leichteren Formen wie Irenland : Engelland, Nacht : Liebesnacht, Tod : Liebestod, ſondern auch als Wiederholung desſelben einfachen Wortes (Zahl : Macht : Macht : Zahl). Als „*erweiterter* Reim muß gewahrt : bewahrt (Z. 1465, 70) bezeichnet werden.

Griff Wagner nur deshalb ſo oft nach der Aſſonanz, weil ſich ihm jeweils kein reiner Reim darbot? Wenn wir uns erinnern, welchem maßloſen Gebrauch die deutſchen Romantiker von der Aſſonanz gemacht hatten, und zwar auch im Drama, und daß ſie noch um die Mitte des Jahrhunderts beliebt war, werden wir dieſe Frage verneinen. Da aber die Aſſonanzen im „Triſtan" meiſt iſoliert, jedenfalls in den erſten Akten verſtreut, im dritten faſt gar nicht mehr vorkommen, kann der Zuhörer den Eindruck erhalten, als ſeien Wagner ſehr oft Reime mißlungen. Jedenfalls iſt es unter dieſen Umſtänden ſchwer, über die Reinheit der „Triſtan"-Reime etwas auszuſagen, da man meiſtens nicht ſicher iſt, ob der Dichter einen Reim oder nur eine Aſſonanz beabſichtigte. Wo man daran nicht zweifeln kann, zeichnen ſich die Reime durch bemerkenswerte Reinheit aus; denn nur ſelten ſind ſie vokaliſch oder konſonantiſch ungenau: Ungeahnte : nie gekannte, freut : freit, gewiß : verhieß, ſtört : wehrt, Streichen : verſcheuchen, Willen : erfüllen, ſchoß : los, Bann : daran, grollten : Iſolden, verſchließen : gewieſen, allein : heim, Heim : ein, Maßen : raſen. Als einen ſächſiſchen Reim ſehe ich Augen : enttauchen an (1788 f.). Unmöglich iſt jedenfalls Triſtan : Mann (295 f.). *Stimmungsmalerei* mit Reim und Aſſonanz iſt ſelten ſicher feſtzuſtellen, ſo etwa in der Schilderung der Nacht 887 f. (neige : Schweigen — Haus : Graus : aus — Schein : ein), 1065 f. (umgliß : glich : Licht), 1901 f. (Haſt : Maſt — Schiff : Riff — nicht : nicht), 2032 f. Triſtans Viſion: winkt : trinkt — milde : Gefilde — wogen : gezogen — Ruh' : zu) und im Schlußgeſang Iſoldes, wo ſich die Reime auch ſtärker häufen und verwickeln (2353 f. aababb). Wie die Schwierigkeit der Alliteration hat die des Reimes an einigen Stellen gezwungenen Ausdruck verſchuldet, ſo 1022 f.: und ſteckt's an der Liebſten Türe, / daß nicht ich zu ihr führe (falſch verwendeter coni. praet. von „fahren" in veralteter Bedeutung; die Verwechſlung mit „führen" liegt nahe); 1581 das mir dem Freund die Treue [zu halten] verwehrt (: verſehrt); 1965 f. daß nie ich ſollte ſterben, / mich ew'ger Qual vererben; 1933 f. Trank, der der Qual mich vertraut (ebenfalls i. d. Bed. „überantworten").

Wie steht es nun mit dem Eigenwert von Wagners Tristan-Tragödie als Dichtung? Walzel unterscheidet[89]) die musikalische Lyrik, die schon durch das Wort derart musikhaft wirkt, daß die Vertonung nichts mehr hinzuzutun hätte, von der besonders im Volksliede und in der volksliedartigen Poesie anzutreffenden promusikalischen, die ihren eigentlichen Sinn und den rechten Ausdruck erst gewinnt, wenn sie von Musik unterstützt wird (z. B. Mörikes „Agnes"). Erinnern wir uns dabei an die eingangs (IV 183 f.) erwähnte Behauptung Wagners, daß sich gewisse besonders schöne Gedichte Goethes nicht würdig vertonen lassen! Wer von vornherein für den Komponisten dichtet, braucht nach Wagner nur (unter beständiger Rücksicht auf den lebendigen Akzent) einen passenden Rhythmus anzustreben und kann das Musikmachen getrost dem Musiker überlassen. Der Text eines gesungenen Dramas kann also auf der promusikalischen Stufe bleiben. In der Tat urteilt der feinhörige Saran,[90]) Wagners Texte seien, wenn sie gesungen werden, vorzüglich, deklamiert aber seien sie spröde, es fehle ihnen an Biegsamkeit, intensiver Stimmung, Fülle und Schmelz. Daß auch der „Tristan" als Sprechdrama etwas trocken wirkt, davon konnte ich mich vor einigen Jahren überzeugen, als ihn das Radio Wien von hervorragenden Schauspielkräften sprechen ließ. Wie herrlich fast jeder Vers darin im Lichte genialer Musik aufstrahlen kann, davon ließ die Sendung nichts ahnen. Wagner hätte aber Sarans Bestätigung genügt, daß er als Poet geleistet habe, was für ihn als Komponisten zu leisten war. Wie wir gesehen haben, hat er in der Sprachgestaltung sogar des Guten zu viel getan, mit Wirkungen gerechnet, die sich bei der musikalischen Aufführung verflüchtigen müssen; es hatte ihn eben auch der rein dichterische Ausdruckstrieb gepackt.

Wir stoßen hier auf die tiefe Verwandtschaft unseres Meisters mit der deutschen Romantik. Diese verkündigte als obersten Grundsatz die größte Ungebundenheit des Dichters, der in erster Linie Seher, Philosoph und religiöser Bekenner sein solle; doch waren die Romantiker zu sehr Künstler, als daß sie mit der „romantischen Ironie", diesem stärksten Ausdruck des ästhetischen Nihilismus, vollen Ernst gemacht hätten. So banden sich die Zügellosen selbst, indem sie z. B. die schwierigsten romanischen Strophen mit ihren Reimkünsten und sonstigen musikalischen Wirkungen nachahmten. So rief auch Wagner lauf nach der Natur, gab aber in seinem Musikdrama künstlichste Kunst — höchste Kunst.

[89]) a. a. O. S. 352.
[90]) a. a. O. S. 195.

Besprechung.

Wilhelm Busch. Ist mir mein Leben geträumet?

Briefe eines Einsiedlers gesammelt und herausgegeben von Otto Nöldeke. Gustav Weise-Verlag in Leipzig (1935). Klein Quart. II (Vorwort) und 230 S. Künstlerische Gestaltung und Einbandentwurf Walter Tiemann. Handkolorierung Alfred Weber, Offsettief- und Kupfertiefdruck Brandstetter Leipzig. In Ganzleinen geb. RM. 6.80.

Das sind Briefe! Wenn je welche unmittelbares Leben atmeten, Herzenswärme, Geisteshauch, sind es diese, die, von einem „Einsiedler" ausgegangen, sich in ihrer spendenden Gnade an alle wenden, denen der Weise von Wiedensahl auf immer Besitz geworden ist. Wir sind an Briefen unserer Großen und Mittelgroßen überreich. Es ist ein Genuß und ein Gewinn, den Schatz dieser Sammlungen, von Lessing und Lichtenberg bis zu Dehmel und Nietzsche, wo immer aufzuschlagen. Aber lesen, von Anfang an und ununterbrochen bis ans Ende lesen kann man kaum eine, ohne zu ermüden. Und selten nur wird der Eindruck, den man aus seinem Werk, Taten wie Schöpfungen, von einem bedeutenden Menschen gewonnen hat, durch seine nicht für die Oeffentlichkeit bestimmten, mehr oder minder zufälligen und ungezwungenen, die eigentlich persönlichen Aeußerungen auf eine genugtuende Weise bestärkt. Zumal an Schriftstellern, auch den hervorragenden, befremdet und langweilt nur zu oft die selbstgefällige Wichtigkeit, mit der immer wieder irgend ein gleichgiltiges, wohl gar seither verblichenes oder verschollenes Werk nach seinem äußern Schicksal behandelt wird. Der Künstler im Schlafrock wirkt manchmal nicht minder enttäuschend als der, der allzu sorgfältig für die ihm bereits über die Schulter in den aufgestellten Spiegel blickende Nachwelt sich in berechnete „unbefangene" Haltung setzt. Nichts von alledem bei Wilhelm Busch, dem echten Humoristen, der wie die andern alle auch sich selbst gutmütig-spöttisch, arglos, aber mit dem den sichern Strich der Wiedergabe verbürgenden Scharfblick betrachtet. Jedes Wort, das ihm aus der geläufigen Kielfeder fließt, sitzt, denn es ist wahrhaftig wie sein einheitliches Gehaben überhaupt. Er vertuscht noch verwischt nichts; was er dem Freunde — denn es sind lauter herzliche Freundesbriefe von sorgfältiger Pflegerhand gesammelt und geboten — sagen mag, das sagt er mit dem natürlichen Tonfall des behaglich-vertraulichen Gesprächs. Man lernt den prächtigen, ebenso klugen wie gütigen Mann in allen Lagen und von allen Seiten, daheim wie in der Fremde, zumal zu allen genau festgestellten Jahreszeiten kennen, sieht ihn in seiner schlichten Häuslichkeit, zumeist in Wiedensahl, seinem geliebten Zufluchtsort und Schlupfwinkel seit der mit dankbarer Anhänglichkeit an jedes Fäserchen seines Heimatbodens gehegten Kindheit, hört ihn gleichsam denken und nachdenklich schmunzeln, begleitet den durchaus nicht menschenscheuen, wohl aber lieber menschen- und weltfernen und nur umso erdnähern Maler-Dichter auf seinen stillen Gängen durch die anmutig-bescheidene Landschaft seiner dörflichen Abgeschiedenheit, deren in aller Einförmigkeit an ausdrucksvollen Zügen wechselndes Antlitz er mit unnachahmlichem natürlichen Reiz, ein wahrer Zauberer der Stimmungsseligkeit, zu schildern begnadet. Diese anschaulichen Stimmungsbilderchen allein, das Anspruchlos-Dichterischste, das sich denken läßt, wiegen eine ganze Bücherei sogenannter bodenständiger Lyrik auf. Und so wie die von einem wahrhaft Liebenden verewigte Natur sich darstellt, ist jeder Satz des herrlichen Bandes: echt, durch und durch Gehalt und als Sprachgebilde insbesondre lauter, klangvoll und eigentümlich. Daß ein warmer Humor, schalkhaft und schwermütig zugleich, das Ganze wie in den bläulich schleiernden Rauch einer zwischen kräftigen Fingern sich wiegenden Cigarette hüllt, scheint bei dem Allerweltsspaßmacher, für den nur zu viele noch den großen Menschenkenner und

-Darsteller halten, von selbst verständlich. Aber man muß nicht etwa meinen, daß der lachende Philosoph, der ja auch sonst kaum jemals anders als zu eigenem „Plaisir" geschrieben hat, seinen stäts gegenwärtigen vergnüglichen Spott nur so von sich aus an den Angesprochenen gebracht hätte: zunächst war Busch nichts weniger als ein beflissener, ja auch nur gewillter Briefschreiber; sodann aber, was ihm Ehre macht, schreibt er niemals flüchtig, obenhin, um einer Pflicht zu genügen: wenn und wann er schreibt, ist es ihm damit Ernst und Absicht. Er dankt, er erinnert sich, er mahnt allzusäumige an vermißte Nachricht, er beglückwünscht oder bemitleidet, kurz er ist ein richtiger Gelegenheits-Briefschreiber, wie andere, die besten, Gelegenheits-Dichter sind. Nur in einem einzigen Falle, dem bereits durch ihre eigene Veröffentlichung unmittelbar hinterm Abgeschiedenen bekannten der überraschend vielen, aber auch wieder rasch versiegenden Briefe an seine holländische Verehrerin Maria Anderson, verlegt sich der merkwürdigerweise in lebhaften Gang gebrachte Mitteiler auf eine Art von beharrlicher Folge: er antwortet zunächst Schlag auf Schlag und zwar auf Fragen, die man eben an ihn für vergebens gestellt hielte, und dann besteht er auf lückenlose Klarheit, duldet keinerlei Mißverständnis. Auf diese Art aber hat er unversehens eine richtige und folgerichtige Selbstdarstellung des damals noch tief in Schopenhauer versunkenen Denkers zustandegebracht, ein unschätzbares Denkmal von unvergleichlicher Aehnlichkeit. Die Briefe an Maria Anderson sind und bleiben der Mittelpunkt der gesamten persönlichen Aeußerung, sie gehören unmittelbar neben die noch lange nicht genug bekannte Skizze von 1886 „Von mir über mich". Im übrigen kann man nicht genug von Buschbriefen lesen und es wäre erwünscht, daß der löbliche und bewährte Herausgeber und Neffe alle seine Schätze, auch die sogenannten unbedeutenden, eröffnete. Freilich hängt das vom Erfolg des wundersamen Buches ab, dessen gediegene und kostbare Ausstattung allein die Leser anziehen müßte.

Richard von Schaukal.

Drittes (Sommer-) Stück 1937.

Jeder wirkliche Gedanke hat eine gewisse Gefühlstiefe unter sich, und die Gesamtheit der Gedanken weist auf eine Denkweise, das heißt auf eine Stimmung des ganzen geistigen Bereichs als auf ihren erklärenden Grund zurück.

Heinrich von Stein.

Richard Wagner.

Aussprüche des Meisters aus den Tagebüchern der Meisterin.

1874—1883.

6.

1879.

3. Januar. R. kommt auf die Plastik bei Beethoven zu sprechen, das sei das eigentliche Merkmal seiner Schöpfungen, noch mehr als die von Weinlig hervorgehobene Rhythmik. Und in Bezug auf die Instrumentation sagt er: sie ist bei Beethoven ganz vortrefflich, die Gruppierung und Alles, nur zuweilen irrt er sich in Bezug auf die Kraft einzelner Instrumente, und derjenige, welcher da etwas nachhelfe, würde sich ein Verdienst erweisen.

10. Januar. Ich treffe R. am Klavier mit der Medea beschäftigt, aus welcher er mir einzelne große Schönheiten zeigt. Es wird der Wasserträger vorgenommen, bei einer bestimmten Stelle sagt R., sie sei so hübsch, drücke wie die Freude über die gute Tat aus. Dann die Abenceragen, von welchen das zweite Thema namentlich sehr gefällt, darauf Anakreon; R. sagt: „Cherubini ist wohl der größte musikalische Architekt gewesen, eine Art Palladio, etwas steif, symmetrisch, aber so schön und sicher. Alle, Auber, Berlioz sind nicht ohne ihn denkbar." Auch den Einfluß auf Beethoven weist er uns im Einzelnen nach. Wir schließen mit der Vestalin ab: „Spontini gefühlvoller, leidenschaftlicher, weniger Meister." Sein erstes Finale aus Lohengrin, diese Continuität des Gesanges, sei eher aus Spontini herzuleiten, „nicht von Weber".

13. Januar. Nachdem er von der Vestalin mit mir gesprochen, sagt er u. A.: „das ist ein dramatischer Fehler, den ich mir nie hätte zu Schulden kommen lassen, daß die Julia da allein bleibt auf der Straße, um ihre Arie zu singen; ich hätte irgend etwas erfunden, meine Phantasie wäre mir zu Hilfe gekommen, aber so nimmt es die ganze Wahrhaftigkeit weg, wir sind in der Oper."

Von seiner Schrift „Oper und Drama" sagt er: „Es ist ein sehr merkwürdiges Werk, und ich war sehr aufgeregt, als ich es schrieb, denn es ist ohne Vorgänger in der Kunstgeschichte, und ich ging wirklich auf ein Ziel, welches Keiner sah."

Wie Freund Levi uns meldet, daß sein Vater Rabbiner sei, kommt das Gespräch wieder auf die Israeliten, darauf, daß sie zu früh in unsere Kulturzustände eingegriffen haben, daß das allgemein Menschliche, welches sich aus dem deutschen Wesen hätte entwickeln sollen, um dann auch dem Jüdischen zu Gute zu kommen, daß dieses in seiner Entfaltung aufgehalten worden ist durch die frühzeitige Einmischung in unsere Angelegenheiten, bevor noch, daß wir gewußt, wer wir seien.

14. Januar. Abends nehmen wir die Ouvertüre von Berlioz zu König Lear und Benvenuto Cellini vor: „Oh Cherubini, Cherubini!" ruft R. aus. Eingehendes Gespräch dann über Berlioz, welches er aber damit abschließt: es wäre besser solche Musik würde nicht geschrieben. Dürftigkeit, Streifen an Gemeinheit, bei großer Excentricität, ein Sich-Verlieren in Details, dabei doch wirkliche Einfälle. „Ich habe mir Themen von ihm gemerkt — ein Thema des Adagio aus Romeo ist wundervoll. Er gehört aber ganz zur französischen Schule."

Gegen Mittag holt R. mich um mir Gurnemanz' Mitteilung an Parsifal, bis zu den Worten: „Er starb wie alle," zu singen. Wie ich R. zu verdeutlichen suche, wie diese schlichte Inbrunst mich ergreift, sagt er: „Ja, das könnte man als das eigentlich Deutsche bezeichnen, die Schlichtheit, bei einem unerschütterlichen Glauben, und das Bedürfnis diesen Glauben durch gute Taten zu bewähren."

27. Januar. R. nimmt das erste Finale von Figaro's Hochzeit vor, von der Szene an zwischen dem Grafen, wie er die Türe öffnet. R. sagt: „Darin ist griechischer Geist, Witz und Anmuth", es hätte aber nicht bestehen können neben dem Grotesken von Rossini, und die Leute hörten die zarten leichten Themen gar nicht als Melodie heraus, gewohnt wie sie wären an große Arien.

31. Januar. Herr Rubinstein hatte uns die Ouvertüre zum „Liebesverbot" gespielt, in welcher das „Verbot-Thema", als seelenlos gesetzlich streng dramatisch sehr gut dünkt; wie ich sage, daß die Ouvertüre zu den „Feen" mir besser gefiele, meint R.: aber diese (zum Liebesverbot) sei genialer. Er sucht einige Stellen, aber außer dem Salve Regina (Tannhäuser) findet er alles schauderhaft, scheußlich, ekelhaft. Instrumentiert wäre es gut: „das habe ich im Mutterleib gekonnt".

3. Februar. Wir gehen zu einer Brahms'schen Symphonie über, welche R. mit Josef Rubinstein vierhändig spielt, und welche uns von Neuem förm-

lich anwidert, und wir erlösen uns dann durch den Schluß der „Geschwätzigkeit" von Plutarch.

20. Februar. Abends drei Präludien und Fugen von Bach, aus dem 2. Theil des „W. Kl.'s". Von der ersten Fis-moll (14) dem Schönsten, sagt R.: „Das ist wie die unverständige und unverstehbare Natur, das ist auch die unendliche Melodie." Er fährt dann fort: „Das war seine Sprache; im Leben hat er gewiß nur Not und Aerger gehabt, hat sicherlich nie ein geistvolles Wort gesprochen, die Musik aber — in der erging er sich." — Von sich aus sagt er, daß er noch sehr pedantisch sei und es sich sehr überlege, bevor er Quinten usw. niederschriebe; aber wenn er es brauche, würfe er die Regeln über den Haufen; Bach that es auch so, weshalb sein Lehrer Weinlig ihn eigentlich nicht möchte.

3. März. R. sagte: „Wenn es noch Deutsche gäbe, so hätte wohl der Fliegende Holländer schon einen großen Eindruck machen müssen, denn er war ohne Vorgänger in der Oper."

11. März. Von Bach sagt er mir: „Der ist der Abschluß der mittelalterlichen Welt, Wolfram, die Mystiker, Albrecht Dürer, Luther; von da beginnt eine ganz neue Welt, die der Sonate, der Arie, welche nun auch Großes hervorgebracht." — Gestern rühmte R. das Nirvana von Hans (von Bülow) und empfahl es Rubinstein zur Ansicht.

22. März. R. erzählte, daß er an Kapellmeister Steinbach geschrieben, von welchem er las, daß er die Meistersinger in Mainz ohne Striche gegeben, diese aber schon bei der ersten Vorführung kein Publikum hatten.

23. März. Große Freude an der chromatischen Fantasie von Bach. R. sagt: Bach gehöre noch zur Reformation, zu Luther, schließe diese Periode ab; dann käme etwas Anderes, was man mit Goethe und Schiller 2c. vergleichen könnte.

12. April. R. meint: Goethe habe gesagt, es sei ein großer Unterschied ob einer zehn Jahre früher oder später gelebt, er R. könne von sich sagen, er sei zehn Jahre zu früh oder zu spät gekommen, eigentlich zu spät, er hätte müssen zu Beethoven im Verhältnis von Schubert stehen, dann wäre er auch im Verkehr mit Leuten wie Carlyle und Schopenhauer gestanden. In der Musik habe er noch Weber gekannt, aber von Schriftstellern und Dichtern nichts.

17. April. R. wünscht sich die A-dur-Sonate von Beethoven zu hören, in welche er sich sehr hinein geträumt habe. Wie Frühlingswehen ist das und dann Hymmetos-Verlangen, wie schwere Flügel, die sich senken. Beim Trio des Marsches (letzteren wünscht er etwas schwer) sagt er: „fließend wie ein ausgebrochener Bach". Es sei das Werk von Einem, welcher das Werk für sich schreibe, um es selbst zu spielen; z. B. die Synkopen des ersten Satzes höre man nicht, er würde im Baß sie nachschlagen lassen.

27. April. Parsifal wird vorgenommen, vom 2ten Einzug in die Burg bis zum Schluß; R. sagte schon gestern und früher, daß die Instrumentation eine ganz verschiedenartige werden würde wie die des Ring, keine solchen Figurationen; wie Wolkenschichten die sich theilen und wieder bilden, würde es sein. Die Naivität aber, welche in dem Waldweben die Sentimentalität entfernt habe, entferne sie auch vom Parsifal, dort Naivität der Natur, hier der Heiligkeit, welche von den Schlacken der Sentimentalität rein ist. Er spielt uns gewisse Intervalle und sagt: „das ist im Parsifal rein unmöglich". „Und um Ihnen zu zeigen was ich für ein närrischer Kerl bin," sagt er zu Wolzogen, „will ich Ihnen zeigen, was ich im ersten Akt ändern will." Er sucht den Akkord im ersten Akt, findet ihn nicht, „richtig, das ist im Vorspiel; wie ich es gehört habe, habe ich mir gesagt: alles schön und gut, aber dieser Akkord bleibt nicht" — er ist ihm schon zu sentimental.

27. Mai. R. sagt mir, die Melodie in der Musik ist Alles, sie ist das, was in der Architektur die Linie ist — ich glaube, ich habe diesen Gedanken schon ausgesprochen.

29. Mai. Ein heute an mich angekommener Brief meines Vaters hat R. sehr gefreut; er rühmt die Eigenartigkeit seiner Aussprüche, und wie er niemals eine Phrase sagt, sondern nur spräche, wenn er einen besonderen Eindruck habe, um dann etwas Außerordentliches zu sagen.

6. Juni. Wie wir für uns sind, sagt mir R.: er würde jetzt etwas aussprechen, was sehr nach Eigenlob klinge: er gedächte des Lohengrin und fände, daß er darin ein vollkommenes Bild des Mittelalters gegeben hätte. Er erwähnt u. A. die Türmer, wie sie da rufen, auch des Kampfes vorher.

15. Juni. Von der B-dur Symphonie Beethoven's bemerkt R. daß der erste Satz sehr rasch genommen werden muß, er sei das Mozart'sche Allegro, im Gegensatz zu dem so gegliederten Allegro von der Eroica. Darauf das Andante der C-Moll, welches Herr Rubinstein, wie Alle, zu langsam nimmt. R. bemerkt, daß hier zwei Welten nebeneinander sind, zwei Planeten umeinander wandeln: „hier sind sie vereinigt", sagt er am Schluß.

17. Juni. Immer lebhafter stellt sich R. die Notwendigkeit des Unterganges der jetzigen Dinge vor und findet einzig den Arbeiter gleichsam lebensberechtigt. Die Folgen der Juden-Emanzipation stellt er den Kindern (Daniela) heute dar, wie der Bürgerstand dadurch gedrückt und das andere Volk zur Corruption verführt. Die Revolution habei den Feudalismus gebrochen, dafür den Mammonismus eingeführt.

18. Juni. Beim Kaffee sprach R. über Charlotte Corday, von welcher er in Carlyle soeben gelesen: „Durch den Wahn spricht sich das Göttliche bei uns aus; solche Taten sind dem Wahnsinn nahe".

26. Juni. „Schier dreißig Jahre bist du alt" singt R. laut, der Lieder gedenkend — wie ich ihn nach seinen Gedanken frug, sagte er: „Sie gingen

weit! Wie das Volk doch gut ist. Das preußische Herz, wer hat diesen Begriff erfunden? das Volk! Die Treue an die Größe ist zuweilen mehr werth als die Größe selbst."

27. Juni. Von seinem Aufsatz („Wollen wir hoffen") ausgehend sagt R.: er würde noch einmal über Religion schreiben, worauf er seinen Gedanken entwickelt, daß von dem Industriellen aus, der Liebe für die Arbeiter haben wird, einst die neue Religion ausgehen wird.

29. Juni. Herr Rubinstein erzählt von einem Gedicht im Kladderadatsch: „Es ist bestimmt im Bundesrath" . . . 2c. — das bringt uns auf das Mendelssohn'sche Lied, und heute spielt mir Richard die ergreifenden Klänge vor, welche er für die erste Zeile dieses Textes gefunden: „Es ist bestimmt in Gottes Rath". Er hat dieß im Winter 1858 in sein Notizbuch aufgeschrieben.

Bei Gelegenheit eines Gespräches über Vivisection sagt R.: An dem Mitleid mit den Tieren wäre Religion anzuknüpfen; Mensch zu Mensch sei schon schwierig, sie seien so boshaft, ein Jeder wehrte sich, und die erhabene Lehre des Christenthumes kaum anzuwenden; bei den geduldigen stillen Wesen, da könnte man beginnen, und wer gegen Tiere mitleidig wäre, würde gewiß auch gegen Menschen nicht hart sein. „Wir wollen noch einmal eine Religion predigen, du und ich." Ganz natürlich bildet dieses Gespräch, welches er am Abend wieder aufnimmt, den Uebergang zu seinem erschütternden: „Es ist bestimmt". Wie ein furchtbarer Mahnruf ertönt es mir! R. selbst bezeichnet es „Klänge wie vor der Pforte des Klosters, und noch mehr, vollständige Entsagung, Ertödtung". „Sie können sich meinen Schrecken denken," sagt er zu Rubinstein, „als ich das Mendelssohn'sche Lied sah! ach, das ist ja etwas ganz anderes, ganz anderes, dacht ich".

1. Juli. R. läßt Rubinstein aus Parsifal spielen, den Einzug in die Burg (3ten Akt) mit den veränderten Takten; bei den Akkorden, wo Parsifal das Gralsrittergewand bekommt, bemerkt R. wie eine furchtbare Veränderung mit ihm geschieht, Alles ist abgeschlossen. Ich sage zu R., es gemahne mich in der Stimmung an „Es ist bestimmt in Gottes Rath" — R. giebt mir Recht und sagt mir, dieß Thema drücke den furchtbaren Lebensekel aus, den er, als er es schrieb, empfunden habe. — Ich sage ihm: das Unsentimentale, beinahe Lutherische, wäre mir daran das so merkwürdig Großartige.

4. Juli. Die „Auktion" aus der Weißen Dame bezeichnet R. „als ein Muster dessen, was der französische Geist hervorbringen konnte."

7. Juli. Ich erzähle ihm von Kleimenes Wiedereinrichtung der Gleichheit der Güter. R. antwortet: „So etwas muß kommen, und ein Mensch von Genie, von großem Herzen wird an der Spitze stehen."

16. Juli. Ich lese ein wenig Noués „Beethoven"; R. wird unwillig über Zusammenbringung von Fidelio und der Liebesepisode aus dem Leben: „Ich werde einmal etwas darüber schreiben müssen, wie das Geistesleben für sich

geht und nichts mit den Erlebnissen zu tun hat, eher, was man nicht findet, im Bilde sich darbietet".

2. September. Plötzlich sagt R.: „Tröster hat es gar Wenige in der Welt gegeben, Beethoven, Mozart, Bach, Weber, was ich die Originalmelodiker nenne."

10. September. Rubinstein bringt uns Compositionen von Herrn Brahms und spielt uns ein Conzert vor: gar wenig Vergnügen daran, denn selbst das Lachen über das Ungeschick, den Schwulst und die Unwahrheit in der Kunst birgt kein Vergnügen. Nicht eine Melodie, Anfänge von Themen aus Beethoven und anderen Meistern, Einsehen des Componisten, daß dieß nicht sein eigen, unruhiges Ausschreiten in ferne Harmonieen und gesuchte Seltsamkeiten. Wie Herr Rubinstein sagt, Brahms habe hübsche Lieder geschrieben, antwortet R., das täte ein Jeder, „selbst ich".

18. September: Als wir gestern heimfuhren und das Theater erblickten, rief ihm (dem Festspielhaus) Richard zu: „Schweige!" Michel Angelo hatte seinem Moses: „Nun rede" zugerufen.

19. September. Abends lese ich R. die Einleitung zu Philo von Alexandrien von Gförrer vor; R. findet in der vortrefflichen Darstellung den Anknüpfungspunkt für seine große Arbeit; wenn der Protestantismus populär, durchaus untheologisch geblieben wäre, so wäre er lebensfähig gewesen; sein Unheil war die Theologie.

23. September. Inmitten des Abends spielte Richard uns das Vorspiel zu Parsifal, das er eine Vorrede nannte, wie die Vorrede zu der Predigt, weil die Themen einfach nebeneinander gelegt sind.

26. September. Bei der Vornahme des ersten Satzes der Neunten Symphonie bemerkte R.: „Bei der Rückkehr in das Tremolo und den Anfang: das ist der Kessel, der dämonische, der immer gebrodelt hat, den man nur nicht hört."

26. September. R. spielt das Adagio, unterbricht sich bei der ersten Variation und ruft aus: „Das ist ein Adagio! und welche Phantasie des Gefühles bei der Variation, das hat Keiner gehabt."

14. Oktober. R. las das Gedicht Alexanders Fest vor, weil Herr Rubinstein Händel's Werk für seine Arbeit über Brahms braucht; darauf weist er auch mehrere nichtssagende willkürliche Harmonieen darin nach und hebt dagegen hervor, wie bei Bach alles großartig notwendig und bedeutungsvoll erscheine.

17. Oktober. Bei Tisch spricht er von dem ersten Satz des F-dur-Quartetts, dessen Thema er als „geniales Latschen" bezeichnet, „göttliche Pomade"; Beethoven sei noch nicht ganz frei darin, wie in der F-dur-Symphonie z. B., welche R. als das Göttlichste bezeichnet.

28. Oktober. Abends: Quartett op. 94, bei welchem R. an ein Wort seines Onkels Adolf Wagner erinnert wird: „man glaube Beethoven zu haben und immer wieder entschlüpfe er einem"; „es ist richtig", bemerkte R. hinzu, „wenn man denkt, es komme zu einem Gemeinplatz, kommt irgend etwas Unerwartetes, und man merkt, er hat mit dem Gemeinplatz gespielt."

4. November. R. hat sich viel mit „Blaubart" von Gretry in den letzten Tagen beschäftigt; er erzählt mir wieder von dem weißen Federbusch des Raoul, den er sich als Kind so gewünscht; dann aber zeigt er mir die Partitur, die Instrumentation, so leer, wenn man es vergleiche mit der „Weißen Dame", dieser Unterschied! Ich sage ihm zwischen den Partituren von Weber und den Seinigen doch auch? Worauf R. antwortet: „Oh, wenn man das zu machen hätte, was Weber gemacht, könnte man es nicht um ein Haar besser machen."

R. singt das Finale der Es-dur-Sonate von Beethoven (eines der ersten Opera), und sagt: „Ja, diese Melodik, die ist verloren gegangen, diese unschuldige, süße; das ist ein verlorenes Paradies."

25. November. Ganz plötzlich citiert R. Egmont's Worte: „Wie ich Euch ein Beispiel gebe", und sagt, damit würde Egmont so bedeutend, das sei die germanische Auffassung der Freiheit, nicht mehr leben wollen, wenn man Angst haben soll und Rücksichten. In größter Erregtheit spricht R. diese Worte aus, als ob die Ueberzeugung seines Lebens hier ausgesprochen wäre.

22. November. R. setzt sich an das Klavier und spielt, nachdem er Einiges aus dem Finale angestimmt, den zweiten Satz der Eroica, und so herrlich, daß mir zu Mute ist, als ob in dieser männlichen herben Klage alles Leid zu Grabe getragen sei.

22. November. R. fordert Herrn Rubinstein auf eine Fuge von Bach zu spielen, dieser wählt die H-moll (für Orgel) zu unserer aller höchsten Freude: „Da sind elementare Kräfte wie Planeten psychisch belebt" — „das ist der Musiker Katexochen" ruft er aus. Auf meine Bitte spielt er das Präludium in Es-moll, und er spricht es dann aus, was in meinen Sinn kam, „daß so viel Weibliches in diesen gewaltigsten Werken sei, so viel Zartes, rührend Klagendes".

25. November. Auf meine Bitte spielt Herr Rubinstein das Vorspiel zu den Meistersingern; wie ich R. meinen Eindruck kundgebe, sagt er: „Es muß wohl sehr schwer sein über Musik zu schreiben, denn noch niemand hat z. B. über die neue Form dieses Vorspieles gesprochen; es ist eigentlich ein Marsch mit einem Trio, wo das Thema des Trio's zuerst flüsternd unterbrochen auftritt, bis es dann in seiner Breite erscheint."

Ich bin eine Anomalie, hat mir R. geantwortet, wie ich ihn darauf aufmerksam mache, daß seltsam genug, in der Zeit, wo er eigentlich die Theater aufhebt, von allen Seiten neue, höchst elegante erstehen.

27. November. Die Sonne, welche über Beethovens Portrait streift, läßt über dieses Gesicht sprechen, und R. meint, wenn Schopenhauer von den großen Augen des genialen Menschen gesprochen, habe er wohl zumeist nur an Goethe, gewiß garnicht an den Musiker gedacht, der ein monstrum in excessum sei; bei Goethe sei Alles auf das Sehen eingerichtet gewesen, „für den Musiker giebt es kein Sehen, keine Außenwelt, es ist ein wildes Wesen."

R. hat viel gearbeitet und spricht, wie die Musik dadurch verloren habe, daß die Blasinstrumente keine Naturinstrumente mehr seien, sondern mit Klappen versehen.

29. Dezember. Wie ich R. erzähle, daß ich die Fantasie C-moll von Mozart gespielt und daß sie mir wiederum solchen schönen Eindruck gemacht, sagt er: „Ja, ich fand sie bei Onkel Adolf, und da ist sie lang die Leitung meiner Träume gewesen."

Er spricht vom römischen Recht, welches sehr gut habe taugen mögen um klar über unterjochte Völker zu herrschen, welches aber für uns Deutsche nicht passe. Er fügt hinzu: „Mit der großen Umwälzung wird alles das furchtbar einfach werden."

29. Dezember. R. geht an das Klavier, stimmt Einiges aus dem Cis-moll-Quartett an, und dann den Beginn des letzten Satzes der 9ten, um mit dem Andante abzuschließen. Wie er aufsteht, ruft er aus: Was das sei, nachdem Beethoven eine ganze leidenschaftliche Symphonie schon aufgebaut, dieses Thema, wie in Baumwolle eingewickelt, von den Bässen leise anstimmen zu lassen. Das sei einzig in der ganzen Kunst, „er hat alles aufgetürmt, um uns dann wie in ein Paradies blicken zu lassen."

30. Dezember. Letztes Mittagessen, vor dem Aufbruch nach Neapel, mit den Freunden Wolzogen, Rubinstin, Groß; Richard übergütig gegen Rubinstein, rühmt seinen Aufsatz, sagt, er habe ihn eingeführt mit den Neujahrsworten. Hier wird auch durch seine Güte eine Seele neu geschaffen! Richard bringt einen Abschiedstoast, den ich nicht wiedergeben kann. Nur wenige Worte, aber darin so mild zusammengefaßt alles Gute, was uns mit den Freunden vereint, und alles Ueble, welches jedes gemeinsame Leben mit sich bringt, daß ich viel darum gäbe dieses Unicum von Wahrheit und Güte wiedergeben zu können. Wie ein zarter Schleier, durch welchen das Schlimme gemildert, das Gute verklärt, waren seine Worte; Andeutungen — und doch so bestimmt, daß ein Jeder verstand und daß ernste Blicke sich trafen.

Ein Brief Heinrich von Stein's an einen seiner Schüler.

Weimar, 18. September 1886.

Lieber Herr Elster!

Ich erhielt Ihren Brief in einem Dörfchen Thüringens mitten in den ärgsten Manoeuvre-Strapazen: er wurde mir unter diesen Umständen zu einer ganz besonderen Freude und Erquickung. Heute beantworte ich ihn, wieder befreit, aus Weimar, unmittelbar bevor ich den Gang zum Goethe-Hause unternehme.

Lassen Sie auch mich Ihnen wiederholen, daß solche Erfahrungen, wie Sie und Sommer mir zuführen, mich beglücken, und daß durch solche Begegnungen mir mein Beruf schon jetzt viel mehr geworden ist, als ich dieß bei dem im Allgemeinen schlechten Stand unserer Universitäts-Verhältnisse jemals gehofft hatte.

Lassen Sie mich aber nun sogleich zu dem übergehen, was uns der Sache nach verbindet und beschäftigt, so war es in Ihrem Briefe der Ausdruck eines Gedankens, der mich aufs höchste erfreute; Sie schreiben nämlich: die bewußte Freude an dieser Erhebung ist unser Vorzug vor den Empfindungen schäumender Gottesluft der Wotansdiener. Wer, gerade auch unter unseren Freunden, sich wieder einen lebenvollen Begriff von Religion und Mythos gemacht hat, geräth leicht in eine weichliche und phantastische Sehnsucht nach dem Vergangenen. Sie bezeichnen nun in jenem Satze ganz in meinem Sinne den geistigen Besitz, der uns Neueren zufällt, den wir steigern, an dem wir schaffen müssen: Bewußtsein. Sie sagen, die bewußte Freude ist ein Vorzug, und machen dabei die Voraussetzung, daß Bewußtsein als solches Glück sei: eine wichtige Wahrheit, die ich jeden Tag mehr einsehe, durch Erfahrungen bewährt finde, und in Allem was ich vortrage prinzipiell hervortreten lasse. Mit selbständigen Gedanken, mit allem ernsthaft Ideellen — bereiten wir uns nicht etwa (nach der Ansicht des Dogmengläubigen) auf ein höheres Dasein vor, sondern gehören in Wirklichkeit der höchsten Form des Daseins bereits an, schaffen eine höhere Welt und leben ein höheres, lebenswerthes Leben. —

Von diesen Dingen haben wir viel gesprochen und werden, so hoffe ich, noch oft über sie verkehren; heute nun noch ein unserem Verkehre neuer Gegenstand, der mir jetzt wieder besonders nahe gelegt worden ist. Ich entnehme einer Andeutung Ihres Briefes, daß Sie schon jetzt, zum Oktober, als Einjähriger eintreten: würden Sie mir wohl gestatten, Ihnen aus meiner ziemlich reichen Erfahrung in dieser Beziehung ein wenig mitzutheilen?

Den wirklich unsäglichen und oft an das Unerträgliche gränzenden Schwierigkeiten des Militärdienstes ist nur auf Eine Weise zu begegnen: durch den festen Entschluß, vom ersten Tage an auch auf diesem Gebiete das denkbar Beste zu leisten. Jeder Sache und noch viel schlimmeren Lagen ließe

sich, glaube ich, auf diese Weise etwas Würdiges abgewinnen. Wagner sagte einmal, er habe früher die Alpen bestiegen in dem Gefühle, auch dieß müsse ihm überwindbar sein. Dieß Gefühl habe ich mir an meinem Theile im Militärdienste in einem gewissen Grade wohl auch erworben. Es darf nichts auf der Welt geben, was uns wirklich zu fesseln vermag: also nicht nur ein Jahr dienen, sondern ein guter Soldat sein, d. h. also über der Sache stehen, die Anforderungen überbieten, das ist die Aufgabe. — Es ist nun aber auch wirklich für uns etwas zu lernen in diesem militärischen Bereiche. Ich möchte sagen, es ist im preußischen Militärwesen eine große Virtuosität in der Behandlung der mechanischen Seite des Lebens ausgebildet, von der wir zu lernen haben; denn uns geistig Arbeitenden macht das Mechanische des Lebens oft mehr zu schaffen, als es sollte. Da läßt sich also vieles in der Ausbildungszeit und bei den größeren Uebungen mit ernstem Sinne auffassen und beobachten. — Vor allem möchte ich Sie auf Eines hinweisen. Vergessen Sie vom ersten Tage an, daß Sie irgend andere Ansprüche zu machen haben, als ein Lernender, soldatisch gesprochen, als ein Rekrut. Ohne eine solche ganz aufrichtige Fügung in die nun einmal ehern festgefügten Formen werden die Schwierigkeiten im Einzelnen, z. B. im Verkehr mit den Unteroffizieren, unüberwindlich. Macht aber jemand wie Sie den Eindruck eines aufrichtig lerneifrigen Soldaten, — was Sie, wie gesagt, mit gutem Gewissen dürfen, denn es ist wirklich etwas zu lernen, — so sind Sie des Erfolges bei den Vorgesetzten sicher. — Es wird nicht an Augenblicken fehlen, ganz gewiß auch für Sie nicht, wo es, wie man sagt, zum Verzweifeln ist, und wir uns etwa des Goethe'schen Wortes erinnern können: man muß verzweifeln lernen. Der furchtbare Ernst des Zustandes der Menschheit, in welchen wir hineingeboren sind, wird uns durch diese ganze Einrichtung deutlich — und hieraus gewännen wir uns denn am Ende wiederum: gesteigerte Bewußtheit. —

Zunächst wünsche ich nun zum Examen alles Gute; Sie lassen mich seiner Zeit wohl vom Erfolge hören. Von Herzen Ihnen ergeben

Heinrich von Stein.

Heinrich von Stein.

Zum 20. Juni 1937.

Von Günter Ralfs (Hamburg).

Wenn wir uns heute, an seinem fünfzigsten Todestage, besinnen, was Heinrich von Stein für unsere Gegenwart bedeuten kann, bedeuten sollte; so hören wir die Stimme der Meisterin, die ihm nach seiner Mutter als mütterlichste Freundin am nächsten stand.

Am 8. Januar 1888 schrieb Cosima Wagner an Ludwig Schemann: „Ich werde nie vergessen, wie er mich am Tage nach der Aufführung des Tristan den Weg zum Theater hinauf begleitete und wie er mir über diese Aufführung sprach. Wie einst in München sie mir einzig für den König veranstaltet schien, so kam es mir vor, als ob diese Vorstellung allein für ihn dagewesen wäre, und einsam erschien ich mir mit ihm inmitten dieses so bevölkerten Städtchens. Kaum darf man sagen, daß eine Lücke durch ihn entstanden ist, er war eine Erscheinung, sie zeigte nur, was hinieden möglich ist an Adel, Reinheit, Feuer, Begeisterung. Dies zu zeigen, das war seine Bestimmung, die Lehre sich daraus zu entnehmen, das sollen die Anderen selbst tun."

Dieser Mahnung entsprechend hat man versucht, den Sinn seines kurzen, nur dreißigjährigen Lebens zu deuten. Man dachte dabei weniger an sein erstaunlich reiches dichterisches und denkerisches Werk, als eben an dieses vorbildliche Dasein aus lauter „Adel, Reinheit, Feuer, Begeisterung". Chamberlain schreibt am 11. Dezember 1896 an Cosima Wagner: „Die Bedeutung Steins ist vor allem eine m o r a l i s c h e; darum kann sie sich in Kunstwerken und wissenschaftlichen Arbeiten nie voll äußern; er gleicht den Heiligen, deren Leben er gern schildern wollte und deren Größe nicht in dem, was sie taten, sondern in dem, was sie w a r e n, lag." Und so hat man Stein in der Folge häufig gesehen als einen jener früh entrückten Lieblinge der Götter, um über der Wirkung seines Lebens sein eigentliches Lebenswerk weitgehend zu vergessen.

Die Sammlung und Erhaltung dieses Werkes war der Fürsorge Cosima Wagners um den Nachlaß, den unermüdlichen Hinweisen Hans von Wolzogens, der ersten Ausdeutung H. St. Chamberlains, vor allem aber der unerschöpflichen Treue des Freundes Friedrich Poske zu verdanken, der wesentliche Schriften gesondert herausgab und einen großen Teil der Aufsätze und Dichtungen durch zwei vorläufige Gesamtausgaben der Verschollenheit zu entreißen suchte.[1]) Trotz all dieser Bemühungen blieb Stein recht unbekannt.

[1]) Zur Kultur der Seele, Gesammelte Aufsätze, Stuttgart 1906; Gesammelte Dichtungen, Leipzig o. J. (1917), 3 Bde.; H. v. Steins Briefwechsel mit H. v. W o l z o g e n, Ein Beitrag zur Geschichte des Bayreuther Gedankens, Leipzig 1910; H. St. C h a m b e r l a i n und F r. P o s k e, H. v. Stein und seine Weltanschauung, 2. Aufl., München 1905 — Aus der neueren Literatur nenne ich nur den schönen Vortrag von H. G l o c k n e r,

In der Regel weiß man nur, daß Heinrich von Stein dem Hause Wagner tief verbunden war, wohl auch, daß diese „noble Creatur" eine der „großen Hoffnungen" Nietzsches wurde, dem er sich dann doch zu versagen schien; man weiß vielleicht, daß Stein in Dühring seinen Lehrer, in Schopenhauer seinen Meister verehrte; allenfalls noch, daß er als Dozent der Philosophie an der Berliner Universität einen überraschenden Lehrerfolg erlebte, dessen Niederschlag in dem Reclam-Bande „Goethe und Schiller" in weitere Kreise drang. Damit erschöpft sich aber schon das übliche Wissen um Stein.

Man kennt sein Bild am Teetisch im Haus Wahnfried: links im Vordergrunde ein mächtiges Profil, entspannt und versonnen: der „Meister"; hinter ihm Frau Cosima, sehr aufrecht, sehr gesammelt mit einem Blick zu den Töchtern hinüber: die „Herrin des Hauses"; neben beiden Heinrich von Stein: ganz Ohr, ganz Auge, in einer Haltung der Hingabe, die seine Lehre zu verkörpern scheint, daß unser Aufnehmen und Empfangen in einer innerlichen, angespannten Tätigkeit der Seele beruht.

Aber dieser junge Mensch war nicht nur Jünger. Heinrich von Stein war nicht nur ein Ideal, das der Wirklichkeit gar als ein immer blasseres Vorbild zu entrücken wäre; er hat vielmehr durch sein Wesen leibhaftig gewirkt, er hat einer Reihe von Freunden und Schülern starke, bis heute nachwirkende Impulse mitgeteilt, er hat während der zehn Arbeitsjahre, die ihm zugemessen waren, in immer tieferen Vorstößen um den Sinn dieser Wirklichkeit gerungen, er hat endlich eine Lehre hinterlassen, die er selbst ausdrücklich als „Wirklichkeitsphilosophie" bezeichnen konnte.

Da diese Lehre sehr wesentlich, sehr wirksam erscheint, da sie kaum verstanden, halb vergessen, verschüttet und verschollen nur in entlegenen Schriften zersplittert vorliegt, will ich versuchen, in großen Zügen Steins Lehre von der Wirklichkeit darzustellen, um eine „Summe seiner Existenz" zu ziehen und so sein Bild aus der Sphäre des Ueberschwänglichen einer sehr gegenwärtigen „Wirklichkeit" in seinem Sinne zuzudeuten:

Als der 18jährige Stein sich von der Theologie abwandte, um Philosophie und Naturwissenschaft zu studieren, tauchte ihm das Problem des Wirklichen zum ersten Mal mit voller Deutlichkeit auf: „Die Theologie baut von oben nach unten, sie steigt von den Wolken herab auf die Erde. Ich kenne diese Methode und bin ihrer müde; von nun an will ich den entgegengesetzten Weg einschlagen und das Gebäude nur auf fester Grundlage aufrichten: auf dem lebendigen Felsen, den ich da unter meinen Füßen spüre."

H. v. Stein, Schicksal einer deutschen Jugend, Tübingen 1934. Neues Material findet sich bei G. H. Wahnes, H. v. Stein und sein Verhältnis zu Richard Wagner und Friedrich Nietzsche, Diss. Jena 1926; G. Ralfs, H. v. Stein als Lehrer und Erzieher, Tagebuchaufzeichnungen von R. Elster, Zeitschrift für deutsche Kulturphilosophie, Bd. 2, Heft 2, Tübingen 1936. Mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft gebe ich demnächst Tagebücher, Briefe, Dokumente und ungedruckte Arbeiten heraus.

Dieses lebendige Gefühl für die Wirklichkeit fand er bei Eugen Dühring in Berlin. Stein wurde der Schüler dieses leidenschaftlichen „Positivisten" und schrieb als solcher eine Doktor-Arbeit „Ueber Wahrnehmung", das heißt über das Organ, mit dem und durch das allein wir alles Wirkliche erfassen, um es in die begrifflichen Erfahrungsformen überhaupt einfügen und aufheben zu können. Stein operierte im wesentlichen mit Begriffen, die er bei Dühring und Helmholtz geklärt hatte, brachte aber zugleich Grundsätze von eigenster Prägung zum Ausdruck, die ihn weit über Dührings „Wirklichkeit" hinausführen sollten; er fordert als „gediegene Aufgabe der Philosophie": „eine Steigerung des Bewußtseins von den Dingen zu erreichen."

Der erste Schritt zur Steigerung des „Positiven" war ein seltsames Buch: „Die Ideale des Materialismus. Lyrische Philosophie." Der Obertitel stammte vom Verleger, aber Stein suchte gerade die Idee im Material der Welt: er nahm den Titel an, er nahm ihn ernst.

Das Buch wurde ein Sammelbecken von lauter schöpferischen Keimen und Ansätzen, die als Novellen, Märchen, Gedichte, vermischt mit abstrakten Spekulationen zum Licht einer „Leidenschaft des Bewußtseins" drängten, wie Stein gern sagte. Es war ein einziger Hymnus auf die Wirklichkeitsphilosophie des verehrten Lehrers: „Ich stelle mir bisweilen vor, denn begegnet ist's mir noch nicht, ich spräche zu einer Geliebten, oder zu einem Könige, oder zu Dr. Dühring —" heißt es einmal als schönes Zeugnis für die echte Hingabebereitschaft des 20jährigen Schülers.

Zwei Jahre später trat Stein in das Haus des ungleich mächtigeren Meisters, der aber seine innere Selbständigkeit nie bedrohte, sondern vielmehr aus ihrem innersten Wesensgrunde erst erweckte. Richard Wagner öffnete Stein nicht nur die Augen für die Tiefe der Weltanschauung Schopenhauers, er brachte ihn vor allem zum Bewußtsein der eigenen Kraft. Was Stein im vertrauten Umgang mit dem Genius, in den unvergeßlichen Gesprächen über die großen Dinge der Welt, als belebenden Hauch erfuhr, zeigt wohl am deutlichsten das Buch, dem Wagner selbst aus Venedig sein letztes Wort als Vermächtnis mit auf den Weg gab: „Helden und Welt".

In einer Folge dramatischer Szenen und Gespräche vom Altertum bis zur Gegenwart stellt Stein wesentliche Figuren der Weltgeschichte in der entscheidenden Stunde, in der Auseinandersetzung mit der Welt, mit der Wirklichkeit dar. Es sind erdachte oder vielmehr erschaute Augenblicke von einer verhaltenen Kraft, wie sie dem Zarten, Innerlichen eignen kann. Zwar überwiegt im ganzen das Gedankliche die eigentlich dramatische Gebärde durchaus; aber immer trifft Stein den Punkt der Entscheidung zwischen seinen Helden und ihrer Welt. So bringt dieses Buch in einer anderen Form, auf einer höheren Stufe, sein altes, ureigenes Thema zum Ausdruck: den Kampf, die Spannung zwischen Idee und Wirklichkeit.

Gerade das Bewußtsein dieser Differenz drängte Stein nach Wagners Tode in immer stärkerem Grade dazu, eine Form der Wirksamkeit zu suchen, die seinem Wesen gemäß war. Da er in Halle menschlich und geistig zu vereinsamen drohte, habilitierte er sich nach Ueberwindung großer Schwierigkeiten 1884 nach Berlin um. Erst jetzt begann er mit seiner eigentlich wissenschaftlichen Arbeit in Forschung und Lehre.

Sein engeres Arbeitsgebiet wurde die Aesthetik der deutschen Klassiker. Durch das Wohlwollen Wilhelm Diltheys bestärkt und belebt durch die erfreuliche Wirkung auf eine Generation von begeisterten Schülern, vollendete Stein in wenigen Jahren sein wissenschaftliches Hauptwerk: „Die Entstehung der neueren Aesthetik", ein Buch, das die meisterliche Durchdringung eines gewaltigen Stoffes erweist. Daneben schrieb er Aufsätze zur Philosophie der Sprache, der Kunst, zur Ethik, über Kant und Schopenhauer, auch einige seiner tiefsten dramatischen Bilder. Immer stärker beschäftigte ihn das Leben der Heiligen, die nach seiner Ansicht wie Luther das Wesentliche des Christentums gegen die Dogmen der jeweiligen Kirchen vertreten und verkörpert hätten. So drängten alle Keime seiner Jugend zur Reife. Der Ring begann sich zu schließen.

Man hat die innere Entwicklung Steins als die vier Stationen eines Kampfes gedeutet: eines Kampfes um Gott, um die Wirklichkeit, um die Kunst, um die Wissenschaft. Aber diese Unterscheidung bliebe äußerlich, wenn man sie nur in einer zeitlichen Folge verstände. Stein hat nie, wie etwa Nietzsche, Stufen und Stationen seines kurzen schweren Weges „überwunden" und „abgetan"; er hat alles, was einmal erkämpft war, in sich aufgehoben und am Ende zu einer Welt-Anschauung gestaltet, in der jene vier Stufen durchaus einer höheren Einheit zugedeutet und zugesteigert sind.

Wenn Stein auch kein fertiges, in sich abgeschlossenes System hinterlassen konnte, so finden sich doch in seinen Schriften überall Grund-Sätze, die uns in ihrer Ursprünglichkeit wie die Fragmente etwa eines Vorsokratikers ansprechen. Auch Fragmente können systematische Bedeutung gewinnen, wenn sie, wie hier, von der Einheit eines Daseins durchglüht erscheinen. Wenn wir diese zerstreuten Stellen sammeln, richtig lesen und richtig deuten, fügen sie sich, wie die Steine eines prästabilierten Mosaiks, ungezwungen zu einem Welt-Bild, einer Welt-Anschauung, einer Wirklichkeitslehre zusammen, in der sich die religiösen, die sittlichen und künstlerischen Seiten seiner Natur auf eine sehr eigenartige, tiefsinnige Weise verschränken.

Stein geht aus von der Wirkung des Kunst-Werkes: „Wirklich ist, was wirkt, was auf ein Wahrnehmungsvermögen wirkt, was wir sehen und hören. Wie sollte das nicht wirklich sein, was unser ganzes Gemüt einnimmt und gleichsam in sich hineinzieht. Es ist eine Macht der Wirklichkeit, die dies vermag."

Die Freiheit der Kunst lehrt uns „zu erkennen, daß sie, sobald sie mit

Treue und Wahrhaftigkeit ausgeübt und aufgefaßt wird, die starke Wirklichkeit selbst in sich aufnimmt, und in ein seelenvolleres Bewußtsein erlöst."

„Je tiefer der Künstlergeist geartet ist, umso wahrer wird er den Sinn der Dinge darstellen. Er setzt Wahrheit an die Stelle der Wirklichkeit. Er weckt gleichsam die Seele des Wirklichen und leiht ihr seine Sprache."

Diese weckende Ansprache der Seele an die Welt der Dinge ist aber nur möglich, wenn, wie Stein sagt, „den Dingen ein seelenvoller Gehalt eignet, als Möglichkeit, von einem Menschensinn in einer großen Stunde erkannt und als das Wesen dieses Dinges erfaßt zu werden."

Wir müssen der Welt, der Natur, dem Stoff, dem Material nur tief genug vertrauen, dann erfahren wir das Wunder der Wirklichkeit: „Die Wirklichkeit ist voller Wunder, nur sehen wir sie nicht alle und sehen sie nicht jederzeit." „Der Gehalt der Dinge ist immer da, aber er offenbart sich uns nur in der künstlerischen Betrachtung."

Nur aus dieser Zwiesprache des Künstlers mit seinem Gegenstande ergibt sich und erlöst sich die reine Form, die Gestalt, das Eidos der uns gleichsam anvertrauten Dinge. So ist die Form nichts Fremdes, nichts Aeußerliches, nichts Ueberirdisches, das etwa die Dinge von oben her vergewaltigen dürfte, sondern Form ist: „die zum Sprechen gebrachte Seele des Gegenstandes".

Nach dieser tief-innigen Auffassung des Verhältnisses zwischen Stoff und Form beruht alle Kunst in einer formweckenden Seelenkraft. Aber nicht nur der Künstler, jeder gestaltende Mensch muß glauben: „daß in der harten Wirklichkeit der Dinge etwas sei, was den Melodien unseres Innern innig verwandt ist", ja, Stein sagt geradezu: „Der Mensch ist die Seele der Dinge."

In seinem „Vermächtnis" hat Stein eine Wesensbestimmung des Menschen versucht, er sagt: „Das Leben des Steines ist schwer sein, das Leben der Pflanze ist reifen, das Leben des Menschen ist: besonnene Hilfe." Demzufolge wäre der Künstler der eigentlich menschliche Mensch, er bleibt durch sein Werk am tiefsten gebunden an die erlösungsbedürftige, ungeweckte, sprachlose Wirklichkeit der Dingwelt. Kunst ist Geburtshilfe, ist eine sittliche Aufgabe. Der Künstler verhilft den Dingen zum Ausdruck ihrer selbst.

Wie die Natur immer schon übernatürlich, so ist große Kunst von überkünstlerischer Bedeutung. In der Tiefe der Wirklichkeit stößt der Künstler auf eine Macht, die seiner wesen-erweckenden Aufgabe den mehr als nur künstlerischen Sinn verleiht: „Ein sehr schöner Anblick erfüllt uns mit der Ueberzeugung, daß ein uns befreundetes Wesen, auf unaussprechliche Weise, in den Dingen walte." In seinem Gedicht „Regeneration" hat Stein das Unaussprechliche noch deutlicher ausgesprochen:

„Leisem Atem, Ahnung gleich
Weilt in allen Weiten Gott,
Wartend, daß der Mensch ihn wecke. —"

Die innere Verwandtschaft solcher Sätze mit der deutschen Mystik des Meisters Eckhart tritt hervor.

So war die Wirklichkeit für Stein von der Idee, von Form, von Gott durchglüht und beseelt. Es kam ihm einzig darauf an, dieser Idee zur Existenz zu verhelfen. In seinem letzten Aufsatz über Kant steht ein merkwürdiger Satz: „Er versuchte, sich vor allem dem Idealen gegenüber positivistisch zu verhalten." Wir erinnern uns, daß Stein als Positivist begonnen hatte. Er ist es immer geblieben, aber was er am Ende seines Lebens positiv „bejahte", war kein form- und seelenloser Stoff, sondern die Idee in der Wirklichkeit.

„Dieser Idealismus ist bloßen Träumereien unverwandt; er richtet sich vielmehr mit Ernst und gerechtem Sinn auf Deutung und Gestaltung der Natur."

Für diese Idee hat Stein gewirkt und gekämpft. Er hat nur kurze Zeit gelebt und doch die deutlichen Spuren eines reinen Gestaltungswillens hinterlassen. Das Echte und Ursprüngliche ist zu selten, als daß wir es vergessen dürften. Heinrich von Stein ist nicht gestorben. Er lebt, wenn auch in wenigen Herzen, heute lebendiger denn je.

Erinnerungen an Heinrich von Stein.

Heinrich von Stein war eine Persönlichkeit, die bedeutendste geistige Persönlichkeit des Kreises der letzten Freunde und Schüler des Meisters von Bayreuth. „Warum mußte er so jung sterben, der Nächste nach dem Aeltesten, nach Liszt?" Wer kann so fragen?! Nur, wer ihn nicht wirklich kannte. Wer ihn kannte, wie er gekannt sein mußte, konnte Der ihn sich gealtert denken? Ein alter Heinrich von Stein! Nein, die Jugendlichkeit gehörte zum Wesen dieser Persönlichkeit, auch der sterbenden, gestorben fortlebenden. „Was hätte er noch schaffen und wirken können?" Das ist nicht der rechte Nachruf; der lautet: Das war er. Wunderbar reife Jugendlichkeit oder junge Reife, in sich abgeschlossen, auch im Unvollendeten des Werkes die ganze geistige Persönlichkeit, auch das Fragment ein Lebenswerk. Seine „Entwickelung" war ein einziger Schritt, aber über Weltklüfte hin: vom rationalistischen Realismus zum künstlerischen Idealismus. Von Berlin nach Bayreuth. Solch ein Schritt ist nur möglich bei einer tiefen Grundlage, wo er Fuß faßt zum Wundersprunge. Diese Grundlage, die den Realismus schon idealisierte und den Idealismus realisierte, beseelend verwirklichte, war der Glaube an die schöpferische Macht des Gemütes. Das war die Philosophie des reifen Stein, wie es die Weltanschauung des Meisters von Bay-

reuth gewesen ist. Es stammt aus Einer Wurzel, und die ist deutschen Bodens Urgewächs. Ihre edelsten Blüten bilden die Wundergaben unserer Kultur. Dieses Glaubens von Natur, kam der junge Stein nach Bayreuth, erlebte dessen persönliches Vorbild als eine lebendige Offenbarung, verließ uns, Bayreuth, als das Bild erloschen, mit dem selben Glauben, der in ihm reife Welterkenntnis geworden war.

„Ein Baron von Stein."

Erinnerungen an Persönlichkeiten sind um so schwerer in Worte zu fassen, je bedeutender sie sind, und zwar bis zur Unmöglichkeit schwer, weil eben die lebendige Persönlichkeit selber dabei fehlt. Ein „Baron von Stein" war aus Rom angemeldet worden, gespannt erwartet: nun war er da! Als Heinrich von Stein nach Bayreuth kam und in Wahnfried eintrat, wirkte er zunächst, äußerlich, als eine Persönlichkeit, deren Bedeutung noch nicht erkennbar war, weil er in der Befangenheit des für ihn innerlich gewaltigen Erlebnisses sie nicht zum Ausdruck bringen konnte, vielmehr als scheu und schüchtern, ja verschlossen erschien, eine Verschlossenheit, die sich später als ein Teil seines zartgeistigen Wesens erwies. Aber er machte doch gleich beim ersten Anblick einen ungemein sympatischen Eindruck durch seine hohe, schlanke, germanisch blonde Erscheinung mit dem bei allem frühen Ernst eigentümlich kindlichen Ausdruck zweifelloser Reinheit und echtbürtigen Adels. Auf eine warme Empfehlung der treuen Freundin Wahnfried's, Malvida von Meysenbug, war er ausersehen worden, der Lehrer und Leiter des zehnjährigen Siegfried zu werden, Grund genug, seiner Person die prüfende Aufmerksamkeit der Eltern in hohem Maße zuzuwenden. Der Vater, in der Schöpfung des Parsifal begriffen, als Künstler für persönliche Eindrücke rasch und lebhaft empfänglich, wußte sogleich: hier ist ein besonderes Menschenkind, dem man Vertrauen schenken kann — warten wir ab, was an geistigem Leben aus dem schweigsamen Jüngling hervortauchen wird! Dies herauszulocken, ermutigend zu fördern, für den bestimmten Beruf zu bilden, blieb nun vor allem dem hochkultivierten Geiste und dem feinfühligen weiblichen Empfinden der Mutter überlassen. Heinrich von Stein, der Lehrer des Sohnes, wurde recht eigentlich der Schüler dieser unvergleichlichen Mutter, Cosima Wagner.

Der Chorgesang des Aischylos.

Die „Bayreuther Blätter" waren vom Meister im Jahre vorher begründet worden; sie sollten der Bayreuther Kunst- und Weltanschauung zum weitumfassend belehrenden Ausdruck dienen. Noch mangelte es schmerzlich an Mitarbeitern, die dafür selber genügend gebildet und der Belehrung noch Unerfahrener fähig waren. Der Meister, der lieber schuf als schrieb, mußte zunächst das Meiste dazu tun; wie schwächlich nahmen sich an seiner Seite die Versuche der geistigen Schülerschaft aus, und die erst zu gewinnende Leser-

schaft, gering an Zahl, meist mit dem gespannten Blick auf ein neues Kunsterlebnis, hatte es wahrlich nicht leicht, den kühnen Gedankengängen zu folgen, die ihnen in diesen Blättern entgegentraten. Fanden doch selbst noch alte Anhänger des Meisters in seinen früheren Schriften die Sprache schwerverständlich, den Satzbau unübersichtlich, den Sinn überschwänglich und dunkel! „Er hätte lieber mehr Opern schreiben sollen!" — — Da war nun dieser unbekannte junge Gelehrte, sogar bereits Schriftsteller mit Namen Stein erschienen, eine willkommene Hilfe bei der geistigen Arbeit, dem Erziehungswerke Bayreuths, wie es der Wunsch des Meisters, das Bemühen der Meisterin war. Wie konnte er sich einführen?

Es war die Zeit, da Parsifal den Schwan schoß und Gurnemanz ihn strafte, und als die Frage der Vivisektion schmerzlich zwingend und erregend an den großen Dichter des Mitleidens und der Erlösung herantrat. Das ist die heilige Macht des Gemütes als Grundwesen edler Kultur. In des Aischylos Agamemnon — der Meister erinnerte im Gespräch daran — führt der Chorgesang der Greise wunderbar geheimnisvoll und bedeutsam alles Elend und Grausen des trojanischen Krieges von Iphigeniens Opfertod an zurück auf das Himmelszeichen der Zeusadler, die im Zerfleischen der mütterlich trächtigen Häsin die Heiligkeit der Natur verletzte. Welch tiefergreifendes Bild! Welch großartiger Gedanke! Wer hatte es bisher beachtet? Cosima Wagner regte den jungen Freund an, diese klassische Symbolik weiter auszuführen im Sinne der meisterlichen Weltanschauung, und Steins gleichgestimmtes Gemüt entflammt sich sofort an dieser Aufgabe: er übersetzt in freier hymnischer Rede den Gesang des hellenischen Dichters und leitet ihn ein mit einer sinnvollen Deutung, die sich auf gleicher Höhe und in verwandtem Sprachschwung ergeht. — „Chorgesang des Aischylos" — ja, was soll denn das? Wer kann das verstehen? Gehört das in die Zeitschrift, die dem Bayreuther Kunstwerk gewidmet sein soll? Welch wunderlicher neuer Mitarbeiter! — So raunte es wohl durch die verblüffte Leserschaft, und es blieb davon etwas Ungutes zurück: die Vorausnahme des Urteilspruches von der Unverständlichkeit der Sprache Heinrich von Steins. Eine arge Ungerechtigkeit, die man heute kaum begreift, die damals aber insofern „gerechtfertigt" erscheinen konnte, als Stein selber ja noch in der neuen Schule seiner Selbstbildung sich befand. Immerhin: auch der Chorgesang des Aischylos — er war schon die Persönlichkeit Heinrich von Stein.

„Armand Pensier".

Mit diesem Chorgesang sollte Stein sich in den „Bayreuther Blättern" einführen; der Meister hatte sich darauf gefreut den edlen Namen als „Mitarbeiter" in unserer armen kleinen Zeitschrift zu lesen. Aber — was war das? Nicht Heinrich von Stein erschien als Verfasser genannt — da stand ein ganz unbekannter, fremdartiger, etwas preziös klingender „Armand Pensier"!?

In einer Art jugendlicher Selbstgefälligkeit, die ihm eigentlich gar nicht stand, hatte Stein sehr entschieden auf diesem Pseudonym bestanden, weil er unter diesem Namen als Verfasser der „Ideale des Materialismus", seiner Erstlingsschrift von philosophierender Fassung mit Jean Paul'schem Einschlag, „seinen Freunden bekannt" sei. Seinen Freunden — das war erst noch ein gar enger Kreis, zum Anfang seiner schriftstellerischen Betätigung freilich viel wert. Nur würden von den Wenigen wohl die Wenigsten die „Bayreuther Blätter" lesen, wenn nicht in einem Dedikationsexemplar! Jedenfalls fand ich in meiner ungeübten Anfängerschaft als „Schriftleiter" keinen Grund, der Forderung des so erwünschten Mitarbeiters nicht nachzukommen, obwohl ich gerade kein Freund von Pseudonymen war. Wenigstens setzte ich so viel durch, daß der Name Stein, in kleinerem Druck und in Klammer — aber ohne den schönen deutschen Heinrich, mit den nichtssagenden Initialen K. H. — unter den klangvollen Romanen Armand Pensier (Pensieroso) gesetzt werden sollte. —

Kaum war das neue Blätterstück nach Wahnfried gelangt, als auch schon ein Ruf des Meisters mich hinüber beschied. Ich meinte wohl, nach seiner lebhaften Weise wolle er etwa seiner Freude an dem „Chorgesang" raschen Ausdruck geben. Es kam aber anders. An seinem Schreibtisch im großen Bibliothekssaal empfing er mich mit heftigem Zorneswort, wie ich es nie von ihm erfahren, indem er das Blatt mir vor die erschrockenen Augen hielt: „Was soll das heißen? Wie konnten Sie das zulassen? Ich suche Stein und finde einen Musje Pensier?! Ich werde Moritz die „Blätter" übergeben!" (Moritz, das war der Inspektor des Bühnenfestspielhauses.) Damit war dem ersten Zorn schon wieder ein leichter Schleier des versöhnlichen Humors übergeworfen. „Moritz" war das strafende Echo auf „Armand Pensier".

Der Aerger war bald vergessen; es war nie mehr von Armand Pensier die Rede. Dafür erschien nun Heinrich von Stein in einer Reihe bedeutender Aufsätze in den „Bayreuther Blättern", ihres Gedankens, ihrer Bestimmung würdig und immer mehr zu ihrer bleibenden Zierde: „Shakespeare als Richter der Rennaissance" — „Luther und die Bauern" — „Die Beziehungen der Sprache zum philosophischen Erkennen" — „Schopenhauer — Scholien" — und endlich „Die Aesthetik unserer Klassiker". Damit ward Stein auch auf dem stachlichen Felde der akademischen Wissenschaft ein anerkannter Name, wie er inzwischen schon über die Enge der Blätterleserschaft hinaus zu seiner tröstlichen Freude der warm verehrte, geistig verbindende Lehrer einer Schar lebendiger Zuhörer an der Berliner Universität geworden war. Er brauchte wahrlich keines Armand Pensier mehr um als „namhaft" zu gelten! Er hatte einen zweiten Schritt getan, von Bayreuth nach Berlin zurück, und war doch in Bayreuth geblieben, unzertrennlich, als in seinem Heiligtum mitten in der großen Welt mit ihren Litteraturen und Akademien; und ich, der ich einst ihm zu Gefallen einen jugendlichen Fehltritt getan, ich stand

neben ihm, als seiner edlen geistigen Hilfe bei meiner Lebensarbeit dankbar bewußter und aufrichtig bewundernder Genosse und Freund. Ach, daß ich ihm bei seinem zweiten Schritte so bald im Trauergeleit an sein frühes Grab folgen sollte, auf dem Berliner Invalidenfriedhof, wo die preußischen Helden ruhen!

„Auf dem Altar des Grales liegt kein Buch."

Unter meinen Erinnerungen an Heinrich von Stein tritt ein einzelnes Wort immer wieder mir besonders bedeutend hervor und ist auch wohl schon mehrfach von mir erwähnt worden. Als ein Kernstück der Auffassung eines reinen Christentums, wie wir im ernstesten Sinn „Bayreuther", vom Meister belehrt, es als Grundlage unserer Weltanschauung vertreten, kann es auch garnicht genug — gleichsam leitmotivisch — wiederholt und betont werden. Stein warf es einst mit in ein lebhaftes Gespräch über die Bedeutung des Parsifal, welches am Abend nach der ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels 1882 in einer Weinstube am Luitpoldplatz von einer kleinen Anzahl geistig tief erregter Freunde geführt ward: „Auf dem Altar des Grales liegt kein B u c h."

Es erinnert unwillkürlich an den Spruch des Paulus: „Der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig" (2 Kor. 3,6) — was der Apostel selbst leider nicht streng befolgt hat, indem er das persönliche Heilandserlebnis zum Dogma einer Kirche werden ließ. Aber — die Frage drängt sich auf —: was i s t „Buchstabe"? Wo fängt der Buchstabe an? Wie weit noch ist der Buchstabe ein Ausdruck des Geistes? — Diese Zweifel lassen sich nur durch den Glauben lösen. Wahres Christentum ist Glaube an den Geist; denn „Gott ist Geist", Buchstabenglaube also Götzendienst. Glaubst du nun an den Geist, oder nur an den Buchstaben? So frage sich der Christ.

Der Geist bedarf freilich für den menschlichen Glauben eine Gestaltung; die ist aber nicht ein Buchstabe sondern allein die P e r s ö n l i c h k e i t J e s u. Pilatus beantwortete seine Frage: „Was ist Wahrheit" gewissermaßen selber mit dem „ecce h o m o". Insofern gilt es: christlicher Glaube ist Glaube an Jesus. Dem G r a l s glauben leuchtet der Geist Gottes in dem heiligen Blute des Heilandes als der religiös verklärten Persönlichkeit, die sich in keinen Buchstaben fassen läßt. „Auf dem Altar des Grales liegt kein Buch."

Ob wir damals in unserm Gespräch das Wort Steins schon derart weiter ausdeuteten, weiß ich nicht mehr; die Ausdeutung ging durch mein lebenslanges religiöses Denken. Später erst erfuhr ich, daß auf dem heimlichen Höhlenaltar der verfolgten Katharer in den Pyrenäen kein Bibelbuch lag sondern nur das Evangelium Johannis. Von allen Büchern ist dies dasjenige Buch, worin der christliche Glaube der Persönlichkeit des Heilands in ihren tiefsten Tiefen am nächsten kommt, den Tiefen, aus denen allein das

mystische Wort emportauchen konnte: „Ich und der Vater sind Eins." Ein Wort, das sich eben auch in keinen Buchstaben fassen läßt! —

So weit entfalten ließ sich jener kurze Ausspruch vom buchlosen Altar; und auch in dieser Erinnerung lebt mir die ganze Persönlichkeit Heinrich von Steins. An ihm hatten wir des Meisters Geist im Eigenglanze reiner jungen Seele. Hätten wir nur ihrer mehr gehabt! Aber Solche gehören nicht der Welt der Mehrheiten an, die ihre Sprache nicht versteht, sonden einer edlen Gemeinschaft, die ihre eigene Sprache spricht. Die Ursprache dieser Einzelnen, Einzigen ist die Musik; lese ich dann aber Goethe, so habe ich den Eindruck einer Uebertragung der Sprache des göttlichen Wesens in die Sprache der Götter. Diese verstand und sprach auch unser junger Freund. Auch Ganymed verstand die Sprache des Vater Zeus besser als die Kraftgesellen Ares und Herakles, die nur den olympischen Donner hörten, der Knabe aber sah das ambrosische Lächeln! Und hier erscheint mir die Doppelgestalt des Johannes! Jener Johannes, der die Apokalypse schrieb, hat auch nur den Donner gehört, Johannes der Evangelist aber hat dem Heiland ins göttlich leuchtende Auge geschaut. Unter diesem Johannisbilde habe ich einst Stein gesehen und sehe ihn auch heute — und „wie ich ihn sah, ist er mir nah". Das und nichts Anderes bedeutet „Erinnerung"! —

Hans von Wolzogen.

Martin Luther und Richard Wagner über das Leiden der Kreatur.

Von Josef Kölli.

Tantus est gemitus, ut nullus nisi Deus possit eum ponderare et digne sentire.
Luther 1516.

„So sehr groß ist das Seufzen, daß keiner es wägen und recht wahrnehmen kann außer Gott." Als ich diesen Satz in den Glossen der lateinischen Römerbriefvorlesung des jungen Luther fand, war ich schon nahe daran, die wortwörtlichen Beweise für eine Ueberzeugung zu entdecken, die sich mir gebildet hatte. Der kurze vorläufige Bericht über diese Entdeckung und den Weg zu ihr liefert zugleich einen Beitrag zum Verständnis der Größe Richard Wagners, seines Parsifal und insbesondere der Karfreitagsszene.

Ich hatte alle Werke des Meisters vom Rienzi angefangen 15 Jahre hindurch in Dutzenden von Aufführungen studiert und die beste Wagnerlitteratur gelesen, als ich den Parsifal kennen lernte. Aus dem mit nichts zu vergleichenden Eindruck der Aufführung ging mir eben die Ueberzeugung hervor, daß Parsifal nicht der Schlußstein eines außerordentlichen Kunstschaffens sei, sondern der Anfang von etwas abermals Neuem. Ich veröffentlichte 1931 einen Aufsatz über „Jesus und Kundry" und wurde schließlich in meiner Auffassung unerwartet bestärkt durch die Veröffentlichung von Wagnerbriefen an König Ludwig II. im Bayreuther Festspielführer 1934. Hier erklärt der Meister selbst seinen werdenden Parsifal für das „christlichste aller Kunstwerke in einer Welt, welche in Feigheit vor den Juden vergeht". Eine andere Briefstelle enthält bereits das letzte überhaupt mögliche Wort über den Parsifal: „Mir ist es, als ob dieses Werk mir eingegeben sei, um der Welt ihr eigenes tiefstes Geheimnis, den wahrhaftigsten christlichen Glauben zu erhalten, ja, ihr neu diesen Glauben zu erwecken." Hiemit ist jeder Versuch, den Parsifal und die Karfreitagsszene von unverbindlichen Frühlingsfesten her zu verstehen, ein für allemal erledigt und es kann an der „Christlichkeit" des „christlichsten aller Kunstwerke" nicht mehr gezweifelt werden.

So war der Problemkreis auch für mich vorläufig beschlossen, zumal mich Lutherstudien voll in Anspruch nahmen. Aber gerade in diesem Zusammenhang fiel mir eine Bemerkung Frau Cosimas auf (Moulin Eckart, I, 891): „Lesen Sie den Parsifal, dessen Möglichkeit wir — wie Goethe und Schiller — dem Mute Luthers verdanken." Es ist einzuräumen, daß mir diese Stelle nur infolge meiner intensiven Beschäftigung mit Luther etwas Besonderes zu sagen schien. Immerhin wußte Frau Cosima von ihrem Mann und dessen Jüngern manches, was wir nicht mehr erfahren können und es wäre wohl möglich, daß Wagner einmal die Vermutung oder Erkenntnis ausgesprochen

haben könnte, er verdanke seinen Parsifal Luther. Man muß sich vergegenwärtigen, daß Frau Cosima gerne Gedanken und Aussprüche ihres Mannes wiedergibt und auch in dem angeführten, von Moulin-Eckart zitierten Brief ist z. B. die Stelle über die Art, wie die Natur den Musikern das Schweigen verschaffen könne, nichts anderes als eine Variation über ein von Wagner in seiner Beethovenschrift angeschlagenes Thema. Ferner ist die der zitierten Briefstelle unmittelbar vorausgehende Behandlung Calderons im Stile jener bekannten Aeußerung Goethes gehalten, wonach wir bei Vergleichung Calderons mit Shakespeare leicht erkennen könnten, was die Welt einem Luther verdanke. Wagner hat dieses Goethewort sicher gekannt und seine Richtigkeit auch auf Goethe und Schiller selbst angewandt. Und Frau Cosima beschloß diese stolze Reihe von Shakespeare bis Goethe, indem sie mit vollem Recht den Schöpfer des Parsifal anfügte. Mehr aber als dies kann aus der zitierten Briefstelle nicht geschlossen werden und streng genommen schien es mir doch, als ob wir hinsichtlich einer sich an Luther und Richard Wagner erweisenden „Gemeinschaft der Heiligen" Goetheſcher Terminologie auf Vermutungen angewiesen blieben. Wir haben aber Belege für die sorgfältige Art, womit der Meister ihm nahegehende Bibelstellen gelegentlich las und prüfend verglich. Denn er las anders und vor allem intensiver als gewöhnliche Menschen. Parallelen wie Röm. 12, 21 „überwinde das Böse mit Gutem", und „so recht! So nach des Grales Gnade: Das Böse bannt, wer's mit Gutem vergilt," würden noch wenig besagen. Hingegen könnte das 8. Kapitel des Römerbriefes Wagner wohl einmal besonders aufgefallen sein:

„„Das ängstliche Harren der Kreatur wartet auf die Offenbarung der Kinder Gottes.

Auch die Kreatur wird frei werden von dem Dienst des vergänglichen Wesens zur herrlichen Freiheit der Kinder Gottes.

Denn wir wissen, daß alle Kreatur sehnt sich mit uns und ängstet sich noch immerdar."" (Verse 19, 21 und 22.)

Hätte nun der Meister, wie er in anderen Fällen nachweislich getan, einen vergleichenden Blick auf die Vulgata geworfen, so würde er erstaunlich „Wagnerisches" gefunden haben. Freilich, der lateinische Text des 19. Verses läßt gegenüber dem griechischen an problemloser Nüchternheit nichts zu wünschen übrig. Dafür aber hätte Wagner im 21. Vers anstatt „Dienst des vergänglichen Wesens" die Worte „a servitute corruptionis" gefunden und vielleicht hätte er sich angeregt gefühlt, von der „Knechtschaft der Mitverderbnis (cor-ruptio)" zu sprechen und die Voraussetzung der Karfreitagsszene darin zu erkennen. Gewiß hat es ihn oder hätte es ihn auch tief berührt, im 22. Vers zu lesen, „quod omnis creatura ingemiscit", daß alle Kreatur *seufzet*, nicht bloß „sich sehnt", wie die Uebersetzung gewöhnlich lautet.

Ich kann die Ungeduld, die hier mancher Leser angesichts meiner auf so vielen „hätte" aufgebauten Vermutungen verspürt, nachempfinden. Vielleicht aber wird mir der Ungeduldige sogar wieder dankbar, weil ich mit vielen „hätte" versuchte, Vermutungen aufzustellen, welche die folgende Tatsache selbst fürs erste faßlicher machen. Denn diese nun aufzudeckende Tatsache war dem Meister, wie Frau Cosima, wie allen Menschen bis 1908 und in dem hier gebotenen Zusammenhang bis heute unbekannt:

Etwas Wesentliches von der in der Karfreitagsszene offenbaren Denkweise findet sich bereits in der Römerbriefvorlesung, die der junge Luther in den Jahren 1515/1516 gehalten hat, bald nach seiner neuen Entdeckung des Evangeliums.

Die Handschrift dieser Vorlesung wurde erst nahezu 400 Jahre später, 1908 durch Dr. Johannes Ficker veröffentlicht. Aus ihr übersetze ich die wichtigsten Stellen. Da heißt es in den Ausführungen zu Röm. 8,19: „Der Apostel sagt aber mit einem neuen, sowohl wunderbaren als auch theologischen Wort ‚Harren der Kreatur', so daß er durch dieses Wort ausdrückt: Wenn die Seele die Kreatur einmal harren hört, dann begnügt sie sich nicht mehr damit, die Kreatur an sich weiter zu beobachten und zu erforschen, sondern erforscht das, worauf die Kreatur harret." (Fi. II, 198, 29.) Daher lehnt nun Luther die Beschäftigung mit Philosophie und das Forschen nach dem Wesen der Dinge ab, zugunsten der Erlösung der Dinge. Er begründet es so: „Ich freilich glaube Gotte diesen Dienst zu schulden, daß ich gegen die Philosophie zu bellen und zur hl. Schrift zu überreden habe." (Fi. II, 199, 7.) Und um den Gegensatz des vermeinten Wesenserkennens zum Erlösensollen ja recht deutlich zu machen, „bellt" er gegen die Philosophie und bedient sich des sanften „suadeo" (suadendi ad sacram Scripturam), um zu betonen, daß er zu jener Lehre überreden will, die den Kreaturen Erlösung bringt. Die erstaunlichsten Sätze Luthers lauten:

„„Nun sind es aber wahrlich die durch die Klugheit des Fleisches angesteckten Weisen und Theologen, welche aus den trauernden Dingen eine angenehme Wissenschaft schöpfen und Begriffe von sonderlicher Macht lächelnd über das Seufzende schichten. (Fi. II, 200, 3.)

Siehe, wir schätzen das Wissen vom Wesen, Wirken und Leiden der Dinge hoch ein, aber die Dinge selbst verabscheuen ihr Wesen, Tun und Leiden und seufzen darüber. (Fi. II, 199, 31.)

Wir kommen daherzu dem Schluß, daß ohne Zweifel dumm und blind ist, wer lieber nach dem Wesen und

Tun der Kreaturen forscht, als nach ihren Seufzern und nach ihrem Harren, da er nicht weiß, daß auch die Kreatur Kreatur ist. Das ist aus dem Text deutlich genug. (Fi. II, 200, 11.)""

Wie unmöglich wird bei solcher Art der Erkenntnis die Vivisektion, die Richard Wagner bekämpfte und wofür er von den Maßgeblichen ausgelacht wurde! Luther hingegen macht den Menschen geradezu verantwortlich für die Verderbnis der Natur, indem er mit Paulus wiederholt, „alle Kreatur Gottes ist gut" und weiter ausführt: „Die Kreatur wird also von außen her und ohne ihr Verschulden nichtig, schlecht, schuldig usw., nämlich so: durch Meinungen, irrige Hochschätzung oder Liebe und durch verkehrten Genuß wird sie vom Menschen als etwas Höheres geachtet, als sie in Wahrheit ist, wobei der Mensch wähnt, in den Dingen Ruhe und Genügen zu haben." (Fi. II, 200, 23.) Es ist also die im Grund lieblose Ueberschätzung der Kreatur, die uns dazu verleitet, die Qual der Kreatur zu erhöhen! Von dieser Folgerung her fällt auch ein helles Licht auf die Menschenwelt und auf den Ausspruch des traurigen, ursprünglich schwärmerisch veranlagten Pascal: „Gerade derjenige macht die Menschen zu Teufeln, der sie als Engel haben will." Dagegen setzt die von uns durch Lutherworte und Wagnersche Kunst gleicherweise verlangte Haltung, auch gegenüber der Kreatur, soviel Selbstaufopferung voraus, daß die gewöhnlichen Menschen vor Forderungen solcher Art noch immer zurückschrecken und es hätte nicht viel Sinn, davon zu reden, bezeugte nicht der Schirmherr von Bayreuth, Adolf Hitler, durch seine Selbstaufopferung für das deutsche Volk, welch ungeheurer Segen für viele möglich wird, wenn einer eine einfache und große Wahrheit darlebt.

Was uns hier aber noch zu denken gibt: Einzig ein Richard Wagner hat aus Eigenem solche Gedanken über das Leiden der Kreatur neu gedacht und sie zur Voraussetzung seines Parsifal gemacht, worin — insbesondere in der Karfreitagsszene — ein gereinigtes Christentum dargestellt wird. (Der allen andern Menschen vergeblich offenbare Römerbrief kann ihn höchstens angeregt haben.)

Und nun ist noch eins der Betrachtung wert: Bei Luther liegt, wie bei dem Bayreuther Meister, hinter diesen neuen Gedanken als ihre große Voraussetzung eine neue und befreiende Auffassung des Todes. Wagners ungewöhnliche Aussprüche über den Tod werden durch Luthers Darlegungen bekräftigt. Freilich, das schon im „Jesus von Nazareth" Gesagte kann noch als Ergebnis einer tiefen „Philosophie" begriffen werden. H. St. Chamberlain führt in seinem Aufsatz „Die Bedeutung des Todes bei Richard Wagner" aus, daß Wagner nur in den Meistersingern nicht bis zur Darstellung des Todes gelangt und in allen seinen übrigen Werken nur bis zur Darstellung

des Todes. Der Tod bedeutet die Erlösung. „Mit Ausnahme von Parsifal ist der Tod in allen Dramen der Kulminationspunkt überhaupt." Wohlgemerkt, mit Ausnahme des Parsifal. Um diese Ausnahmestellung des letzten Dramas zu verstehen, erinnern wir uns noch der Bemerkung Chamberlains, daß im Nibelungenring einzig die Rheintöchter am Leben bleiben. Wir fragen warum und antworten: Weil sie nicht erlöst sind! Und wirklich, sie beschäftigen den Meister bis in seine letzten Stunden.

Als er sich am Abend des 12. Februar 1883 zum letzten Mal ans Klavier setzte, spielte er die Rheintöchterszene aus Rheingold, „falsch und feig ist, was oben sich freut". Es erschüttert uns noch heute wie damals Frau Cosima, daß er hinzufügte, „daß ich das damals so bestimmt gewußt habe!" Zu Bett gegangen, sagte er noch: „Ich bin ihnen gut, diesen untergeordneten Wesen der Tiefe, diesen Sehnsüchtigen."

Wir schließen aus früher erwähnten Beobachtungen, daß es wohl wieder Gedanken aus der letzten Zeit Wagners sind, die Frau Cosima in dem bei Moulin-Eckart I, 996 zitierten Brief ausspricht. Hiernach ist der Unterschied zwischen Buddhismus und Christentum im Kreise des Meisters völlig begriffen worden: „Dem Buddhismus ergab sich die ergebungsvolle Einsicht, er ist die Weisheit und das Lassen, das Christentum die Liebe und das Tun, das Können, die Kunst."

Blicken wir nach solchen Erkenntnissen auf die Ausnahmestellung des Parsifal zurück! Nicht der Tod des Amfortas und Kundrys am Schlusse des Dramas ist der Kulminationspunkt, sondern die Erlösung des Erlösers. Diese aber beginnt in der Karfreitagsszene. Erst in dem Augenblick, da Kundry von Parsifal getauft ist, leuchtet die eben entsündigte und erlöste Natur auf. Diese Erlösung beginnt zu tönen nach den Worten, „die Taufe nimm und glaub an den Erlöser!" Parsifal begreift den Vorgang in der Natur noch nicht, aber vor uns ist das Weinen Kundrys und das Aufleuchten der Aue gleichzeitig, bis auch Parsifal die alles sagenden Worte an Kundry findet; „du weinest — sieh es lacht die Aue". Kundry, die den Erlöser verlachte, war hiedurch verflucht und wirkte Fluch. Nun ist sie in Reuetränen sehend geworden und mit ihr selbst ist die Natur erlöst. Als Abschluß des Dramas wird nicht mehr, wie sonst bei Wagner, der Tod dargestellt, sondern der Erlösungsvorgang wird wahrnehmbar, wie er anfängt mit dem Weinen Kundrys und dem Lachen der Aue. Wir sehen, hören und begreifen, was die harrende Natur ersehnt. So hat die völlig neue und tiefste Einsicht des alten Meisters auch noch eine Erweiterung seiner Kunst ermöglicht: die Darstellung der Erlösung selbst.

Es hatte einen tiefen Sinn, daß Wagner nahe daran war, vor dem Parsifal einen buddhistischen Stoff zu gestalten. Doch es war ihm un-möglich. Er konnte sich in diesen Stoff nicht mehr einleben, weil er die Möglichkeit des

„christlichsten aller Kunstwerke" erkannt hatte. Zunächst freilich hatte er, mit den „Siegern" beschäftigt, wie alle tiefen Menschen erst einmal die Notwendigkeit der Selbstvernichtung gesehen. Da kam aber die Konzeption des Parsifal als das allein mögliche Ja auf das erkannte Nein, Parsifal als offenbarte Möglichkeit der Erlösung der Natur und des Menschen durch Selbsthingabe!

Die als bestehend nachgewiesene „Gemeinschaft der Heiligen" zwischen Luther und Richard Wagner läßt es unvermeidlich werden, mit Goethe zu betonen und noch mehr als bisher zu begreifen, daß alles Herrliche des heutigen Tages Nachklang ist aus fernen Ahnherrentagen. Und sollten wir gar einmal genötigt sein, die Epoche unserer klassischen Dichtung als einen Nachhall einer größeren Vergangenheit aufzufassen, als den Teil eines größeren Ganzen, so wird der leuchtende Bogen von Luther zu Richard Wagner noch lebhafter und allen wahrnehmbarer strahlen. Vieles wird verblaßt sein, Richard Wagner aber als der größte Genius, der am weitesten voraus eilte, erkannt werden. Dieses Voraneilen enthüllt sich uns in den skizzierten Gedankengängen als ein unbewußtes Zurückgreifen auf Luther. Richard Wagner, der umtobt vom Gesindel des Jahrhunderts den Blick oft zurückwandte und nach geistig-künstlerischen Vorfahren suchte, hat einen seiner gewaltigsten fore-goer nicht so gekannt, wie wir heute. Wie grenzenlos muß unser Vertrauen zu solchem Genius der Kunst und der Lebenserneuerung werden, wenn wir hier gewahrten, daß Richard Wagner tatsächlich und ohne Kenntnis der Worte des jungen Luther auf den Kern des Christentums zurückgriff und er durch den Parsifal, wie Luther durch seine reformatorische Tat, wahrlich der Welt ihr tiefstes Geheimnis zu erhalten und zu erwecken wußte, den „wahrhaftigsten christlichen Glauben".

Napoleonismus oder Heldentum.

Ein Beitrag zum Thema „Wagner und Nietzsche".

Von Curt von Westernhagen.

II. Teil.

1.

Für Wagner ist nicht Goethes Begegnung, sondern Beethovens Federstrich zum gleichnishaften Augenblick der Geschichte des deutschen Geistes geworden.

In seine ersten Pariser Jahre, die feige und feile Zeit des Bürgerkönigtums, fällt noch ein Schatten der Gestalt Napoleons, überlebensgroß, wie alle Schatten am Abend. Louis Philipp, der Enkel des Philipp Egalité, führt die Asche des Imperators nach Paris zurück. Auch der arme deutsche Musiker in der Rue du Helder läßt heute seine Lohnarbeit liegen. Er wirft einige flüchtige Verse aufs Papier:

Noch scheint der Mond. Ist's Nacht noch? Ist es Tag?
In tiefer Ruhe liegt die Riesenstadt.
Und jenes dumpfe Wirbeln? Was bedeutet es?
Die Trommel ruft den Bürger auf:
aus ihrem Schlaf weckt sie die Stadt,
den Kaiser zu begrüßen —
der Kaiser kehrt zurück! („Sämtl. Schr.", XII, S. 351.)

Das unscheinbare Blatt trägt das Datum „Paris am 15. Dezember (1840), früh um 7 Uhr".

Trotz der grimmigen Kälte säumen Hunderttausende die Straßen von Neuilly nach Paris. „Ich hatte vier Stunden auf der Estrade des Invalidenplatzes gefroren." Neben dem Sarge schreiten die Männer von St. Helena. Die verschlissenen Röcke der Veteranen überstrahlen die goldenen Kleider der Mächtigen einer kleineren Gegenwart. Der Donner der Trophäenbatterie begrüßt den Kaiser, da er in den Invalidendom einzieht. Die hinreißendsten Sänger der italienischen und französischen Oper tragen Mozarts „Requiem" vor. Die entzückendsten Herzoginnen und Gräfinnen schmelzen vor dem angebeteten Rubini und der bezaubernden Persiani hin, lassen ihren Muff sinken und lispeln — ganz wie in der Oper —: „C'est ravissant!" („Sämtl. Schr.", I, S. 188 f.) Fürwahr, der Schlußakt des Dramas „Napoleon" zeigt ebenfalls jene eigentümliche Mischung von Tragödie und Komödie. „Es war ein bloßes Schauspiel", schreibt Guizot.

Vermutlich hat auch Wagner Zeit gefunden, über Größe, Ruhm und andere vergängliche Dinge nachzudenken. Einige Wochen später berichtet er in einigermaßen ironischem Tone über die „Einbringung der cendres de Napoléon". (Ebenda, XII, S. 66 f.) Genug, das Ereignis fällt in jene Epoche seines Lebens, da er selbst im Begriff ist, sich von dem Trugbild einer Pariser gloire abzuwenden. Im Mai 1841 vollendet er in zehn Tagen die Dichtung, im Herbst in sieben Wochen die Komposition des „Fliegenden Holländers": „In Not und Sorgen." . . „Per aspera ad astra. Gott geb's!" [1])

Im Oktober erscheint in der „Gazette musicale" seine Plauderei: „Une soirée heureuse. Fantaisie sur la musique pittoresque". „Du weißt", läßt er einen der beiden jungen Freunde sagen, „Du weißt, daß diese Symphonie (Eroica)

[1]) Vgl. „König Ludwig, R. Wagner, Briefwechsel", I, S. 40 Anm.

zuerst bestimmt war, den Titel „Bonaparte" zu führen . . .", worauf der andere erwidert: der Komponist habe hier weder die musikalische Kriegsgeschichte des ersten italienischen Feldzuges schreiben noch überhaupt irgend einen Augenblick aus der Laufbahn des jugendlichen Feldherrn bezeichnen wollen. Nein, der Siegeszug Bonapartes sei Beethoven lediglich zu einem anfeuernden Beispiel geworden, auf dem Gebiete der Musik zu gleich unerhörten Taten und Siegen zu schreiten. („Sämtliche Schr.", I, S. 136 ff.)

Dreißig Jahre später kommt Wagner noch einmal auf dieses Verhältnis zu sprechen: mit seiner ursprünglichen Widmung habe Beethoven seine eigene politische Tendenz unmißverständlich genug ausgesprochen; aber „können wir uns aus ihr auch nur einen Takt dieser Partitur erklären? Muß es uns nicht als reiner Wahnwitz erscheinen, auch nur den Versuch zu einer solchen Erklärung ernstlich zu wagen?" (Ebenda IX, S. 64.)

Man sieht: Wagner, der in der Ouvertüre zu „Coriolan", zu „Egmont" die Gestalten der Helden gleichsam leibhaftig wahrnimmt, ist von vornherein bemüht, einer Legende vorzubeugen, als ob die „Eroica" irgend etwas mit der Persönlichkeit Napoleons zu tun habe.

Noch deutlicher hat er seine Auffassung des Korsen in einem anderen Zusammenhang bezeichnet. In der Schrift über „Deutsche Kunst und Deutsche Politik", welche, nach Königgrätz, Bayern zu seiner deutschen Aufgabe erziehen soll, stellt er den Gegensatz der französischen Zivilisation und der deutschen Kultur dar. „Marat — der Tiger, Napoleon — der Tigerbändiger: dies ist das Symbol des neuen Frankreich". An die Stelle des alten Versailler Hofnimbus seien eine alles Selbstgefühl zermalmende Disziplin und das theatralische Trugbild der französischen gloire getreten. Wenn Wagner fortfährt: die Veränderungen, welche die „Umtaufe des französischen Charakters durch die französische Revolution" hervorgebracht habe, wünsche man von einem „hierzu berufenen Kulturhistoriker" dargestellt zu sehen, so klingt das fast wie ein Ruf nach einem Werke wie Taines „Entstehung des modernen Frankreich". („Sämtl. Schr.", VIII, S. 74 f.) Der Geist des neuen Frankreich habe seinen gefährlichsten Gegner im deutschen Geist gesehen. Daher Napoleons Forderung: „*dépayser davantage l'esprit allemand*, ce qui est le premier but de ma politique." Aber dieser deutsche Geist, Fleisch geworden, tausendfach, hunderttausendfach Fleisch geworden im „deutschen Jüngling", habe den Sieg über den Imperator davongetragen. Der „deutsche Jüngling" sei nicht der Mann der Fürstengunst; er lebe in den Versen Schillers und Körners, in den Melodien Mozarts und Beethovens. „Und dieser Jüngling war es, der sich endlich auf das Schlachtfeld stürzte, um, da seine Fürsten alles, Reich, Land, Ehre verloren, dem Volke seine Freiheit, den Fürsten ihre verwirkten Throne wieder zu erobern. Und wie ward diesem ‚Jüngling' gelohnt? Es gibt in der Geschichte keinen schwärzeren Undank, als den Verrat der deutschen Fürsten an dem Geiste ihres Volkes . . ." (Ebenda S. 35 ff.) Das ist geschrieben aus der Zeit, aus dem Geiste der „Meistersinger".

Aber man würde fehl gehen, wenn man annähme, daß Wagner als Deutscher zu befangen gewesen sei, um Napoleon gerecht zu werden. Nein, seine Verurteilung der Gesamtpersönlichkeit erfolgte nicht nur aus nationalen, sondern ebensosehr aus grundsätzlichen Bedenken.

Napoleon *verachtet* die Menschen, deren er sich bedient: daß er ihre Schwächen ausbeutet, ist der tiefste Ausdruck seiner Verachtung. Nietzsches Lehre vom „höheren Menschen" überträgt die napoleonische Menschenverachtung ins Geistige. „Was ist *vornehm*? . . . Die Ueberzeugung, daß man nur gegen

seinesgleichen Pflichten hat, gegen die andern sich nach Gutdünken verhält . . ." („Wille", 3. 943.) „Man muß der Menschheit überlegen sein durch Kraft, durch Höhe der Seele, — durch Verachtung . . ." („Antichrist", Vorwort.)

Wagner hingegen, da er den jungen König Ludwig in der Gefahr der Welt- und Menschenverachtung sieht, hat seine eigene Gesinnung, die von Verkennung wie Verachtung gleich weit entfernt ist, unumwunden ausgesprochen: „'Die Welt verachten, kann nur dann einen edlen Sinn haben, wenn es heißt: nichts von der Welt begehren. Dies kann nur der innerlich überaus Reiche, nämlich derjenige, welcher der Welt mehr zu bieten vermag, als sie ihm bieten kann. . . . Aber auch der Tyrann, der Despot ‚verachtet' die Welt: was heißt aber dies? In Wahrheit verachtet er nur die Menschen, weil er sieht, daß sie sich zu allem Schlechten gebrauchen lassen, und daß jeder nur sich liebt: aber der Welt trachtet er eben durch diese von ihm verwendeten Mittel einzig nach . . ." Und Wagner fährt, gleichsam mit erhobener Stimme, fort: „Wer aber irgend etwas durch Menschen begehrt und durch diese erreichen will, der schändet sein eigenes Ziel, wenn er die selben Menschen verachtet; muß er sie wirklich verachten, so gäbe er lieber auch das Ziel auf: es ist unmöglich, durch schlechte Mittel einen guten Zweck zu erreichen. Er wähle sich die Menschen zu Vermittlern, welche mit ihm dem gleichen Zwecke nachstreben: dann werden Mittel und Zweck gleich geadelt, und das Streben selbst steht als ein edles da." (An König Ludwig, 18. Juli 1867.)

Diese Lehre Wagners vom Adel der Achtung, ausgesprochen in einem Brief an einen deutschen Fürsten, ist die deutsche Widerlegung des Grunddogmas des Napoleonismus.

Hinzukommt Wagners Abneigung gegen die Mienen und Gebärden, welche der Napoleonismus vor der Welt annimmt. Bei der Lektüre von Tolstois „Krieg und Frieden" hob er jene Szene hervor, da der Imperator auf dem Poklonnoi-Berg im Angesicht der Türme Moskaus die Ansprache an die Bojaren einstudiert: jenen verzögerten erhabenen Augenblick, der ins Lächerliche umschlägt, jenen mißglückten Versuch der Schauspielerei vor sich und anderen. (III. Bd., 11. Teil, 15. Kpt.)

Die eingefleischte Menschenverachtung und Schauspielerei scheiden den Korsen in Wagners Augen von der wahren Größe. Um wieviel mehr erst die Napoleoniden! „Friedrich der Große war ein vollkommener Held, die Persönlichkeit war das Große an ihm, das Gegenteil jener herzlosen Diplomatie der bloßen Intelligenz, die außerhalb ihres Feldes nur Komödie zu spielen weiß und sich erbärmlich klein zeigt." (Glasenapp VI, S. 197.)

2.

Statt eines abstrakten Schattenbildes der Auffassung Wagners von geschichtlicher Größe folge hier ein Ueberblick über seine Beschäftigung mit der Geschichte. Obwohl er in der Kunst bewußt den Weg von der Geschichte zum Mythos gegangen ist, hat er im Leben das Befassen mit der Geschichte als eines der edelsten Mittel der Belehrung und Erhebung gepflegt.

An anderer Stelle[2]) habe ich seiner Lektüre der „Dorier" des Otfried Müller gedacht; sie ist für seine Auffassung des Hellenentums als eines Kampfes und Sieges nordischer Einwanderer und Eroberer gegenüber einer asiatischen Bevölkerung bestimmend geworden und hat ihm, lange vor der Bekanntschaft mit Gobineau, eine Vorahnung rassischer Geschichtsbetrachtung gegeben.

[2]) C. v. Westernhagen: „R. Wagners Kampf", München 1935.

Während der Instrumentation der „Götterdämmerung" erfreut er sich an Xenophons „Anabasis": er rühmt die Naivität, die gänzliche Unkenntnis des Effektes; wie gespreizt und farblos dagegen unsere jetzigen Geschichtsschreiber! (Du Moulin, I, S. 708.) Und während der Komposition des „Parsifal" beschäftigt er sich mit Xenophons „Memorabilien des Sokrates": „Ich habe so gern mit dieser Welt zu tun! . . . Aber wie nimmt sich ein Moderner, Macchiavelli z. B., der den Griechen am nächsten stand, wie nimmt er sich dagegen aus! welche korrupte Welt ist der Hintergrund seines Wesens!" (Glasenapp, VI, S. 179.)

In dem Interesse für Thukydides begegnen sich Wagner und Nietzsche. Dieser schreibt in der „Götzen-Dämmerung": Thukydides sei ihm — neben Macchiavelli — am meisten verwandt durch den unbedingten Willen, sich nichts vorzumachen und die Vernunft in der Realität zu sehen. (X, Z. 2.) Wagner liest in Venedig während der Arbeit am zweiten Aufzug des „Tristan" die „Geschichte Venedigs" des Grafen Daru und wird durch den antik heidnischen Charakter dieses Regierungssystems lebhaft an die gleichen Maximen der Athener erinnert, „welche, wie wir im Tukydides lesen, von diesen mit größter Unumwundenheit als männliche Sittlichkeitsgrundsätze vorgetragen wurden." („Sämtl. Schr.", XV, S. 176.) 1877 versenkt er sich, umringt von Sorgen, wieder in die Geschichte des Peloponnesischen Krieges: der Niedergang der Stadt des Perikles gemahnt ihn an das Schicksal seines Bayreuther Werkes. (Du Moulin, I, S. 787.)

Die Lebensbeschreibungen des Plutarch haben Wagner durch mehre Jahrzehnte begleitet. 1860 heißt es in einem Brief an Malwida v. Meysenbug: er habe mit großem Eindruck wieder das Leben des Timoleon gelesen." „Dieses hat die ganz unerhört seltsame Bedeutung, daß es wirklich vollkommen glücklich zu Ende geht, ein ganz ausnahmsweiser Fall in der Geschichte . . . Ich kann mich aber, im Hinblick auf alles Edle, nicht erwehren, solch einen Fall vom Weltendämon eigentlich nur als Lockvogel aufgestellt zu erkennen." (Glasenapp, VI, S. 176.)

Von den großen Herrschern des Altertums fesselt ihn vor allem Alexander d. Gr. In dieser Vorliebe stimmt er mit Gobineau überein. Es ist bei beiden eigentlich eine Liebe wider die Vernunft: sie verurteilen die alexandrinische Rassen- und Kulturvermischung, aber sie können sich dem Zauber des königlichen Jünglings nicht entziehen, dessen Stirn umwittert ist von der Tragik der Größe. Im Frühjahr 1870 vertiefen sich Wagner und Cosima in Droysens „Geschichte Alexanders d. Gr." (Du Moulin, I, S. 484.) Vor ihrem Geiste ersteht die Persönlichkeit des Herrschers, der eine Epoche abschließt und eine neue eröffnet. In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung zu wissen, wie Droysen den menschlichen und geschichtlichen Charakter seines Helden beurteilt: es ist zu vermuten, daß Wagner diese Ansicht teilt.

Angesichts des Zuges nach dem Heiligtum des Juppiter Ammon erhebt der Historiker die Frage, ob Alexander die Welt mit einer Komödie habe täuschen wollen. Es sei die Frage nach seinem innersten Wesen. man könne sagen, nach seinem Gewissen. Und er antwortet mit der Deutung: „Wie nun, wenn Alexander in Ammonion einer Gotteslehre, einer Symbolik, begegnete, die . . . das Wesen des Priestertums und des Königtums zu einem großen und in sich geschlossenen System zu verbinden verstanden hätte?" (Droysen, a. a. O. II, 3. Kpt.)

In der Tat, der Verdacht der religiösen Schauspielerei im Sinne Napoleons würde die Teilnahme Wagners für den Helden, und wenn er gleich ganze Erdteile erobert hätte, zunichte gemacht haben.

Den geschichtlichen Sinn der Persönlichkeit Alexanders erblickt Droysen darin, daß in seinen Siegen das Urteil über eine zum Untergang reife Vergangenheit gesprochen sei: „Nicht das Herkommen noch das ererbte Recht, nicht Friedlichkeit noch Tugend noch sonstiger persönlicher Wert schützt dann vor der überwältigenden Macht dessen, dem das Verhängnis geschichtlicher Größe zuteil geworden ist." (Droysen a. a. O.)

Man sieht, der harte Tatsachen-Sinn ist nicht erst von Nietzsche in die Geschichtsbetrachtung gelegt worden: es ist lediglich sein zweifelhaftes Verdienst gewesen, die Härte in Grausamkeit, in Lust an der Grausamkeit umgewandelt zu haben.

Alles in allem: Droysen hat seinen Helden zwar nicht „ins Gute interpretiert", nicht „vermoralisiert"; aber er hat an ihn die Frage gerichtet, ob er eine Wahrheit oder eine Lüge sei. Die Antwort darauf entscheidet über menschliche und geschichtliche Größe.

Ein Nachhall des Urteils Wagners bei der gemeinsamen Tribschener Lektüre ist es offenbar, wenn Cosima später einem jungen Freunde schreibt: das komödiantenhafte Wesen Napoleons hindere sie daran, in ihm eine große Naturkraft zu erblicken, wie in Etzel oder Dschingiskhan. „Wenn Sie einmal Zeit haben, so lesen Sie doch ‚Alexander d. Gr.' von Droysen. Das wird Ihnen ganz anderes sagen als diese brutale Ausgeburt, welche doch, wie der Teufel in der deutschen Komödie, den Kürzeren gegen den lieben Gott ziehen mußte, und dem deutschen Geist gegenüber zum Beispiel uns recht plump und dumm erscheinen muß." (Du Moulin, II, S. 273 f.)

Ein Zug von herzloser Schauspielerei im Charakter Cäsars verleitet Wagner dazu, den großen Römer geringer einzuschätzen als den Briten Cromwell: es gebe keine geschichtliche Größe ohne Herz. (Glasenpp, VI, S. 222.)

Sein Auge leuchtet auf, wenn er von den germanischen Helden redet. Im Gespräch mit Gobineau feiert er die Goten: es sei schwer, sich jemand wie Alarich und Theodorich auch nur vorzustellen: „diese dämonisch von sich erfüllten Wesen, welche die ganze Römerwelt wie Bagage betrachteten." Die Vergleichung mit Alexander lehnt er ab: sie seien viel „dämonischer" gewesen. (Ebenda, S. 598.)

In den Normannen, deren Vergangenheit ihm in Sizilien lebendig wird, erkennt er das letzte Heldengeschlecht: „Was sind das für Menschen gewesen, die so etwas erbauten!" ruft er beim Anblick der ernsten Pracht von Monreale aus. (Ebenda, S. 539.)

Die Hohenstaufen (in der Darstellung Raumers) haben Wagner schon frühzeitig angezogen und zu dichterischer Gestaltung angeregt: „alle großen Gestalten, denen ich da begegnete, lebten leibhaftig vor mir auf". Die „Sarazenin" behandelt eine Episode aus dem Leben Manfreds. „Friedrich I." stellt den Begriff des Herrschers „in seiner kraftvollsten und ungeheuerlichsten Bedeutung" auf; sein würdiges Weichen vor der Unmöglichkeit der Behauptung seiner Ansprüche soll die Teilnahme für den Helden erwecken und zugleich die Erkenntnis von der „eigentätigen Vielgestaltigkeit der Dinge dieser Welt" geben. („Sämtl. Schr." XIII, S. 284 f., VIX, S. 213 f.) Der Entwurf schließt mit den Worten Friedrichs: „Nun sehe ich, es kann nur einen Kaiser, oder nur einen Papst geben.

Drum streit' ich denn mit guter deutscher Wehre
für Kaisers und der Völker Ehre."

Etwas vom tragischen Zauber dieses Geschlechtes glaubt Wagner später in Schuberts „Sei mir gegrüßt" zu vernehmen: es sei von einer Unmittelbarkeit der Empfindung und zugleich von einer gewissen Altertümlichkeit, so daß es ihm

immer vorkomme, als wäre es von einem der letzten Hohenstaufen gesungen. (Glasenapp VI, S. 386.)

Ein Bild des deutschen Königs endlich, wie er ihn sich vorstellt, in Milde und Kraft, als Richter und Heerführer, hat Wagner in dem Sachsen Heinrich I. im „Lohengrin" aufgerichtet. Hier ist der selbe Geist lebendig, der später noch einmal in seinem „Kaisermarsch" musikalischen Ausdruck gefunden hat.

3.

Um uns nicht in der Breite der Geschichte zu verlieren, greifen wir einen Punkt heraus, in dem sich der Gegensatz der Auffassungen wie an einem Musterbeispiele zeigt. Ich meine das Verhältnis zu Carlyle.

Nietzsche macht aus seiner Abneigung gegen Carlyle keinen Hehl. In der „Morgenröte" nennt er ihn einen „alten anmaßlichen Wirr- und Murrkopf", der sein langes Leben vergebens darauf verwandt habe, seine Engländer zu einer romantischen Heldenverehrung zu überreden. (Z. 298.) In der „Fröhlichen Wissenschaft" heißt es, Carlyle habe „eine Geschwätzigkeit aus reinem Wohlgefallen an Lärm und Wirrwarr der Empfindungen". (Z. 97.) In „Jenseits" schilt er ihn einen „Halbschauspieler und Rhetor", einen „abgeschmackten Wirrkopf". (Z. 252.) Im „Ecce Homo" weist er mit Genugtuung darauf hin, daß er den „‚Heroen-Kultus' jenes großen Falschmünzers wider Wissen und Willen" boshaft ablehne. (III, Z. 1.) In der „Götzen-Dämmerung" findet sich die echt Nietzschesche Definition: „Carlyle: oder Pessimismus als zurückgetretenes Mittagessen". (IX, Z. 1.) „Ich las das Leben Thomas Carlyles, diese Farce wider Wissen und Willen, diese heroisch-moralische Interpretation dyspeptischer Zustände". (IX, Z. 12.) Das Bedürfnis nach Glauben, nach irgend etwas Unbedingtem von Ja und Nein, „der Carlylismus", sei ein Bedürfnis der Schwäche. („Antichrist", Z. 24.) Im „Willen zur Macht" stellt er seine eigne Auffassung der großen Menschen im Sinne Napoleons entgegen dem „manquierten" Versuch Carlyles, „ihnen die höchsten Moralwerte zuzulegen". (Z. 27.) Der „Carlylismus" sei „die Erkrankung des nervus sympathicus". (Z. 312.) Das Fehlen der „moralischen Liberalität" im Falle Carlyles mute ihn wie eine „Krankheit" an. (Z. 747.) Alles in allem, wie wir bereits vernommen, es sei ein Mißverständnis, die großen Menschen ins Gute zu interpretieren, — „Typus Carlyle als Interpret". (Z. 968.) Ueber den Stil urteilt Nietzsche: Carlyle sei durch Jean Paul zugrunde gerichtet und zum „schlechtesten Schriftsteller Englands" geworden. (Nachl. I, Z. 486.)

Es tut kaum etwas zur Sache, wie viel oder — was eher zu vermuten — wie wenig Nietzsche von Carlyle gekannt hat. Die Abneigung ist bei ihm wie immer zunächst persönlich begründet: er lehnt jede Persönlichkeit in dem Maße ab, als er befürchtet, sie könne ihn zu den Idealen, von welchen er sich losgesagt, zurückbringen. Er wittert in Carlyle eine Gefahr der Verführung zum Heroen-Kultus seiner eigenen Jugend. In jenem soeben angeführten Aphorismus der „Morgenröte" (Z. 298) hat er es eingestanden: der fanatische Verneiner des Heroen-Kultus kenne das Verneinte so gut wie sich selber, aus dem einfachsten Grunde, daß er von dorther komme, dort zu Hause sei und „sich im Geheimen immer fürchtet, dorthin noch zurückzumüssen, — er will sich die Rückkehr unmöglich machen, durch die Art, wie er verneint."

Wagner hingegen hat den Weisen von Chelsea geschätzt, wenn auch nicht ohne gelegentliche Kritik. Um die kritischen Urteile vorweg zu nehmen: es sind zwei Züge, die ihn an Carlyle befremden. Zunächst der allzu jean-paulisierende Stil seiner Auseinandersetzungen mit den Herren „Sauerteig" und „Teufelsdröckh"

(ein Vorwurf, welchen Nietzsche auf den Stil Carlyles im Allgemeinen ausdehnt). Und dann, was in den Augen Wagners, des Schülers der Inder, Platons und Schopenhauers, besonders schwer wiegt: der Mangel an „eigentlicher Tiefe der Metaphysik". (Glasenapp, VI, S. 195 ff.) Es ist interessant, daß sich Wagner und Nietzsche in diesem Urteil fast aufs Wort begegnen: in „Jenseits" heißt es, Carlyle fehle es an „eigentlicher Macht der Geistigkeit, an eigentlicher Tiefe des geistigen Blickes, kurz an Philosophie." (Z. 252.) Beide verstehen darunter jene Beschränkung des englischen Geistes, welcher sich nur die Besten entringen können. Aber für den, welcher schärfer hinhört, ist die Kritik Nietzsches mehr vom Standpunkt des Bewunderers der logischen und psychologischen Durchsichtigkeit der Franzosen geschrieben; die Kritik Wagners hingegen vom Standpunkt des Deutschen, der hinter den Dingen die Unendlichkeit ihrer metaphysischen Bedeutung sucht. Seine Bewunderung der Vorträge über „Helden und Heldenverehrung" hält ihn nicht davon ab, während der gemeinsamen Lektüre in Wahnfried einzelne Erklärungen als „Faselei" zu bezeichnen: so die Zurückführung Odins auf eine geschichtliche Persönlichkeit; so die Auffassung des „Dichters" im Allgemeinen: überall, wo Carlyle ins Allgemeine gehe, spüre man seinen Hauptfehler, „den Mangel einer gründlichen philosophischen Bildung". (Glasenapp, VI, S. 197 f.) Ebenso störten ihn „viele Banalitäten" an seiner Darstellung Goethes. (Du Moulin, I, S. 658.) Deshalb rechnet Wagner Carlyle nicht unter die großen Genies, sondern unter die „großen Exzentrischen". Befragt, wen er für größer halte: Carlyle oder Gobineau? entscheidet er sich unbedenklich für Gobineau; bei Carlyle müsse man selbst in seinem „Leben Friedrichs d. Gr." vieles als „Kuriosität" hinnehmen. (Glasenapp, VI, S. 715.)

Gleichwohl war Wagner groß- und weitgesinnt genug, um über alle diese Bedenken hinwegzusehen: denn Carlyle „habe das Herz auf dem rechten Fleck, das sei ein ungeheurer Vorzug". (Glasenapp, VI, S. 195.)

Als Wagner 1872 seine „Gesammelten Schriften und Dichtungen" herausgab, stellte er an die Spitze seiner eigenen Revolutions-Schriften jenen Abschnitt, in dem der Historiker, nach dem Abschluß des Siebenjährigen Krieges, einen weiten und tiefen Blick auf die europäische Geschichte und auf die heraufziehende französische Revolution wirft, und den er anhebt mit dem Ausruf: „Dort ist euer nächster Meilenstein in der Geschichte der Menschheit! Jenes allgemeine Aufbrennen des Luges und Truges, wie im Feuer der Hölle. Der Eid von fünfundzwanzig Millionen Menschen, welcher seitdem der Eid aller Menschen geworden ist: ‚Wir wollen lieber sterben, als länger unter Lügen leben!'" Und den er beschließt mit der Beschwörung der heldischen Weisen der Zukunft: „Das tausendjährige Reich der Anarchie — kürzt es ab, gebt euer Herzblut hin, es abzukürzen, ihr heroisch Weisen, die da kommen!" (Carlyle, „Fr. d. Gr.", XXI. Buch, 1. Kapt.; Wagner, „Sämtl. Schr.", III, S. 1. f.) Und als Wagner 1879 im neuen Reich die sehr ernste Frage erhob: „Wollen wir hoffen?", da antwortete er darauf mit Carlyles Oliver Cromwell: „Wir müssen eine Truppe haben, die von einem noch stärkeren Selbstgefühle belebt ist, als jene: das kann aber nur Gottesfurcht und ein starker Glaube geben. Laßt mich meine Leute werben und ich stehe dafür, daß sie nicht geschlagen werden." („Sämtl. Schr.", X, S. 131 f.) In diesem Sinne weist er auch den königlichen Freund auf Carlyle hin: „Vielleicht verdrießt Sie hier und da eine gewisse sonderliche Originalität seines Stiles: gewiß würden aber auch Sie finden, daß man es hier mit einem seltenen, genialen und erhaben rechtschaffenen Geiste zu tun hat." (7. Juli 1879.)

Es gibt Augenblicke, wo wir Wagner bei seiner Lektüre Carlyles gleichsam

belauschen können: wir können aus dem, was auf ihn einen großen Eindruck macht, auf seine eigenen Anschauungen schließen. Im Frühjahr 1871, nach der Rückkehr von der ersten Fahrt ins Reich, auf der er Bismarck in Berlin begegnet war, vertiefen sich Wagner und Cosima in die Schilderung der Schlachten des Siebenjährigen Krieges. Die Schlacht bei Torgau regt seine Teilnahme und seine Kritik an. Aber über alle Kritik erhebt sich in seinen Augen die Gestalt des großen Königs. (Du Moulin, I, S. 568.)

Schlagen wir dieses Kapitel auf! Wir dürfen hoffen, hier ein Beispiel zu erblicken, wie Wagner die großen Männer der deutschen Geschichte selbst sah, wie er sie liebte: jene Männer, die, nach seinem Worte, „die Geschichte zwingen, einen anderen Lauf zu nehmen, die über dem Schicksal stehen und es förmlich machen". (Du Moulin, I, S. 545.)

Die Lage Friedrichs am Ende des fünften Feldzuges ist dunkel genug, und auch in seiner Seele sieht es dunkel genug aus, sofern er einen seiner Vertrauten einen Blick hineintun läßt. Er schreibt an d'Argens: „Sie als ein Schüler Epikurs messen dem Leben einen Wert bei. Was mich angeht, so betrachte ich den Tod aus dem Gesichtspunkt der Stoiker. Nie werde ich den Augenblick sehen, der mich zwingt, einen nachteiligen Frieden zu schließen; keine Ueberredung, keine Beredsamkeit wird mich je bewegen, meine Schande zu unterzeichnen . . . Ich habe gehandelt und handle noch jetzt im Einklang mit jener inneren Stimme des Gewissens und der Ehre, welche alle meine Schritte lenkt." Solcher Art ist der ernste Untergrund seiner kühnen Entschlüsse. Gleichwohl scheint es diesmal, als ob Friedrich überwältigt werden soll. Eine matte Kartätsche trifft seine Brust und wirft ihn vom Pferde. Sein Adjutant beugt sich über ihn. Da öffnet der König seine zürnenden Augen: „Was macht er hier? Sammle er Flüchtlinge!" Es ist bekannt, daß Zietens spätes Eingreifen die Niederlage schließlich doch noch in einen Sieg umwandelt. Aber von einer Vernichtung des Gegners und einem Ende des Krieges kann nicht die Rede sein. „Alles erscheint mir schwarz, als wäre ich auf dem Boden eines Grabes. Haben Sie etwas Mitleid mit der Lage, worin ich mich befinde . . . Adieu, lieber Marquis; schreiben Sie mir zuweilen — vergessen Sie nicht einen armen Teufel, der täglich seine Existenz zehnmal verflucht und wünschen könnte, er wäre schon in jenen verschwiegenen Landen, von wo niemand uns Kunde zurückbringt." Aber das hindert ihn nicht, während des Winterquartieres in Leipzig die endlose Arbeit des Rekrutierens, Geldbeschaffens, Wachehaltens, die von Jahr zu Jahr schwieriger wird, mit der alten Ausdauer fortzusetzen. Er findet seinen Trost bei seinen Freunden, seiner Musik, seinen Büchern, und nicht zuletzt bei seinen Hunden. Eines Abends tritt d'Argens unvermutet ins Zimmer des Königs; Friedrich sitzt auf dem Fußboden, eine Schüssel mit Fleischbrocken vor sich, und schiebt mit einem Stöckchen seinen Lieblingen die besten Bissen zu. „Wie würden sich doch jetzt die fünf großen Mächte von Europa, die sich zum Untergang des ‚Marquis de Brandebourg' verschworen haben, den Kopf zerbrechen, was er jetzt tue? . . . Er sitzt ruhig in seinem Zimmer und füttert seine Hunde!"

Hat Carlyle die großen Männer „ins Gute interpretiert"? Man denke an seinen Cromwell, seinen Mirabeau, an seinen Friedrich, vor allem an jenes „unartikulierte Genie" Friedrich Wilhelm I., für den er eine besondere Vorliebe zeigt, und der wahrlich nichts vom „Guten" im landläufigen Sinne an sich hat. Nein, nicht „ins Gute interpretiert"; aber noch weniger ins Unmenschliche und Unmögliche; sondern ins Menschliche in der ganzen Weite seiner gegensätzlichen Spannungen. Man übersehe keinen Zug in der Skizze aus dem Leben Friedrichs

d. Gr.: hier stehen nebeneinander Mut und Schwermut, Sinn für das Reale und Ideale, Leidenschaft für die größten Aufgaben und Liebe für die geringsten Wesen. Carlyle kennt kein Moralisieren aus der Kammerdiener-Perspektive. Er kennt nur die eine Moral der Geschichte: ob ein Mensch in seinem Wesen eine Wahrheit oder eine Lüge ist.

Dabei läßt er sich durch keine Masken, Kostüme, Kulissen, Statisten beirren. Man müsse zugeben, schreibt er, die Figur Napoleons habe etwas Titanisches gehabt, vor allem für das Geschlecht, das gewärtig sein mußte, von ihm verschlungen zu werden. Noch nie vorher wurden solche Massen von Menschen auf die Bretter gestellt, solche Massen von Pulver verschossen, solche lauten Reden an die Viergroschen-Galerie gerichtet. Aber siehe da! Als die Geschichte die Masken und Kostüme heruntergerissen, den Stil der Phrasen in den Stil der Tatsachen übersetzt hatte, da zeigte es sich, daß es große Könige und Feldherren schon vor Napoleon gegeben hatte, daß Roßbach und Leuthen größer waren als Austerlitz und Wagram, daß es mehr Genie und Herz erforderte, ein kleines Preußen sieben Jahre gegen eine Welt zu verteidigen, als ganz Europa auf eine Weile vermöge eines unerhörten Aufwandes von Menschen und Schießpulver mit Krieg zu überziehen. „Es kann einer mit einem sehr großen Pinsel malen, ohne deshalb ein großer Maler zu sein!" schließt Carlyle. („Fr. d. Gr. I. Buch, 1. Kpt.)

Der Humor der Sache ist, daß Nietzsche, der von den Helden sagt, sie seien ihm „nicht still, geduldig, fein, kalt, langsam genug" (Wille" 3. 993), — daß Nietzsche selber mit seinem Napoleonismus einem Helden-Ideal für gröbere Sinne und Instinkte verfällt. Man wird diesem Gegensatz zwischen dem, was er sucht, und dem, was er findet, überall bei ihm begegnen. Er ist typisch für Nietzsche.

4.

Wir haben mit Taines Napoleon begonnen und mit Carlyles Friedrich d. Gr. geschlossen. In ihrer Wertschätzung scheidet sich Mensch von Mensch. Das zu bekräftigen diene die kleine dialogische Schlußbetrachtung.

Nietzsche: „Wir sind die Edleren! Es liegt mehr an unserer Erhaltung als an der jenes Viehs!" („Wille", 3. 873.)

Wagner: „Die der Größe bewährte Treue ist zuweilen mehr wert, als die Größe selbst." (Glasenapp, VI, S. 217.)

Nietzsche: „Und warum könnte nicht gerade der Mensch, von dem die verderblichsten Wirkungen ausgingen, die Spitze der ganzen Spezies Mensch sein: so hoch, so überlegen, daß an ihm alles vor Neid zugrunde ginge?" („Wille", 3. 877.)

Wagner: „Dem Weltbeglücker gehört der Rang noch vor dem Welteroberer!" („Beethoven".)

Nietzsche: „Man kann bei Naturen wie Cäsar und Napoleon etwas ahnen von einem ‚interesselosen' Arbeiten an ihrem Marmor, mag dabei an Menschen geopfert werden, was nur möglich." („Wille", 3. 975.)

Wagner: „Wo in der Tat einmal alles darauf ankommt, die Idee durch ein Menschenleben zu besiegeln, würde man dann zuerst sich selbst zu opfern haben." (Glasenapp VI, S. 419.)

Am Ende ihres Wirkens:

Nietzsche: „Ich bin kein Mensch! Ich bin Dynamit!" („Ecce", IV, 3. 1.)

Wagner: „So war denn mein Leben doch etwas wert: in ihm offenbarte sich ein höchster Sinn, der ordnend und bildend in ein Chaos trat." (An König Ludwig II., 13. 5. 82.)

Gedanken zum Nachdenken.

Von Richard von Schaukal.

Siebente Reihe.

1. Die Sprache.

Die Sprache, die Gabe der Rede, ist dem Menschen zum vernehmlichen und verständlichen Ausdruck seiner Empfindungen und Gedanken verliehen. Die Fähigkeit zu sprechen ist ihm angeboren, wenn sie auch, wie das Aufrechtstehen und Vorwärtsgehen, erlernt, das heißt durch Beispiel und Uebung zu willkürlicher Tätigkeit gebildet und entwickelt werden muß. Forschung nach dem Ursprung der Sprache führt nicht zur Feststellung ihres Anfangs, wie überhaupt im Endlichen als dem unauflöslichen Zusammenhang von Ursache und Wirkung Besinnung auf Beginn aussichtslos bleiben muß. Die Sprache ist — daran können die scharfsinnigsten Untersuchungen nichts ändern — so alt wie der Mensch.

Eine unübersteigbare Kluft scheidet den vernünftigen und selbstbewußten Menschen von seinen Brüdern, den unvernünftigen Geschöpfen. Nur die Liebe vermag sie zu überwinden, den Einklang wiederherzustellen, der ihre Grundtöne geheimnisvoll verbindet. Das Tier, sosehr es sich als Einzelwesen dem ihm geneigten Menschen nähern mag, bleibt nach unerklärlichen Naturgesetzen Gattung, übereinstimmender Gesamtausdruck seiner Stufe. Nur der Mensch ist, geistbestimmt, Person.

Sprache als Redegewalt ist Gabe, Begabung, aber auch Schöpfung des Sprechenden. Der Mensch schafft nicht im eigentlichen Sinn, aus dem Nichts. Das ist Gott, dem Schöpfer vorbehalten. Auch das unter den Geschöpfen höchststehende kann nur am Gegebenen wirken, gestaltend schaffen. Rede ist schöpferische Sprachgestalt. Ihre Macht, in hell und dunkel, weich und hart aus der Brust ertönenden Lauten, die sich zu Worten, verständlichen Lautverbindungen zusammenfügen, wie sie hinwiederum in den eindeutigen Zeichen der Schrift als Wortbilder den Sinn der Wortgebilde spiegeln, ist unendlich.

Am Anfang, denn im Unbedingten, bei Gott ist Anfang, am Anfang war das Wort. Gott sprach: Es werde, und es ward, was werden sollte nach dem allmächtigen Willen. Das ist das schaffende, das Wort des Lebens, dasselbe, das, nach den ahnungs- und bedeutungsvollen Worten der Gewißheit im Eingang des Johannesevangeliums, in der Zeit Fleisch geworden ist und unter uns gewohnt hat. Wir haben seine Herrlichkeit gesehen, aber wenige haben sie erkannt.

Dieses urgewaltige Wort der Schöpfung hallt fort in allem, was mehr als Sprechen, Aussage ist, was wahrhaftig Sprache, Aussprache heißt. Arm und erbärmlich ist das Lallen der Notdurft, das nach Sprache ringt. Reich und erhaben aber ist das schöpferische, das Wort der Wahrheit. Was ist Wahrheit?, fragt der Ungläubige, der Zweifler am schaffenden Wort. Tor, Wahrheit ist nicht dies und das, sondern alles, was ist, weil es ist. Wahrheit ist nicht Inhalt, sondern Ausdruck. Du gelangst nie zur Wahrheit, die irgendwo, am Ende auf dich wartet, sondern du bist immer und überall in ihr, die alles ausmacht.

Wahrheit und Sein ist Eins, und das Wort ist wie ihr Schöpfer so ihr Zeuge. Sei nur wahrhaftig, rede wahr, — Eure Rede sei Ja-ja, Nein-nein — sprich sie aus! Die Wahrheit antwortet auf deine Wahrhaftigkeit.

Das sind Worte, alles sind Worte! Ja, es ist wahr: alles was wir sagen, sind Worte. Wir haben nichts bessers, nichts anders. Das, was über allem Wort

ist, das Wort der Wahrheit selbst, ist uns nicht gegeben. Die Worte lügen. Aber sie lügen nur, wenn wir sie lügen machen. Sie sind falsche Zeugen, wenn wir ihnen nicht den Geist der Wahrheit einhauchen, der ihr Leben ist.

2. Zur Verwilderung der Schriftsprache.

Jede Zeit hat Lieblingswörter. Manchmal spiegeln sich darin reizvolle Züge. Aber das Ueberhandnehmen wiederkehrender Ausdrücke zeugt von Bequemlichkeit und von Stumpfheit des Ausdrucksvermögens, also des Sprachempfindens. Insbesondre hat die tägliche Zeitung, weil sie an die Sudelkost ihrer zerweichten Allerweltsschreiberei gewöhnte, den Sinn für das Wesen der schriftlichen Mitteilung, die erwogene Sprachform, verderbt. Des weiteren hat die Wissenschaft Sünden gehäuft, indem sie anmaßender Sachlichkeit — umso anmaßender, je weniger sie ihr Genüge leistete — außer dem lästig vorherrschenden vertrackten Fremdwort das zufällige, das verwischte und verwaschene Wort als ein gleichgiltiges Mittel und Füllsel tauglich befand. Verheerend hat das geistreichelnde und flaue Gewortel der jüdischen Sprachlotterwirtschaft gewirkt, das der wachsenden Geschmacklosigkeit gegenüber jede Frechheit und Zuchtlosigkeit sich herausnahm. Und endlich liegt seit langem die Sprachlehre im Argen. Niemand lernt mehr auch nur die Grundlagen der Satzbildung. Auf alles das habe ich, haben vereinzelt manche andre seit Jahren hingewiesen. Vergebens. Der Mißstand, den schon Schopenhauer vor achtzig Jahren heftig rügte, ist denn auch zum Tiefstand gediehen. Es wird, nicht nur im Deutschen, Empfindlichen Lesbares kaum noch gedruckt.

Ein unerträgliches Merkmal heilloser Unzucht sei endlich einmal — oder wieder einmal — mit Ekel aus dem Wortschlamm und -schleim herausgegriffen. Es ist das geradezu mit Tollwut vergeudete „Um". Anfangs eine als gespreizte dem Schmock gefällige Fügung im scheinbar vielsagenden „Wissen um" verwendet, wird es seit Kurzem zumal als Ueberschrift von Zeitungsaufsätzen für all und jedes gebraucht, steht für „von", „über", „für", „bei", „an", „neben", kurz, ist zum sinnlosen Gelall entartet, das den angewiderten Leser aufdringlich, unabwendbar verfolgt.

Ebenso widerwärtig ist die maß- und gedankenlose Verwendung der Worte „Einstellung", „Verbundenheit", „Belange", „Verankerung". Aber der Greuel aller Greuel ist das wie jenes alberne „Um" geradezu seuchenartig verbreitete „letzten Endes".

3. Was ist Kunst?

Wann kann Leistung auf dem Gebiete der künstlerischen Tätigkeit als Kunst gelten? Es liegt weder am Können — Kunst ist Können, aber Können ist nicht schon Kunst — noch am künstlerischen Wollen — denn künstlerischer Wille wird nur als künstlerische Tat wirksam —, nicht am Eindruck auf den Betrachter (Hörer, Leser) — der Eindruck ist nicht nur von der künstlerischen Eindrucksfähigkeit, sondern von Wissen und Vorurteil, Lage, Beziehung, Stimmung, kurz von allerlei außerhalb des Wirkenden, Werk und Künstler, Wirksamem abhängig —, nicht am Ausdruck als persönlicher Aeußerung — die stark, beachtenswert, unübersehbar sein mag, aber nicht Kunst sein muß, sondern Gesinnung oder zufällig sein kann.

Kunst als Leistung des Künstlers ist Darstellung einer der Kunst als Idee gemäßen notwendigen Vorstellung, der künstlerischen Eingebung. Kunst als Idee ist eindeutig und unbedingt: das Bild der Natur im Spiegel der Freiheit. Natur ist Werden in Abhängigkeit, Freiheit ist Sein in Selbstbestimmtheit. Natur ist in der Zeit, Freiheit in der Zeitlosigkeit. Kunst ist also Dauer, Gegenwart, Ruhe im Augenblick. Diesen Gehalt an Ewigkeit im Vergänglichen hält das Kunstwerk durch

dessen Vergegenwärtigung in der Gestalt. Es befreit die Erscheinung, indem es sie in ihrer Idee spiegelt — dies gemäß der Idee Kunst —, von der Abhängigkeit des Werdens, steigert den vergänglichen Eindruck im Spiegel der Freiheit zur verweilenden Anschauung. Das Kunstwerk ruht in der Idee seines Gegenstands als Sein vom Werden aus.

4. Allegorie und Symbol.

„Gibt es andre Allegorien als symbolische?" Gewiß. Vielmehr: Allegorien sind nicht Symbole, und Symbole sind nicht Allegorien. Allegorie ist Verbildlichung, Symbol ist sinnbildlicher Ausdruck, jene ist Uebersetzung, dieses Gleichnis. Die Allegorie bedeutet, das Symbol deutet. Die Donau als Flußgottheit ist eine Allegorie, das „Herz der Wasser" (Goethe) ist ein Symbol. Jene gehört in die künstliche Formsprache, dieses zur künstlerischen Sinngebung. Jene ist steif, willkürlich, dieses schmiegsam, schöpferisch. Die Allegorie ist regelhaft, das Symbol gesetzmäßig, jene ist oberflächlich, dieses tiefinnerlich. Eine „symbolische Allegorie" ist ein Widersinn.

Ferner: „Können Allegorien abstrakt sein?" Jawohl, sie sind es immer. Ein Symbol aber ist es nie. Abstrakt ist nicht gleichbedeutend mit „begrifflich", sondern ist die Bezeichnung für abgezogene, gedankenhafte Begrifflichkeit. Begriff ist die verstandesmäßige Vorstellung im Gegensatz einerseits zur sinnlichen Anschauung, zur einbildungskräftigen Vorstellung andererseits. Die Allegorie aber ist deshalb abstrakt, weil sie in Anschaulichkeit nicht auf Anschauung, sondern auf Denken ausgeht: sie bekleidet die anschauliche Vorstellung — die sich in der Mitteilung nicht anders als begrifflich ausdrücken läßt: auch ein Bild, eine Metapher ist dem Verstand eine Begrifflichkeit, Begreiflichkeit — mit einer gedankenhaften Hülle, läßt das Bild etwas heißen, nicht sein. Lessings „Laokoon", unsterblich auch dort, wo er fehlgreift, wendet sich ausdrücklich gegen die „Allegoristerei" in der bildenden Kunst. Denn die wahre Kunst ist Gestaltung, Darstellung — auch das Gleichnis, das Symbol, ist ein bedeutendes Darstellungsmittel —, nicht Zeichensprache; sie bezeichnet nicht, noch besagt sie, sondern sie zeigt und sagt aus. Die Allegorie hat als Schmuck der Architektur, namentlich als Palastskulptur, ihre Berechtigung, so kunstfremd sie, wohlverstanden, sein mag. Denn die Architektur ist als die einzige Kunstgattung, die sich in ihrem Wesen jeder „Nachahmung der Natur" enthält, die unbedingtermaßen unnatürliche Kunst: sie stellt nichts dar, sondern stellt nur sich hin, spricht sich lediglich durch Verhältnisse als Raumgestaltung aus. Ihr, der durchaus künstlichen, steht die Künstlichkeit der Allegorie an, die dem abgezogenen Begriff, also dem unanschaulichen Gedanken anschauliche Form verleiht, vielmehr aufdrängt, da er doch nur geistigen Bestand hat.

5. Sinnlichkeit und Geistigkeit.

Der Künstler lebt und schafft in Sinnlichkeit, der Denker in reiner Geistigkeit (denn alles Schaffen, auch das auf Mittel des Stoffes beschränkte, ist geistiger Natur). Die Sinnlichkeit ist die Gefahr des Künstlers, denn, während er sie, als Schöpfer, durch Gestaltung zu läutern, zu überwinden bestrebt ist, zieht sie ihn in ihr Bereich hinab, das, sich selbst genügend, dem Geist widerstrebt, ihn schwächt und verdunkelt, ihn niemals befriedigt, sondern enttäuscht und beschämt. — Die Geistigkeit, der sich der Denker hingibt, hebt ihn, in seiner Hingebung erstarkend, empor, entfremdet ihn aber dem Leben, das, je mehr es der Sinnlichkeit sich entrückt fühlt, um so unfähiger wird, seine Ansprüche zu behaupten. Die Sinnlichkeit

rächt sich an dem Denker durch Ueberfälle, denen er, ihrer Behandlung entwöhnt, nicht gewachsen ist. Je höher der Denker im Geistigen gelangt ist, umso erschütternder sind die Abstürze, denen er in seiner Arglosigkeit nicht rechtzeitig alles aufbietet zu begegnen.

6. Wahrheit und Sittlichkeit.

Nicht das Sittengesetz, sondern die Glaubenswahrheit enthält und bestätigt die Uebernatur. Es ist der Irrtum — ein hoher, sittlicher Irrtum —, vielleicht ein Vorurteil Kants, an das Sittengesetz die „transzendenten" Vernunftbegriffe, die Ideen anzuschließen. Das Sittengesetz ist mit nichten „Gottes Weisheit", wenn man es auch als ein Erziehungsmittel Gottes auffassen mag. Es ist umgekehrt ein Fehler der Verteidiger der christlichen Glaubenslehre, nur im Glauben die Sittlichkeit gewährleistet zu sehen. Nicht in der Sittlichkeit, sondern in der Wahrheit liegt die Gewähr des Glaubens. „Angenehm vor Gott und Menschen", als sittlicher, rechtlicher Mensch, kann einer auch ohne Glauben sein. Lessings grundsätzlicher Fehler im „Nathan", ein Fehler der „Tendenz", besteht darin, daß er statt der Liebe Gottes die Menschlichkeit, die „Toleranz", die (ohne die Liebe Gottes fragwürdige) allgemeine Menschenliebe als das in der Richtung sicherlich allen Menschen „guten Willens" Gemeinsame zum Kennzeichen des „wahren Glaubens" macht. So sicher man auch Glaubenslehren an ihren Früchten erkennen kann, also die christliche zumal an den Früchten echter Christlichkeit, so wenig ist Wahrheit dem Verhalten der Menschen untereinander zu entnehmen.

Wahrheit ist ein Inbegriff. Er mag in jedem Ansatz enthalten sein, aber er vollendet sich nur in der wahren Erkenntnis, die als ein Ganzes das Ganze umfaßt. Nicht erfaßt, weil das Unbegreifliche sich nicht fassen läßt. Aber mit Ausschließlichkeit, Gewißheit, einschließt. Gefühlsmäßig, nicht begriffsmäßig. Gewißheit ist ein Zustand, kein Standpunkt.

7. Lehre — Erziehung — Leitung.

Man kann die Menschen nicht (eines Besseren) belehren, wohl aber erziehen und führen (und verführen). Tugend ist nicht, wie Sokrates sich und seinen Hörern einreden wollte, lehrbar. Aber die Anlage zum Guten (wie zum Bösen) ist bildsam. Erziehen heißt durch Beispiel bilden, vorbildlich wirken, zur Entwicklung aneifern. (Auch abschrecken ist gleich einnehmen ein Bildungsvorgang.) Führen heißt Folge leiten, Folgsame anziehen und gebieterisch festhalten.

Der Mensch wie das höher begabte Tier ist bildsam und, mehr oder weniger bewußt, leitbar, gelehrig aber, außer auf dem niedrigen Gebiete der Fertigkeiten und dem mittleren der Kenntnisse, erst auf der erhabenen Stufe des vernünftigen Wesens, seiner mit Recht so genannten Auszeichnung. Sie ist als das innere Ziel seiner Vollendung selten genug. Es gibt wenige Vernünftige, also der vernünftigen, der begründeten Ueberzeugung zugängliche und der vernünftigen Einsicht fähige Menschen. Alle großen Lehrer der Menschheit — das sind nicht Vermittler von Fertigkeiten und Kenntnissen, sondern Lehrer der vom Geist bestimmten Lebensgestaltung — haben als Lehrer umsonst gewirkt: sie wurden nicht verstanden. Ihre Lehre ist den Nachkommen Gegenstand der Wissenschaft geworden, nicht als Frucht zur Ernte aufgegangen. Jedoch als Beispiel haben sie auch auf die gewirkt, die nicht wußten, wovon die Rede war, und haben sich als ihre eigenen Denkmale festgestellt. Und manche sind als Führer zu gewaltigem, über sie selbst hinausreichendem Einfluß gelangt. Ebenso jedoch haben nicht so sehr Irrlehrer, die, wenn sie nicht immer auf übermächtige Gegner stießen, an der Unergiebigkeit der Unwahrheit allmählich selbst versiegten, wohl aber Verführer gewirkt.

Weil sie sich an das Verführbare, den unberatenen Willen, wandten. Denn die Vernunft, an die sich Lehre und Irrlehre wenden, hat, in allen Schwankungen, ihr Gesetz, Einsicht in sich, der Wille aber ist blind. An ihren Früchten, die reifen und gelesen werden wollen, sollen sie nicht abfallen und faulen, erkennt man nur die Selbst-tragenden, Trächtigen. Was Erkenntnis voraussetzt. An ihren Wirkungen aber erkennt man, durch Augenschein, unmittelbar, die Wirksamen, Wirkenden. Ihr Feld ist unübersehbar.

Besprechungen.

Meister Eckhart.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Aus schweigendem Dunkel ist in letzter Zeit Meister Eckhart so hell ans Licht getreten, daß die Deutsche Forschungsgemeinschaft (frühere Notgemeinschaft) mit einer Gesamtausgabe seiner Werke dem innersten Verlangen des deutschen Volkes entgegenkommt. Zu unerhört billigem Preise kann man sich einzeichnen: 16 Seiten großen Umfangs kosten 20 Pfennige, die Lieferung von fünf Bogen 1 Reichsmark; einzelne Lieferungen werden nicht abgegeben; den Verlag hat W. Kohlhammer (Stuttgart und Berlin). Einbezogen sind natürlich auch die lateinischen Werke; man erschrecke nicht: sie sind durch fortlaufende Uebersetzung ebenso zugänglich gemacht wie die deutschen. Bis jetzt erschienen vom ersten lateinischen Bande die Vorreden zum „Dreiteiligen Werk", einem unvollendet gebliebenen Hauptwerk, sowie Auslegungen der beiden ersten Bücher alten Testaments; Herausgeber ist Lizenziat Konrad Weiß (Berlin). Vom dritten lateinischen Bande liegt vor: der Anfang einer tiefdurchdachten Auslegung des Johannesevangeliums, für das Eckhart eine Vorliebe hatte; Herausgeber sind Prof. Dr. Karl Christ (Berlin) und Prof. Dr. Josef Koch (Breslau).

Der fünfte Band eröffnet einen Blick ins Werden des Meisters: er bietet aus der Zeit gegen 1300 die Pariser Uebungsrede über die Erhabenheit Gottes (Josef Koch), dann die neuentdeckten Zeugnisse der zweimaligen Pariser Lehrtätigkeit (Bernhard Geyer); hier bewährt sich der „gottwissende Mann" (Theologe) zugleich auch schon als reinen Denker (über den Begriff der Bewegung). Zu den Jugendschriften Eckharts gehört wohl die Erklärung des Vaterunsers, die Prof. D. Erich Seeberg (Vorsitzender der Eckhart-Kommission) herausgab; sie fesselt z. B. durch den Gedanken des „überwesentlichen" Brotes (neben dem „täglichen"). Besonders begierig sind wir auf alle geschichtlichen Zeugnisse, die der fünfte Band verspricht; sie werden namentlich auf das gerichtliche Verfahren, mit dem Meister Eckhart endigte, die allgemeine Aufmerksamkeit hinlenken. Ein sechster Band bringt großangelegte Verzeichnisse, aus denen das Wissen und Denken Eckharts nach persönlichen und sachlichen Zusammenhängen hervorgeht.

Von den Deutschen Predigten, für die Joseph Quint zeichnet, sind auch schon zwei Lieferungen erschienen (10 Predigten). Hier wie in den lateinischen Ausgaben staunt man über das, was wissenschaftlich vorgearbeitet wurde. Bei der Eigenart der Ueberlieferung bedeutet schon die Wortwahl des Textes eine bewundernswerte Leistung. Außerdem aber findet der Leser durchweg zu jedem Gedanken begrifflich Verwandtes aus Quellen oder Eckhart selber nachgewiesen; nur planmäßige Gemeinschaftsarbeit konnte den Reichtum solcher Entsprechungen

ansammeln, die uns tiefer in den Sinn jeder Stelle eindringen lassen. Auch dafür sind wir aufrichtig dankbar, daß sich diese Gesamtausgabe mit dem Ziel des Verständnisses die bestimmte Grenze gesteckt hat: überall finden wir uns zum richtigen Erfassen des Wortlauts geleitet und hingenötigt, aber nirgends mit Werturteilen behelligt, wie sie im Widerstreite der Meinungen hin und her schwanken. Wird doch Eckhart heute nicht bloß von beiden christlichen Bekenntnissen in Anspruch und Obhut genommen, sondern überhaupt ganz verschieden beurteilt. Der eine deutet seine Gedankenwelt als Blüte christlich erlebter Gnadenerfahrung, der andere betont die Kühnheit jener Sätze, die allem Kirchlichen trotzen. Hier zählt Eckhart nicht zu den Mystikern, sondern zu den Logikern; dort gilt er seiner Mystik wegen als vergangene Größe, ohne Wirkung auf die Gegenwart. Nicht einmal in Bezug auf sein Deutschtum herrscht Einigkeit: es wird ihm ebenso leidenschaftlich ab- wie zugesprochen. Manchen, die seine Frömmigkeit als deutsch empfinden, erscheint ihre Eigenart nur einer Oberschicht, aber keineswegs dem ganzen Volke zugänglich.

Wer zu eigenem Eindruck und Urteil gelangen will, halte sich an die neue Gesamtausgabe. Sie läßt vor allem den Quellen Eckharts ihr Recht. Platon und Aristoteles, Stoiker und Neuplatoniker müssen ihm geläufig gewesen sein. An Platon gemahnt zum Beispiel der Eifer um den Begriff der Gerechtigkeit (6. Predigt). Wie muß ihn Platons Wertung der Seele (Gesetze 5, 1 und 2) ergriffen haben. Aus Plotin, der uns um Eckharts willen immer lieber wird (über ihn schrieben Arthur Drews und Max Wundt), zündete der Gedanke jener Verherrlichung Gottes, die alle Kehrseiten der Welt, einschließlich der Sünde, als wesenlosen Schatten auffaßt. Uebrigens mag auch das „sonnenhafte" Auge (I, 6, 9) nachgewirkt haben. Es verschlug nichts, daß Eckhart, weil das Griechische damals noch nicht bekannt war, lateinische Uebersetzungen benützen mußte: es handelte sich für ihn nicht um philologische Genauigkeit, sondern um fortwirkende Anregungen, die er auch als Sprachschöpfer weitergab, indem er, wie vor ihm Notker (man sehe Euckens Nachweise) das Deutsche um Ausdrücke bereicherte, die dem sinnigen, geordneten Denken zustatten kamen. Eine lückenlose Zusammenstellung verspricht die Gesamtausgabe im angedeuteten Nachschlageteil des fünften (lateinischen) Bandes.

Wie frei Eckhart mit seinen Quellen verfuhr, das zeigt sich auch am Verhältnis zu den biblischen Texten. Uns, die wir heute an geschichtliche Zusammenhänge, an sachliche Einführung gewöhnt sind, befremdet wohl anfangs, wie Eckhart eine Vorlage deutet. Bei der Austreibung aus dem Tempel (Predigt 1) sind die Kaufleute solche, „die sich hüten vor groben Sünden"; der Tempel ist einfach des Menschen Seele. Allegorie wird auch von Luther noch gepflegt. Ebenso auffallend wie die Umdeutung ist die Ausdeutung; so werden zum Beispiel bei Jesus, als er im Tempel „saß", die Möglichkeiten des Stehens, Gehens, Liegens erörtert. Auf der andern Seite aber erschloß dem Prediger solche Willkür auch eine gewisse Freiheit eigener und eigenster Gedanken.

Reichlich sind solche bei Eckhart eingestreut. Gerade, daß er keinen Gesamtaufbau hinterließ, erleichtert den Zugang zu seiner Gedankenwelt. Mit schlichten Worten bezeugt er in der 10. Predigt das philosophische Streben nach „aller Dinge Ursache", ohne welches der Mensch „in seiner Kleinheit" bleibt. Dem sittlichen Streben widmet er den Gedanken des Kampfes um Frieden: ein himmlischer Mensch, wer im stäten Laufen nach dem Frieden ist (Predigt 7). Die „aufkriegende", aufsteigende Kraft in der Seele leidet nicht, daß etwas über ihr ist: sie ruht nicht, ehe es in ihr ist. Daß Kräfte der Seele nicht altern, hat Eckhart beobachtet,

und von ihm ist auch der schöne Spruch überliefert: „Keine Seele kann in einem andern Leib wirken, als zu dem sie gehört."

Als Hauptpunkte seiner Lehre hat Eckhart selber in der sogenannten Rechtfertigungsschrift bezeichnet seine Predigt von der Abgeschiedenheit, dann daß man eingebildet werde in Gott, und was er von der Edelkeit der Seele, von der Lauterkeit göttlicher Natur gelehrt habe. Der Neuheit solcher Gedanken war sich der Angeklagte kaum bewußt. Als ein natürliches Wachstum aus christlichen Trieben konnte vielleicht die köstliche Seelenruhe, Gelassenheit, Abgeschiedenheit gelten. Den Gedanken aber, daß man in Gott eingebildet werde, hat Eckhart unabhängig von kirchlicher Lehre geformt und ausgeprägt. Schon die Voraussetzung, daß Gott gegenüber kein Knechtsverhältnis obwalte, erregte Bedenken und wurde in der päpstlichen Bulle von 1329 (Punkt 9) abgelehnt (vergl. Predigt 6, S. 112 der neuen Ausgabe.) Das Gleichnis von der Gottgeburt in der Seele schien zwar einen Grundvorgang frommen Lebens zu wiederholen, wie Gregor das Opfer in der Messe wiederholt hat. Aber die Folgerungen ließen sich mit kirchlichem Gedankengute kaum mehr vereinen. „Gottes Sein muß mein sein und Gottes ‚Istichkeit' meine ‚Istichkeit'" (Predigt 6, Seite 106). Die Seele wird, was sie minnt — also wirklich Gott. In der ersten Berührung Gottes war die Seele ebenso edel wie Gott selber und bleibt es auch (Predigt 10, S. 173).

Solche Gedankenwege umgehen das, was die Kirche in den Mittelpunkt rückt: die Führung allein durch Jesus. Ohne seine Gestalt anzutasten — er verherrlicht sie ja im Gleichnis von der immer neuen Sohngeburt in der Seele — betont Eckhart doch nachdrücklich, daß die Seele zu Gott hinstrebe ohne alles Mittel. Immer wieder dieser Ausdruck: „ohne Mittel"! Im Büchlein „Von dem edlen Menschen" (Ausgabe Strauch, S. 46) überrascht gerade, wo von Vater und Sohn die Rede ist, der Satz: „Allerlei Mittel ist Gott fremd". Auch das muß auffallen, wie zart und tröstlich Eckhart von Sünde und Reue redet, wie wenig ihm die Werkheiligkeit gilt, wie herb er jeden Lohngedanken abweist, wie er Gottes Liebe zuhöchst stellt und seine Barmherzigkeit preist, wiewohl ihm unter der Einwirkung des Thomas von Aquin das Denken und Erkennen recht am Herzen liegt. In edelster Weise läutert er das Gebet und durchgeistigt es zur Einigung mit Gott und Gottes Willen, in dem er jede Selbstsucht daraus verbannt; in Predigt 4 (S. 69) finden wir den volkstümlichen Vergleich, daß man von Gott eine Kerze mache, etwas mit ihr zu suchen, und finde man das Ding, so werfe man die Kerze weg.

Den besten Beweis, daß Eckhart mit der Kirche nicht ganz übereinstimmte, liefert die Anklage der Inquisition. Mag auch der Neid der Franziskaner gegen die Dominikaner dabei mitgesprochen haben, sachliche Einwände müssen doch möglich gewesen sein. In der Bulle, die 26 Sätze Eckharts verdammt, wird erwähnt, er habe sie vor seinem Tode zurückgenommen. Wenn wir dieser Angabe glauben wollen, so stehen wir vor einem Rätsel: hat der Angeklagte freiwillig widerrufen oder ist er der Folter erlegen? Vielleicht gelingt es der Geschichtsschreibung doch noch, über Eckharts Endschicksal dieselbe Klarheit zu gewinnen, die uns die neue Gesamtausgabe über seine Werke verbreitet.

Von Bayreuther Warte.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Was wir schon lange herbeisehnten, hat sich nun endlich erfüllt: die Briefe, die der Meister und sein König miteinander tauschten, durften der Oeffentlichkeit übergeben werden. Wie man Ehrfurcht empfindet, wenn man die Gedenkstätten aufsucht, wo ein Großer geweilt, so möge jeder, den der Briefwechsel zum Zeugen des Lebens und Geschehens, zum Mitwisser von Regung und Bewegung macht, den freigegebenen Zutritt in Allerheiligstes mit geweihter Andacht lohnen und das Außerordentliche dankbaren Sinnes entgegennehmen! Aus der überquellenden Fülle von Gedanken und Aufschlüssen seien hier nur zwei Proben ans Herz gelegt. Am 18. Juli 1867 schrieb Wagner: „Die Welt ‚verachten' kann nur dann einen Sinn haben, wenn es heißt: nichts von der Welt begehren. Dies kann nur der innerlich überaus Reiche, nämlich derjenige, welcher der Welt mehr zu bieten vermag, als sie ihm bieten kann" . . . „Mit verachteten Menschen", erklärt der Meister, „irgend welchen Zweck gemeinschaftlich erreichen zu wollen, wäre Wahnsinn und Schlechtigkeit." Und dann ein Wort über die Art des künstlerischen Schaffens. Im Februar 1869 vollendete Wagner die Reinschrift der Partitur des zweiten Siegfriedaktes. Nun betont er das Mühsame einer solchen Arbeit und äußert dabei: „Warum so wenig ganz Vollendetes in der Welt zu Stande gekommen ist, erklärt sich zum Teil gewiß auch daraus, daß ein wahres Genie sich nicht nur . . in der Conception . . . sondern auch . . in der peinlichen Ausdauer bewährt . . . Was wie der Blitz uns durchzuckt, ist, künstlerisch betrachtet, ein wunderbar verkettetes, feingliedriges Geschmeide, an dem jeder Edelstein, jede Perle, jedes Ringlein mit sorgsamem Fleiße, wie ein Kunstwerk für sich gefügt sein will". Wenn Alfred Lorenz in seinen Büchern über das „Geheimnis der Form" bei Wagner die Schönheiten jenes Geschmeides bis ins einzelne aufdeckt, so befindet er sich also in voller Uebereinstimmung mit den künstlerischen Absichten des Schöpfers selber.

Dem allgemeinen Verständnisse des Meisters ist ein Schrifttum großen Umfangs, aber ungleichen Wertes gewidmet. Den Gedanken, Wagner selber sprechen zu lassen und die Stimmen der Zeit heraufzuholen, hat neuerdings Wolfgang Golther in vollkommener Weise verwirklicht: bei Wilhelm Langewiesche-Brandt (München-Ebenhausen) erschien: „Richard Wagner, Leben und Werke in urkundlichen Zeugnissen". Der Mann der Wissenschaft, dem die deutsche Forschung entscheidende Gaben verdankt, der Vorkämpfer für Bayreuth, dessen treues Wirken unsere Leser hochschätzen, hat hier aus Briefen, Schriften und Berichten Werdegang und Schicksale der ganzen Erscheinung des Meisters lebendig vor Augen gestellt. Diese urkundlichen Zeugnisse geben die Summe von Wagners geistigen Kräften, zeigen ihr inneres Wachstum, ihre aufsteigende Entwicklung. Welche Eindrücke seine Schöpfungen auf die Zeitgenossen machten, ersehen wir aus den Presseberichten, deren Widersprüche und Gegensätze die ganze Buntheit des Lebens abspiegeln. Was aber den Wert des Buches noch besonders erhöht, sind die trefflichen Zwischensätze, deren Sachlichkeit die rechte Aufnahme und Einordnung der Zeugnisse sichert; man bekommt in diesen Angaben sozusagen noch eine knappe Lebensbeschreibung mit. Willkommen sind auch die Verzeichnisse, die das Nachschlagen und Vergleichen ermöglichen.

Ebenso sei dem Festspielbesucher empfohlen, was Curt von Westernhagen über Nietzsche, Juden, Antijuden bei Alexander Duncker (Weimar) veröffentlichte, also in einem Verlag, der für die völkische Sache viel getan und erreicht hat. Im Waffengang zwischen Judentum und Deutschtum stand

Nietzsche, wie der Verfasser einwandfrei nachweist, „in den Reihen des Judentums, aus Neigung und Berechnung, mit Herz und Kopf." Eine unfaßbare Vorliebe verband ihn nicht etwa bloß mit Mendelssohn, sondern mit Heine und Offenbach, welch letzterem er mehr Anrecht auf den Namen „Genie" als einem Wagner zubilligte, sofern jener jüdische Musiker „eine rechte Erlösung von den gefühlsamen und entarteten Musikern der deutschen Romantik" war; zu ihnen zählte er natürlich auch Weber. Nietzsche hat Juden und jüdischen Geist bis ins Alte Testament hinein verherrlicht; deshalb schätzte er auch Händel. Das Neue Testament überhäufte er mit Schmähungen. „Der arische Einfluß hat alle Welt verdorben". „Ein gutes Stück pöbelhafter Gesinnung muß in sich tragen", wer immer gegen die Juden kämpft. „Wieviel Verlogenheit und Sumpf gehört dazu, im heutigen Mischmaseheuropa Rassenfragen aufzuwerfen!" „Mit keinem Menschen umgehen, der an dem verlogenen Rassenschwindel Anteil hat!" Jüdische Freunde Nietzsches waren Paul Rée, Lou von Salomé, Georg Brandes. Der Hauptgrund, aus dem Nietzsche Wagner verließ, mag dessen deutsche Gesinnung gewesen sein; er bezeichnet sie gelegentlich als „nationale Herzenskrätze und Blutvergiftung". Sein „vornehmer" Ton spricht von Wagner als einem „Genie der Lüge", vom „Sumpf" des Bayreuther Meisters, vom Bayreuther „Kretinismus" . . . Dies genügt wohl dem, der urteilen kann. Jedenfalls hat sich Curt von Westernhagen ein großes Verdienst erworben: er stört und vereitelt die seltsamen Versuche, aus Nietzsches Gedankenschätzen so etwas wie einen völkischen Halt und Hort zu schmieden.

Im Erscheinen begriffen sind drei andere wertvolle Erzeugnisse des Wagner-Schrifttums: der zweite Band von Max Fehrs Quellenwerk „Richard Wagners Schweizer Zeit" (über den ersten wurde 1935, 1 ausführlich berichtet); von Prof. Dr. Alfred Lorenz eine Auswahl aus Wagners Schriften und Briefen; als dritte Gabe eine Lebensbeschreibung Cosima Wagners von Max Morold-Millenkovich, dessen „Wagners Kampf und Sieg" unseren Lesern bekannt sein dürfte.

Auch die weiteren musikalischen Neuheiten möge ein Werk eröffnen, das dem Berichterstatter im Frühjahr noch nicht gedruckt vorlag; gehört hat er es die letzten Jahre immer wieder: Bachs „Kunst der Fuge", für zwei Klaviere bearbeitet von Dr. Erich Schwebsch, ein unentbehrliches Hilfsmittel zum Verständnis jener Schöpfung; zugleich eine wichtige Leistung auf dem Gebiet zweiklavieriger Satzkunst. Von Bach schweift im Jahr 1937 der Blick zu Dietrich Buxtehude (1637—1707), dem deutschen Meister, den der junge Bach von Arnstadt aus noch besuchte. Buxtehudes Kantaten führen von Schütz zu Bach; der Orgelspieler kennt seine Orgelwerke. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel ist von Bruno Grusnick eine knappe Würdigung Buxtehudes (Sonderdruck aus einer Zeitschrift) erschienen, sachlich, fesselnd und durch Verzeichnis der Neudrucke besonders dankenswert. Wer sein Augenmerk auf Wiedererweckung alter Musik richtet, den wird auch Händels Festoratorium freuen, das zurzeit viel gehört wird. Prof. Fritz Stein hat mit seiner Bearbeitung einen glücklichen Griff getan. Ursprünglich als „Gelegenheitsoratorium" 1746 gewissen Zeitereignissen gewidmet, paßt es, von Not, Kampf, Aufstieg und Sieg eines Volkes handelnd, auch wieder auf unsere deutsche Gegenwart. Der Name des „Oratoriums" bezeichnet hier keine eigentlich dramatische Handlung, sondern nur eine Reihe von kantatenmäßigen Stücken. Die neue Fassung verlegt das Haus Breitkopf und Härtel; der Klavierauszug mit Text kostet 7.50 RM. Aus der Welt Webers, die uns ja unlängst durch die Gedenkzeit des Geburtsjahres 1786 wieder besonders nahe gebracht wurde — die mancherlei Angriffe auf ihn haben keinen Dauer-

schaden angerichtet — buchen wir eine neue Ausgabe der Freischütz-Ouvertüre (bei Henry Litolff, Braunschweig) von Fritz Müller-Rehrmann, dessen wir schon im ersten Stücke der Blätter des laufenden Jahrgangs gedachten, als Verfechters der Partiturauszüge. Hier zeigt er, wie die Verwirklichung seiner Gedanken aussieht: in wundervoller Klarheit baut sich das Partiturbild vor uns auf, durch seine Vereinfachung nicht bloß die Aneignung erleichternd, sondern zugleich den ursprünglichen Plan widerspiegelnd, den der Tonsetzer aufbaute, ehe er zur Ausführung die Linien zerteilte. — Einem Ausgleich zwischen den Forderungen der Fachleute und den Wünschen der Liebhaber strebt die Auffassung der Gegenwart zu. Hermann Matzke weist uns in einem Vortrag (verlegt von Paul de Wit, Breslau) Wege zu deutscher Hausmusik, die durchaus gangbar erscheinen, wenn sie auch nicht der bisherigen Bequemlichkeit dienen. Hübsch wird der Begriff des Dilettanten darnach bestimmt, daß eine Musik den Spielern mehr Freude mache als den Hörern. Bemerkenswert ist auch, daß der angesehene Verfasser für gute Bearbeitungen eintritt, die das musikalische Urteil schärfen. Wie notwendig eine Urteilskraft ist, damit auf jedem Gebiet die bloße Ueberredung abgewehrt werden kann, das ersehe man zum Beispiel auch aus den Uebergriffen der Werbung für Bruckners „Urfassungen": Bearbeitungen, deren Herkunft noch nicht einmal geklärt ist, werden verdächtig gemacht, weil sie angeblich Orchester zweiten Rangs berücksichtigen! Dies verstößt gegen die geschichtliche Wahrheit. Wir sind begierig, wie sich Max Auer im bevorstehenden Schlußbande der Lebensbeschreibung Bruckners zu dieser Frage äußert. Nach Angabe des Verlags Gustav Bosse (Regensburg) ist für diesen neunten Band (= Teil IV, 4) außer der Geschichte der Brucknerbewegung auch eine Abhandlung über des Symphonikers Abstammung und Urheimat vorgesehen; dies ein Zoll an die Rassenfrage.

Im 4. Stück des Jahrgangs 1934 haben wir „Wünsche an die Rassenkunde" vorgebracht. Unabsichtlich unterstützt oder erfüllt sind sie neuerdings durch eine Arbeit des Universitätsprofessors Robert Gradmann, der sich selbständig an der Vorgeschichte und Geschichte Süddeutschlands beteiligt (vergleiche seine Erlanger Rektoratsrede, 1926). „Die Abstammung des schwäbischen Volkes" erscheint nun in der alten, jetzt umgebildeten Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte (Band 1) und ist auch einzeln zu haben (Verlag Kohlhammer, Stuttgart und Berlin). Was die strenge Forschung hier nachweist, wird nicht allein durch das wissenschaftliche Ansehen des Verfassers, sowie des Herausgebers der Zeitschrift, Karl Wellers, gedeckt, sondern auch von behördlicher Seite als maßgebend und lebenswichtig anerkannt, weil es in den festgestellten Ergebnissen vor allem den vielen Zweifeln an deutscher Reinheit und Einheit wirksam begegnet. Manche Vorwürfe, als diene der Schwabe gern, als gehe er dem Lebenskampf aus dem Wege („Enthebung" statt „Leistung") werden mit Hilfe der Tatsachen (zum Beispiel aus dem Weltkrieg) entkräftet. Arndt nennt die Schwaben „die deutschesten der Deutschen"; Bismarck äußerte 1868, in Süddeutschland habe der deutsche Charakter seine Reinheit bewahrt. An Ursprünglichkeit des Germanentums hält Robert Gradmann nur die Niedersachsen für überlegen. Ein wackerer Schwabe in der Gegenwart ist auch Georg Stammler, dessen Entwicklung wir in vielen Kundgebungen verfolgen konnten. Wir schätzen ihn als echten Dichter, der den Rhythmus und die Musik der Sprache überall voll beherrscht. Zugleich ist er ein Kämpfer, der zornig die völkische Fahne verteidigt. Besondere Kraft liegt in seinen Sprüchen, die den Gedanken teils in Prosa, teils in gebundener Form gestalten. Stammler hat nun seinen Gesamtverleger gefunden: Georg

Westermann in Braunschweig. Wir nennen: „Kampf, Arbeit, Feier", Losungen und Werksprüche fürs junge Deutschland (kart. 0.90, Geschenkausgabe 1.30 RM.); auch die deutschen Bekenntnisse „Im Herzschlag der Dinge" liegen schon in neuer, würdiger Ausstattung vor. Natürlich ist nur Deutschdruck benützt. Zum Schlusse nennen wir als notwendige Waffe im ununterbrochenen Kampfe um die volksgemäße Schriftgestaltung die Zeitschrift des Bundes für deutsche Schrift (Berlin W 30, Motzstraße 46): Die deutsche Schrift steht schon im 14. Jahrgang; jedes Jahr bringt vier Hefte; die Schriftleitung versteht es, Einförmigkeit zu meiden und immer neue Tatsachen und Gesichtspunkte zu erbringen.

Zum Schluß, als Nachtrag, ein neues, nicht zu übersehendes Erinnerungswerk: Friedrich Eckstein, der uns kein Unbekannter ist, hat in einem großen, 300 Seiten umfassenden Bande (7.50 RM.; Verlag Herbert Reichner, Wien, Leipzig, Zürich) unter dem hübschen Titel „Alte unnennbare Tage" siebzig „Lehr- und Wanderjahre" eines bewegten Lebens beschrieben, reich an äußeren Ereignissen, an entscheidenden inneren Erlebnissen. Eine erstaunliche Fülle von Gestalten bewegt sich vor dem Spiegel dieses klaren Erinnerungsvermögens. Wir werden im nächsten Stück auf die wertvolle Gabe des Verfassers zurückkommen. Uns fesseln natürlich vor allem seine Beziehungen zu Bayreuth, sowie alles, was er aus unmittelbarem Verkehr über Bruckner und Wolf zu berichten weiß; es war jene herrliche Zeit, da man sich in Wien wie im Reich vom Druck der musikalischen Umwelt freimachte und gegen modische Gewalten erfolgreich zu wehren begann.

Zusendung.

Meistersinger-Erlebnis.

Ein Bayreuther Stimmungsbild.

Kaum war der Krieg zu Ende, da zog es den jungen, schwärmerischen Musiker, dessen ganzes Sinnen und Trachten darauf gerichtet war, seine so über alles geliebte Kunst endlich ungestört ganz und gar in sich aufzunehmen, mit aller Macht einer musikbegeisterten Sehnsucht zu einem Kunstwerke hin, welches ihn während seiner Kriegsdienstzeit kaum einen Augenblick losgelassen hatte. Dieses Kunstwerk war „Die Meistersinger von Nürnberg" von Richard Wagner.

Immer und immer wieder stand dem eben heranreifenden neunzehnjährigen Jüngling als Ideal vor Augen, die Technik des großen musikdramatischen Nationalwerkes der Deutschen, ja noch vielmehr, die Tiefe dieser Schöpfung und die geniale Seele ihres Schöpfers ganz auszukosten. Je mehr durch die Nachkriegswirren um ihn herum die Kraft völkischen Schaffens fast überall zerfiel, je bunter die Zeit sich in ihrer zerklüfteten und zerflatterten Politik und Wirtschaft inflatorisch austobte und je weniger in all diesen Im- und Expressionismen der Unkünste sich deutsches Wesen zeigte, umso tiefer drang der in sich gekehrte junge Musiker in das Wesen dieser echt deutschen Partitur ein. Ein Moment, der dem Schöpfertum Wagners nachspürenden Freude und Glückseligkeit folgte dem anderen. Ein Tor der Kunsterkenntnis und Kunstdurchdringung öffnete sich nach dem anderen. Eine Welt des höchst befruchtenden deutschen Wesens in Musik und Dichtung tat sich dem tiefer Schauenden im Gefühl und Denken auf inmitten jenes Wustes der Nachkriegsverfallskultur, um ihn aufzunehmen und zu retten vor gleichem geistig-seelischen Untergang, bis endlich unsere neue Zeit des wiedererstarkenden Deutschtums eigen-

mächtig durchbrach und Blick und Tat freiwerden ließ. Mit heißem, begeisterten Drange saß er nun Tag um Tag über dem Kunstwerke, die Musik in sich zum Leben erweckend, die nur in klanglosen, wenngleich meisterhaft ausgewählten Notenzeichen das Papier erfüllte. Ein Wunsch trat brennend immer stärker nunmehr auf: Ach, könntest du an der Stelle, wo der große Meister selbst seinen Kunstwerken den Weg in die Welt wies, ach, könntest du in Bayreuth zum lebendigen Erlebnis dieser „Meistersinger" kommen! Und bald sollte dieser heißeste aller Wünsche zur tiefgreifenden Wirklichkeit werden nach den oft schwankungs- und irrtumreichen Jahren der Studienzeit und ersten beruflichen Tätigkeiten: „Die Meistersinger" waren das erste Werk, für welches Bayreuth auf dem geweihten Hügel die Tore öffnete nach der zehnjährigen Unterbrechung der Festspiele infolge der Kriegs- und Nachkriegszeiten. Vom nunmehr selbstverdienten Gelde konnte jetzt der jugendliche Wagnerschwärmer seinem inneren Drange Genüge leisten. Und wie aus einer anderen Welt kommend, trugen die Töne und Worte, Motive und Gedanken unseres großen Wagner in ihrer inneren Einheit, Symbolik und Ausdruckskraft, umrahmt von dem Bühnenbild des traulich-altehrwürdigen Nürnberg und von der bedeutungsvoll-innewohnenden Wesensschau, des deutschen Gemüts, eine unbeirrbare Festigkeit in die Seele des hoffnungsvollen jungen Menschen. Es ist die Festigkeit und Sicherheit des von der Größe, Macht und schöpferischen Kraft seines Vaterlandes überzeugten und beflügelten und darum an dessen hoffnungsreiche Zukunft glaubenden echten Deutschen.

Von dieser seelischen Hoheit und Würde erfüllt, zog es nun den Bayreuthjünger vom Festspielhügel und dem Grabe Wagners nach der Stadt der Meistersinger, jenem einzigartigen alten wie jetzt wieder neuen Mittelpunkte unseres deutschen Kulturwillens, Nürnberg. Wurde schon die abendliche, mondscheingleißende Stadt mit ihren Häuser- und Turmsilhouetten, heimlichen Winkeln, träumerischen Brunnen und still-dunklen Toren zu einer wahren Wiedergeburt der am Tage vorher erlebten Musik Wagners in Kopf und Herz des nächtlichen Spaziergängers, erwachte da nicht phantastisch-visionär im sonst so stillen Gäßchen des Hans Sachs vor seiner alten, rumpligen Schusterstube plötzlich ein tobendes Gewühle von schimpfenden, schreienden und sich prügelnden Menschen, ein fast schon wirklicher, brausender Johannisnachttumult? Tief in die Nacht hinein träumend, konnte sich der von Wagners Bildern Erfüllte kaum von dieser erlebnisreichen Romantik lösen. Doch aber ließ er erst die strahlende Morgensonne des nächsten Tages auf der Burg Nürnberg hoch über dem Getriebe der heute, so wie einst allzu geschäftigen Stadt, eine umso festlichere Vision aufleuchten: „Ueberall Wahn" des betörten Menschenvolkes unter den Dächern und Turmspitzen, dort oben aber, wie aus dem Flimmern der Sonne erwachsend, der Festzug der Meistersinger mit ihrer Jahrhunderte alten Zunftfahne in prächtig-behäbiger Würde der echtesten Vertreter des biederen deutschen, schaffenden Volkes. Dort auch Hans Sachs! — und zugleich erdröhnt auch schon im Geiste des entzückten Beschauers das herrliche Meistersingerthema, wie von einem tausendköpfigen Orchester gespielt, in welches der gewaltige Chor einfällt mit seiner unvergeßlichen Mahnung: „Ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister!" — — — — —

Kurt Hoffmann.

Erfurt, den 7. Dezember 1936.

Viertes (Herbst-) Stück 1937.

Wie das Erhabene von Dämmerung und Nacht, wo sich die Gestalten vereinigen, gar leicht erzeugt wird, so wird es dagegen vom Tage verscheucht, was alles sondert und trennt, und so muß es auch durch jede wachsende Bildung vernichtet werden, wenn es nicht glücklich genug ist, sich zu dem Schönen zu flüchten und sich innig mit ihm zu vereinigen, wodurch denn beide gleich unsterblich und unverwüstlich sind.

Goethe.[1])

Richard Wagner.

Aussprüche des Meisters aus den Tagebüchern der Meisterin.

1874—1883.

VII.

1880.

Neapel, 1880. 8. Januar. Ueber die Weise der Grazien aus Tannhäuser sagt mir R.: „Die Sinnlichkeit wird zur Schönheit."

11. Januar. Gestern sagt er: „Ich dachte soeben an das Thema des Andante der C-moll-Symphonie, nichts Geschriebenes, Gedichtetes läßt sich doch damit vergleichen."

12. Januar. R. geht am Nachmittag zum Pavillon und kommt entzückt heim, nur daß der schreiende Ruf einer Bettlerin in seiner Jämmerlichkeit ihn durchbohrte: „Man kann sagen, es ist Comödie, aber es ist schrecklich genug, daß diese Comödie nothwendig ist, dieser Schrei wird der Frau durch die Noth zur zweiten Natur."

Von Volksliedern wird gesprochen; R. glaubt kaum an ihr Leben hier, denn schon vor vielen Jahren fand er bereits Alles überschwemmt durch die Opernarie. Er hebt hervor, wie die italienische Oper die Franzosen von sich selbst entfremdet habe, Boildieu, Auber, verblaßte vor Rossini.

13. Januar. Wie gegen Mittag Heinrich von Stein von der Aufführung der Ouvertüre zu Euryanthe erzählt, kommt R. auf das Tempo zu sprechen und die Nothwendigkeit in den Weber'schen Ouvertüren das Allegro sehr feurig zu nehmen, dagegen das Mittelthema, gewöhnlich eine Cantilene,

---

[1]) Ein anderes Goethewort in den Briefen aus der Schweiz (14. Juli 1897): „(Hofrat Hirt) hat das Verdienst, daß er den Kunstwerken auch das Charakteristische und das Dramatische als Stoff vindiziert, welches durch den Mißverstand des Begriffs der Schönheit und göttlichen Ruhe allzusehr verdrängt worden war."

Weil sie sich an das Verführbare, den unberatenen Willen, wandten. Denn die Vernunft, an die sich Lehre und Irrlehre wenden, hat, in allen Schwankungen, ihr Gesetz, Einsicht in sich, der Wille aber ist blind. An ihren Früchten, die reifen und gelesen werden wollen, sollen sie nicht abfallen und faulen, erkennt man nur die Selbst-tragenden, Trächtigen. Was Erkenntnis voraussetzt. An ihren Wirkungen aber erkennt man, durch Augenschein, unmittelbar, die Wirksamen, Wirkenden. Ihr Feld ist unübersehbar.

Besprechungen.

Meister Eckhart.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Aus schweigendem Dunkel ist in letzter Zeit Meister Eckhart so hell ans Licht getreten, daß die Deutsche Forschungsgemeinschaft (frühere Notgemeinschaft) mit einer Gesamtausgabe seiner Werke dem innersten Verlangen des deutschen Volkes entgegenkommt. Zu unerhört billigem Preise kann man sich einzeichnen: 16 Seiten großen Umfangs kosten 20 Pfennige, die Lieferung von fünf Bogen 1 Reichsmark; einzelne Lieferungen werden nicht abgegeben; den Verlag hat W. Kohlhammer (Stuttgart und Berlin). Einbezogen sind natürlich auch die lateinischen Werke; man erschrecke nicht: sie sind durch fortlaufende Uebersetzung ebenso zugänglich gemacht wie die deutschen. Bis jetzt erschienen vom ersten lateinischen Bande die Vorreden zum „Dreiteiligen Werk", einem unvollendet gebliebenen Hauptwerk, sowie Auslegungen der beiden ersten Bücher alten Testaments; Herausgeber ist Lizenziat Konrad Weiß (Berlin). Vom dritten lateinischen Bande liegt vor: der Anfang einer tiefdurchdachten Auslegung des Johannesevangeliums, für das Eckhart eine Vorliebe hatte; Herausgeber sind Prof. Dr. Karl Christ (Berlin) und Prof. Dr. Josef Koch (Breslau).

Der fünfte Band eröffnet einen Blick ins Werden des Meisters: er bietet aus der Zeit gegen 1300 die Pariser Uebungsrede über die Erhabenheit Gottes (Josef Koch), dann die neuentdeckten Zeugnisse der zweimaligen Pariser Lehrtätigkeit (Bernhard Geyer); hier bewährt sich der „gottwissende Mann" (Theologe) zugleich auch schon als reinen Denker (über den Begriff der Bewegung). Zu den Jugendschriften Eckharts gehört wohl die Erklärung des Vaterunsers, die Prof. D. Erich Seeberg (Vorsitzender der Eckhart-Kommission) herausgab; sie fesselt z. B. durch den Gedanken des „überwesentlichen" Brotes (neben dem „täglichen"). Besonders begierig sind wir auf alle geschichtlichen Zeugnisse, die der fünfte Band verspricht; sie werden namentlich auf das gerichtliche Verfahren, mit dem Meister Eckhart endigte, die allgemeine Aufmerksamkeit hinlenken. Ein sechster Band bringt großangelegte Verzeichnisse, aus denen das Wissen und Denken Eckharts nach persönlichen und sachlichen Zusammenhängen hervorgeht.

Von den Deutschen Predigten, für die Joseph Quint zeichnet, sind auch schon zwei Lieferungen erschienen (10 Predigten). Hier wie in den lateinischen Ausgaben staunt man über das, was wissenschaftlich vorgearbeitet wurde. Bei der Eigenart der Ueberlieferung bedeutet schon die Wortwahl des Textes eine bewundernswerte Leistung. Außerdem aber findet der Leser durchweg zu jedem Gedanken begrifflich Verwandtes aus Quellen oder Eckhart selber nachgewiesen; nur planmäßige Gemeinschaftsarbeit konnte den Reichtum solcher Entsprechungen

etwas anzuhalten, freilich wenn das übertrieben würde, sei man verloren; deshalb hätte er gern ein Orchester gehabt um zu zeigen, wie die klassischen Sachen aufzuführen wären.

16. Januar. R. kommt auf Nietzsche, der aus bloßer Malice gegen die Stellen in seinem „Beethoven", worin er sagt, er habe auf die Volksweisen gehorcht, verdreht, um B. herabzusetzen; dabei nicht zu beachten, daß Beethoven der größte Melodiker war, der je gelebt; er war wie die Condescendenz eines Gottes, wie das Mädchen aus der Fremde, die zu den Hirten kommt, daß er die Volksweise aufnimmt und dem Volk verklärt wiedergiebt.

17. Januar. Abends in die „Jüdin" — Freude an San Carlo, das rechte Operntheater, Freude an den vielen Schönheiten des Werkes, Freude an dem Orchester, vorzüglich an der Leistung von zwei englischen Hörnern, aber Entsetzen über die Sänger und Darsteller und die Inscenesetzung; beständige Inkongruenität der Musik und des Theatervorganges. Wohl ist sie tot die große Oper und nur mehr für die Gebildeten ein Gegenstand des Studiums. Richard hebt hervor, wie dieses Werk aus der Schule von Méhul und Cherubini hervorgegangen, voller Leben und Feinfühligkeit sei, und gar nicht jüdisch, auch nicht in seiner Tendenz, nur richtig gezeichnet. Vom circusartigen Duett zwischen dem Cardinal und dem Juden sagt er: „Das mußte so sein — das durfte in einer Oper nicht fehlen, seit der Stummen." Die Jüdin gehöre zur Zeit der „Notre Dame de Paris". Halevy sei der erste musikalische Genremaler und habe mehr Gefühl als Cherubini; „Ich hatte ihn sehr gern; er war eine sehnsüchtig sinnliche Natur."

21. Januar. Ueber Napoleon drückt er sich aus: „daß man sich ihn als ungeheuer durch die französische Revolution gesteigerten Banditen aufzufassen habe, dessen Aufgabe der Krieg sei, nicht etwa wie Friedrich der Große ein Kultur-Mensch war, der nur aus Noth und gezwungen den Krieg unternommen."

22. Januar. R. liest mir Goethe's Tod (aus Düntzer) vor, der ihn sehr gerührt hat: „So schön, mit dem Bewußtsein eines vollendeten Lebenslaufes, was verfahren daran war, das war die Zeit, seine Nation. Und wie schön dieser Kopf im Sterben; so stirbt ein edler großer Mensch." Von dem Verhältnis zu Ulrike Levetzow sagt R.: „Es hat ihn furchtbar angegriffen — es war ein Abschied vom Leben."

2. Februar. Beim ersten Frühstück sagt mir R. es sei ihm eine Veränderung in dem gar zu monotonen „Einzug des Licinius" in der „Vestalin" eingefallen, und er spielt es mir; ich sage ihm, diese Veränderung mache das Uebrige tot. Er nennt Spontini durch diese Monotonie und Pauvretät, „den Vater der modernen italienischen Oper", Cherubini sei anders gewesen.

Abends spiel R. das Andante aus der C-moll-Symphonie und das Lenz-Thema aus der Walküre, beides wunderbar schön, und wie ich ihm davon

Jagdchöre schrieb. — Oh, es ist unsäglich, was uns Weber genützt hat — und er wird so wenig anerkannt."

24. März. (Fahrt in das Conservatorium um ein Miserere von Leo zu hören): „Furchtbar erhabene Wirkung der Musik" sagt R. und: „es ist dieß die eigentliche Musik, neben welcher alles Spielerei ist"; die Composition baut sich wie ein mächtiger Dom auf, streng gefügt, erhaben und nothwendig, jede Modulation ungeheuer wirksam, weil durch die Consequenz der Stimmführung geschaffen." — — Lange noch, heimgekehrt, mit R. über diese Kirchenmusik gesprochen, „erhabenste ganz unpersönliche Kunst".

27. März. Abends liest R. über die Sprache aus Schopenhauer und knüpft an die Lectüre folgende Bemerkung: „Von der Entstehung des Menschen bis zur Ausbildung einer Sanskrit-Sprache; d a s war Fortschritt, Fortschritt ist v o r der Geschichte, und wenn die Menschen den Instinkt verlieren, der die Sprache hervorbrachte, dann verfalle diese. Die großen Menschen wie Pythagoras, Platon, waren nicht etwa Menschen des Fortschrittes, sondern sie haben nach einem verlorenen Paradies gegriffen, haben zurückgeblickt und sich gesehnt."

16. April. Neulich sagte R., bei Gelegenheit der Beethoven'schen Symphonie, wie männlich sie sei, wie durchaus nicht sentimental, wie streng bei aller Phantasie. Im Atelier Joukowsky's die Volkssänger Pepino, Alfonso und der Geiger machen uns Freude. R. ruft aus: „Wenn diese Leute ein Genie fänden um alle ihre Gaben zu verwerthen."

28. April. Ein Brief von Kapellmeister Levi läßt ihn sagen: ungetauft darf er Parsifal nicht dirigieren, ich taufe aber die Beiden (Levi und Josef Rubinstein), und wir nehmen das Abendmahl Alle zusammen.

Abends spielt uns Herr Rubinstein die Sonate 111 vor, schon mehrere Male, während dem Stück, kam Richard und sagte: „Es ist himmlisch" — und am Schluß ruft er aus: „das ist meine ganze Lehre; der erste Satz ist der Wille in seinem Schmerz und heroischem Begehren, der andere ist der besänftigte Wille, wie der Mensch ihn haben wird, wenn er vernünftig geworden ist, — Vegetarianer!" ruft er aus.

29. April. R. geht im Garten spazieren und sagt: „Der Aufgang zur Palme, das ist der Garten der Mathilde — der letzte Satz von der gestrigen Sonate (111), wo es kein anderes Leiden als das Mitleiden giebt, und eine süße Wehmuth, von wo aus sich erweiternd und immer höher es zu Beatrice geht!" Und wie er diese Seligkeit schildert, „die durchaus keine Langweile kennt, und die nur die Musik uns geben kann," umarmt er mich und sagt: „wir sind in diesem Garten auf den Stufen zur letzten Erlösung — Alles ist gut!"

Und immer wieder kommt er auf Sonate 111 zurück: so herrlich, daß Beethoven diese noch für's Klavier geschrieben hätte, während gewisse Sachen

entschieden darüber hinaus gingen und für den intensiven Ton der Violine gedacht seien. Von dem Schluß wiederholt er sein Bild von dem Paradiese, welches der Menschheit noch ermöglicht sei; er sagt: „förmlich wie ein zartes Getümmel fühlt man daran theilnehmen, sich nähern, die zarte Sehnsucht ist daraus nicht ausgeschlossen und gar keine Langeweile fühlbar."

30. April. R. spricht in erhaben ungestümer Weise von dem Eindruck, welchen ihm „Maaß für Maaß" gemacht, die Erhabenheit der Sittlichkeit käme da zum Ausdruck, wie in keinem anderen Stück von Shakespeare. Die Milde des Fürsten hat ihn unsäglich gerührt.

2. Mai. Einige Besuche u. A. von Professoren des Conservatoriums, R. kommt auf seinen Brief zurück und sagt: sie hätten von der einen Seite den knöchernsten Pedantismus und von der anderen die absolute Dissolution.

3. Mai. Es melden sich 3 Herzöge um R. zum Ehrenmitglied der philharmonischen Gesellschaft zu machen; R. sagt halb scherzend, halb ärgerlich: „Man glaubt hier in einem Hain von Orangen zu wandeln, und wandert in einem Hain von Mißverständnissen."

Ich finde R. ganz in seinen Partitur-Linien verloren, so daß er anfangs bei Tisch nichts essen kann, weil er sich zu sehr angestrengt hat. Er sagt: „Ich könnte sein wie die jungen Männer heute, mich nicht darum kümmern wie die Partitur äußerlich aussieht, aber es läßt mir keine Ruhe, ich muß es so combinieren, daß es gut aussieht."

7. Mai. Der gestrige Abend bringt R. wieder auf den Gedanken, Kürzungen in Tristan vorzunehmen, sowohl dem Publicum wie den Darstellern sei zu viel zugemuthet, und im 2ten wie im 3ten Akt wolle er das vornehmen, um es sich vorzubehalten das Werk in Bayreuth vollständig zu geben, denn er wünsche doch, daß auch Tristan da gegeben würde.

8. Mai. Ueber das Göttliche, welches sich in Christus offenbart, spricht er auch, und wie begreiflich es gewesen, daß man sich eine solche Geburt wunderbar vorgestellt habe. Als Dogma sei die „Unbefleckte Empfängnis" scheußlich, als Sage und in der Kunst (Malerei) wundervoll.

18. Juni. Abends singt er — von Lulu darum gebeten — Beethoven's Gellert-Lieder, und auf unsere Ergriffenheit sagt er: „Das ist Protestantismus"! Vorher hatte er den Schluß von der Schlacht bei Vittoria gespielt und gesagt: „ich weiß nicht, die haben so populäre Nasen, jetzt würde Keinem so etwas einfallen."

19. Juni. Abends spielt uns Freund Rubinstein aus der Zauberflöte manches vor und dann die As-dur-Sonate; wie wir allein sind, spricht mir R. über das Werk, und sagt, er fände es nicht meisterlich wie z. B. 111, er fände es abrupt, sehr persönlich, dann erachte er es für eine Schwäche von

Beethoven in seiner letzten Zeit so gern Fugen zu schreiben, das sei nicht seine Sache gewesen.

21. Juni. (Abends vorher hatte Sgambati in schöner meisterlicher Weise sein neues Conzert uns vorgespielt), beim Frühstück sprechen R. und ich von dem Eindruck des „Conzerto's" und R. sagt: „Die Musik ist auf schlimme Wege gerathen; daß diese jungen Leute gar keine Melodie zu schreiben wissen, sondern nur Hobelspäne geben, die sie zu einer Löwenperrücke aufputzen und schütteln." „Es ist, als ob sie einer Melodie auswichen, vor Furcht sie könne dem und dem entnommen sein." „Es ist immer als ob die Welt von Neuem sollte geschaffen werden, so gewaltig, pomphaft, und ich frage immer nach der Melodie. In der Malerei hat man immer den Vorzug der Gestalt; wenn der Maler einen Hahn malt und ihn schlecht malt, so ist es doch immer ein Hahn, hier aber habe ich selbst keinen Hahn."

22. Juni. Den falschen Kultus für Gluck und Händel macht er auch lächerlich und sagt: „Worin das Außerordentliche dieser Erscheinungen besteht, das wissen die Herren nicht, die alles in Bausch und Bogen bewundern was Vielschreiberei war." Vom Requiem von Mozart sagt er: „Es ist schön, von einem naiven Katholiken, von einem frommen Gemüthe, das in die Kirche geht und gerührt ist, durchaus unkirchlich."

23. Juni. R. verlangt es nach dem „Agamemnon" von Aischylos. Er liest ihn auch, und mir ist es, als ob ich R. nie so gesehen, verklärt, beseelt, ganz Eines mit dem was er liest, erhabener kann die Aufführung nicht gewirkt haben als diese Vorführung; die ersten Ausrufungen der Kassandra herzzermalmend . . .

25. Juni. Eine neue Skizze Joukowsky's zu dem „Wald" (1. Akt Parsifal) ist da: „Man muß den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen," sagt R.

Abends die „Eumeniden", glorreicher Abschluß, die weitgehendsten Gedanken und Vergleichungen erweckend. Wie ich R. zurufe: Weißt du in welchem Werke ich eine Verbindung der idealen Welt mit der realen finde, welche mich an die Einsetzung gemahnt? In den Meistersingern, die Anrede des Sachs am Schluß. „Ich wollte es gerade sagen," erwiederte mir R.

26. Juni. Rubinstein spielt uns noch Fugen aus dem Wohltemperirten Klavier: „Das ist wie die Wurzel des Wortes" sagt R. und später: „Wie die Sanskritsprache zu anderen Sprachen, so verhält sich dieß zur Musik."

27. Juni. Er spielt für sich das erste Thema zu Parsifal und kommt zurück und theilt mit, wie er durch einen Chor die Worte habe aussprechen lassen, um daß es weder weiblich noch männlich erscheine, ganz ungenerell müßte Christus sein, weder Frau noch Mann, so habe es auch Leonardo in de Cena versucht einen beinahe weiblichen Kopf mit Bart zu geben. Weder alt noch jung dürfe er erscheinen, der Gott im Menschen.

4. Juli. Zu Heinrich v. Stein sagt er, er habe mit Betrübnis vernommen, daß er uns bald verließe, und wie ich ihm sage: mit der Hoffnung, daß die Zeit der Trennung ebenso schnell vergehe als die Zeit des Zusammenseins, sagt R.: „Ach keine Hoffnung, nur Acceptieren giebt es, alles Gute im Leben ist wie ein guter Traum in einem bösen Schlaf.

7. Juli. Das „Bild" Rubinstein's „Sieglinde" wird von ihm gespielt. Bei den Terzen-Gängen sagt Richard, sie sollten leichter, nicht zu gedehnt gespielt werden, es seien Verrichtungen der Sieglinde, wie wenn angenehme Dinge einem geschenkt würden.

Von der Ouvertüre zu Euryanthe rühmt er als herrlich den Anfang bis zum Thema: „Oh Seligkeit" inclusiv, dann kämen die Schwächen, dann hat er es so machen wollen wie die Anderen, zeigen, daß er es konnte, wie Spontini ꝛc., nur besser.

11. Juli. Wenn ich meine „Religion" in Ordnung habe (die Schrift über Religion und Kunst), dann verdiene ich nur noch Geld, sagt er, und dann schreibe ich nichts wie Symphonien, darauf freue ich mich.

14. Juli. R. spricht beim Frühstück von der C-Moll-Symphonie, sagt, er habe viel über sie nachgedacht, es sei ihm, als ob da Beethoven plötzlich alles vom Musiker ablegen wollen und wie ein großer Volksredner auftreten, in großen Zügen hätte er da gesprochen, gleichsam al Fresco gemalt, alles musikalische Detail ausgelassen, was noch z. B. im Finale der Eroica so reich vorhanden wäre.

Er spielt etwas aus dem Venusberg, und wie wir die Schönheit davon besprachen, sagt er: „Ich habe so gar keine Erfahrung gehabt, die mir so Etwas hätte eingeben können. Freilich, wer die Erfahrung hat, dann ist es schlimm, wenn ihm, wie Deinem Vater, nichts wie ein Ekel zurückbleibt." Ferner bemerkt er: „Alles *schreit*; es ist dasselbe im Venusberg wie im Tristan, hier verliert es sich in die Anmuth, dort in den Tod — überall der Schrei, die Klage. Und diese Accente kommen ein bischen wo anders her als die Sabbath's Wirthschaft von Berlioz."

Neulich Abend sagt er betreffs des Venusberges, daß diese Arbeit verloren sei; auf der Bühne könnten sie es nicht entsprechend geben und in Conzerten mache es sich schlecht, „wie ein wilder Lärm".

14. August. (Perugia) Frau Helbig spielt uns eine Sonate von Beethoven sehr gut vor; bei einer Stelle ersucht sie R. bedeutender zu spielen, er sagt: „Es ist gut, wenn nicht alles nur sonirt, ab und zu auch etwas spricht."

20. August. Besuch des Domes! (Siena) R. zu Thränen hingerissen, der größte Eindruck, den er von einem Gebäude gehabt.

30. August. R. kommt wieder auf die „Schule" und die Lächerlichkeit derselben, da niemand bis jetzt nur ein Tempo von ihm erlernte, und man

nur erlernen könne, was man auch von selbst finde, denn wer Jahrelang die Beethoven'schen Werke falsch vorgetragen habe, der würde nicht plötzlich durch Nachdenken und Verstand und Raisonnement es wissen. Höchstens wenn von vornherein das Beispiel gegeben würde, so z. B. wer Weber seinen Freischütz hatte dirigieren hören, dem konnten sich die Tempi einprägen.

21. September. R. freut sich eines Einfalles für seinen 3ten Akt Parsifal, das Aushalten der Clarinette nach der Geige; er schreibt es auf und ist ganz heiter. Vor Tisch findet er unter Eva's Büchern den kleinen Katechismus, und ist so ergriffen von der Vorrede, daß er dem Vater und mir sie vorliest und ausruft: „Luther ist der größte Patriot gewesen."

Abends erfreut uns mein Vater durch das Spielen von zwei Beethovenschen Sonaten (quasi Fantasia und D-dur), wobei R. wiederum auf den Wahnbegriff von „Schule" kommt: wer soll dieß so spielen lernen?

24. September. Mein Vater giebt R. Lust, durch das was er ihm über Parsifal sagt, etwas daraus vorzunehmen, und nach dem Abendbrot wird beinahe der ganze dritte Akt von meinem Vater gespielt und von Richard göttlich gesungen.

28. September. Am Nachmittag spielt er mit Lulu Sommernachtstraum-Ouvertüre und Egmont; den Anfang der ersten findet R. immer etwas bedenklich, und beim Trio des Marsches sagt er: „Da ist ihm nichts mehr eingefallen."

Wie ich von der Egmontouvertüre sage, sie würde wohl ewig jung und populär bleiben, sagt er: „Ja, das ist Clärchen, Egmont durch Clärchen gesehen. Die Scene der Anrufung der Bürger, die hat Beethoven begeistert, und so ist es recht, wer von einem Drama Vieles neben einander musikalisch will, der geht fehl, von einem Punkt aus muß die Sache gefaßt werden."

16. Oktober. Nach dem Mittagstisch kam das Gespräch auf rauchende Frauen, und nachdem R. lebhaft seine Abneigung dagegen ausgesprochen, sagt er, es käme aber von den Männern her, die neben einer Frau rauchten, und überhaupt von der unrichtigen Stellung der Frauen.

Das Thema Allegretto (2tes Tempo) des Cis-moll-Quartettes erfüllt heute seinen Sinn: „Diese heitere Klage" ruft er aus, und „Wie einen Gott könnte ich den Menschen anbeten, der so etwas erfindet."

25. Oktober. Zwischen den ersten und letzten Werken Beethovens findet R. Aehnlichkeit in der Melodik, die Mittelwerke haben für ihn etwas vom „meisterlichen Spielen".

5. November. R. frägt mich, was ich lieber hätte correkte Sänger ohne Genialität oder umgekehrt, er wünsche ersteres. Ich meine, daß es keine künstlerische d. h. lebensvolle Korrektheit ohne Genialität geben könne.

6. November. Abends Tristan-Aufführung (München): R. sehr ergriffen, theilt uns mit, wie er mit jeder Gestalt empfände, mit Marke, mit Kurwenal, es sei, wie wenn er jeder wäre.

30. November. Wir besprechen die Herausgabe der Briefe an Uhlig seitens Fidi nach unserem Tode, auch die an seine Frau Minna. Die unsrigen aber zwischen Richard und mir dürfen unter keiner Bedingung jemals an die Oeffentlichkeit kommen. Feierlich spreche ich dieß hier aus, und lege dieß als heilige Pflicht meiner Nachkommenschaft auf.

9. Dezember. Beim Abendtisch erzählt er, er habe mit 36 Jahren alle seine Dichtungen concipirt gehabt, von da ab habe er nur ausgeführt.

10. Dezember. Wie neulich davon die Rede war, daß R. die Beethoven'sche Melodie fortgesetzt habe, verneint er das entschieden, und sagt, das sei etwas ganz abgeschlossenes; „Ich hätte nicht componieren können, wie ich es gethan habe, wenn Beethoven nicht gewesen wäre, aber was ich verwendet und erweitert habe, sind vereinzelte geniale Züge bei dramatischen Vorgängern, wie selbst Auber, indem ich an etwas anderem mich hielt als die Oper."

12. Dezember. R. geht arbeiten, klagt aber, daß er Instrumente brauche, die er gar nicht hätte, müßte welche erfinden, und zwar nicht etwa um mehr Lärm zu machen, sondern um auszudrücken was er wollte. Später sagt er mir, er würde für Posaunen und für Trompeten sich entscheiden (es handelt sich um den Abgang nach dem See), so seltsam das wäre, es würde sich gut machen.

20. Dezember. Im Hofgarten sagt er mir: „Wenn ich ein Orchester zu meiner Disposition hätte, wäre es mir eine Freude so etwas wie den letzten Satz der Es-dur-Symphonie von Mozart einzustudieren, mit all seinen Feinheiten herauszubringen — und das im schnellsten Tempo."

25. Dezember. Wir gehen zur Besprechung von Fidelio über, welchen R. als des Componisten der Symphonieen nicht würdig erklärt, trotz herrlicher Einzelheiten; und das Finale von Fidelio wird vorgenommen. (Vor dem Abendbrot hatte R. die C-dur-Ouvertüre durchgenommen und ihr den Vorzug vor der großen Leonoren-Ouvertüre, die mehr al Fresco gezeichnet sei, gegeben; diese C-dur sei aber nicht für die Masse gemacht.)

C-Dur im „Tristan".

Von Dr. Gustav-Georg Röll (Frankfurt a. M.)

Alfred Lorenz gewidmet!

Nachdruck verboten!

In Wagners „Tristan"-Drama entsprechen den gegensätzlichen Sinnbildern „Tag" und „Nacht" auch tonlich zwei wohlunterscheidbare Ausdrucksweisen:

Halbtonreichtum herrscht im Sang der Liebenden, die sich immer weltentrückter dem „Wunderreich der Nacht" zuwenden. Ja, die Sehnsuchtsweise, die fast alle Linien ihres Sangs mitformen hilft, ist geradezu aus vier ansteigenden Halbtönen gebildet. Solche aufwärts gerichteten Halbtonschritte, hinter denen die herabsinkenden Leidensklänge spürbar zurücktreten, sind Hauptmerkmal des „Tristan"-Stils (während dem späteren „Parsifal"-Stil gerade abwärts gerichtete Halbtonschritte das Gepräge geben).

Mehr in Ganztönen aber bewegen sich die Stimmen der seelisch einfacheren Nebengestalten, die im Bannkreis von „Tages täuschendem Schein" ohne letztes Verstehn für die Tiefen des seelischen Geschehns bleiben. Ihre Sangesart hebt sich damit von des Werkes Eigensprache ab, die bei allem Einfluß der „Faust"-Symphonie Liszts und seiner von Wagner besonders geschätzten h-Moll-Sonate als ganzes doch so selbständig-neu ist, und nähert sich überlieferten Liedformen.

Sogar die Hauptgestalten neigen althergebrachter Sanges- (und Rede-!) weise zu, solange sie ihre Liebe zu verbergen trachten: die „Sitte" dient Tristan als Vorwand, um mit „höfischen" Worten der Begegnung mit Isolde auszuweichen; und auch Isoldes Gedenken an Morold, ihren von Tristan im Kampf erschlagnen Verlobten, ist von gezwungner Förmlichkeit, die sich von den Worten ab: „Geleitest du mich, / Dünkt dichs nicht lieb . . .?" zu grausigem Hohn steigert und eben in ihrer Betonung umso deutlicher die dahinter verborgne wunde Liebe verrät.

Anderseits zeichnet sich die „Nacht"-Gruppe, so nahe sich ihr Sang an manchen Stellen auch mit der „Tag"-Gruppe berührt, von vornherein durch Schnitzwerk feinster Einzelzüge aus. So verstärkt z. B. in Tristans eben erwähntem „höfischen" Sang ein c-Vorschlag (Takt 354) die wehe Bitterkeit der Frage „Wie lenkt' ich sicher den Kiel . . .?"; und die selbstquälerischen Worte „Zu König Markes Land" sind noch durch Marcatopunkte hervorgehoben. Doch als Brangäne diese Antwort Tristans ihrer Herrin überbringt (Takt 461 ff.), wird der Vorschlag zu vollem Achtel im gleichförmig fließenden Sang, und das Marcato bleibt weg: das Fehlen dieser Feinheiten bei der sonst wortgetreuen Wiederholung deutet an, daß Brangäne nichts von der

geheimen Neigung Tristans und Isoldens und dem mit der Brautwerbung begonnenen Verhängnis ahnt.

So sehr nun auch demgegenüber die beiden Liebenden sich durch überlegne Seelentiefe auszeichnen, so bleibt ihr Geschick und Wesen in seiner Art dennoch völlig Ausdruck des allgemein Menschlichen, wie das infolge der auf das Wesen gerichteten Darstellung aller Kunst bei allen berühmten Liebespaaren der Weltdichtung zu beobachten ist: von Kalidasas Duschjanta und Sakuntala an in dem von Goethe hochgepriesenen altindischen Schauspiel bis zu Romeo und Julia bei Shakespeare und Grillparzers Leander und Hero. Auch in Wagners „Tristan und Isolde" leuchtet aus der von Ewigkeitsahnung umfangnen Gefühlswelt der „Nacht" verklärt das Hochbild allgemein menschlicher Liebe hervor.

Freilich mögen in diesem tonlich bedingten „opus metaphysicum" die Tore zum Jenseitigen weiter offenstehn als in andern, inhaltlich verwandten Werken, weil die fast körperlosen Gestaltungsmittel der Tonkunst gerade die unirdischen, sinnenfernen Züge erst im Geistigen voll erblühnder Liebe besonders fein und in einer der Wortsprache unerreichbaren Beseelung wiedergeben. Den dabei für Ausdruck des allgemein Menschlichen wesentlichen Zug der Tonkunst, nämlich Ahnenlassen der Idee hinter aller Erscheinung, hat bereits der junge Wagner in dem Entwurf „Ein glücklicher Abend" klar ausgesprochen. Dort sagt er: nicht die Gefühle dieses oder jenes Einzelmenschen, sondern „die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst" seien Gegenstand der Tonsprache.

Diese Allgemeingültigkeit wird im „Tristan" nun vor allem durch die C-Dur-Tonart beim Liebesbekenntnis bezeugt; ist diese doch als Mitte des Tonartenkreises recht ein künstlerisches Gleichnis für das normgebende wesenhaft Menschliche, oder, um mit Wagner zu reden, das „Reinmenschliche"; und zwar dient diese Tonart, wie sich zeigen wird, vornehmlich dem Sichtbarwerden der „Idee" in der „Erscheinung", dem vollen Zutagetreten in der Wirklichkeit.

Gleich am Anfang des Liebesbekenntnisses, bei Isoldes „bebendem" Ruf „Tristan!" (Takt 1683) und dessen „überströmendem" Gegenruf „Isolde!" (Takt 1684) klingt C-dur in der Blickweise auf. Das folgende „Was träumte mir / Von Tristans Ehre? . . ." gipfelt in F-dur, der Untertonart von C-dur, beim zweiten und dritten Namensruf (Takt 1728 ff. u. 1748 ff.) — beidesmal in der Verhängnisweise, Zeichen dafür, wie trügerisch die Glücksfülle der Liebenden nach dem Ausbleiben erwarteten gemeinsamen Todes ist. Sinnvoll klingt des Sehnens Unerfüllbarkeit im „Tag" schon bei der Stelle „Ach in der Brust / Jauchzende Lust!" (Takt 1745 ff.) an; wird diese doch von der Tagesweise getragen, die dann den nach Lösung des Zwiespalts im Tod strebenden zweiten Aufzug mit grellem Aufschrei eröffnet.

Mit Isoldes Jubel „Du mir einzig bewußt, / Höchste Liebeslust!" (Takt 1758—67) ist der C-Dur Gipfel erklommen, an dessen Klangschichtung alle Urkräfte tonlicher Gestaltung: Entwicklung, Uebergang, Steigerung, Auslösung teilhaben: im Bekenntnisüberschwang verströmt da die lang verhaltne Spannung der Sehnsuchtsweise. Vom rhythmischen Schwerpunkt der ersten Note aus, hier in C-Dur e (Takt 1758), schreitet sie über f und das tonleiterfremde, leittonartige fis (Takt 1759) zu g mit dem C-Dur-Dreiklang (Takt 1760), dann über diese ursprüngliche Grenze hinaus zu gis (Takt 1760) mit übermäßigem Dreiklang c-e-gis, Ausdruck ruheloſen Sehnens, um endlich mit a (Takt 1760—61) und dem a-Moll-Dreiklang, der harmonischen Mollentsprechung von C-Dur, den Höhepunkt zu gewinnen. Zugleich verbreitert f im Baß den den Gipfel tragenden tonartlichen Grund um den Untertonartsbereich. Bei der Singstimme aber wirken gis und a wie ein- und zwiefach geschärftes g, Sichaufbäumen an der Gestaltgrenze der Sehnsuchtsweise, nicht aber als eigentliche Sprengung derselben. Tristans Stimme geht übrigens nicht über g hinaus (Takt 1762—63); und auch der Baß mündet — nach vorübergehndem Aufwärtsdrängen sogar bis h, dann Ab- und nochmaligem Anstieg — schließlich beim letzten a-Moll-Achtel der Oberstimmen in g. Dieser obertonartliche Orgelpunkt von C-Dur unterbaut a-Moll auch beim zweiten Auftreten (Takt 1764 ff.) und führt damit beidesmal zu Klangüberschneidung von a-Moll und C-dur, die dann am Aufzugsende bedeutsam wiederkehrt:

Dort, beim Trompetenschluß auf der Bühne, ist C-Dur zwar, wie im ganzen Schlußteil, durchaus formgerechte Endauflichtung des im ersten Aufzug vorherrschenden c-Moll. Dennoch wirkt die Spitze des reinen C-Dur-Dreiklangs, das g der ersten Trompete, wie wohllauttrübend; denn in Erinnerung an das so eindringlich zuvor erklungne a-Moll ergänzt sich der C-Dur-Schluß erwartungsgemäß durch mithallendes a zum Septklang der ersten äolischen Mollstufe a-c-e-g (vgl. auch Alfred Lorenz, Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Tristan und Isolde", Bln. 1926, S. 70). Diese Zwiespältigkeit, in der sich „Not" der nun dem „Tag" preisgegebnen Liebe spiegelt, verdrängt völlig die dem reinen Dreiklang eigne Ruheempfindung durch die in der Tonartenkreuzung gelegne Spannung, die als — dramatisch äußerst wirksamer — Abschluß des ersten Aufzugs die weitre Entwicklung vorbereitet.

Im zweiten Aufzug scheint mir die dem C-Dur-Höhepunkt des ersten ähnelnde Gesangsführung bei Ueberleitung zum Todesentschluß „Wie anders als / Mit Isoldes eignem Leben / Wär' Tristan der Tod gegeben?" bereits das Sterben ineinander, miteinander, füreinander als Erfüllung der im Schatten vermeintlichen Todes aufgestrahlten „höchsten Liebeslust" Tristans und Isoldes zu bezeichnen. Doch zu tonartlicher Lösung jenes Aufeinanderpralls von a-Moll und C-dur, nämlich zu Fortschreitung nach

d-Moll, gelangt das Werk erst am Schluß des zweiten Aufzugs beim Scheiden der Liebenden aus der für sie wesenlosen Tageswelt, bei ihrem Eingehn in die „Nacht" durch des Todes Tor hindurch. Diese über ganze Aufzüge hinweg gewahrte Folgerichtigkeit der Tonarten, die einen ganz großen Baumeister im Reich der Töne verrät, gleicht als höchste ganzheitliche Gestaltungskraft den Halbtonreichtum im „Tristan" aus, dessen Hervorhebung zahlreicher tonleiterfremde Zwischentöne sonst die Einheitlichkeit der jeweils herrschenden Tonart allzusehr lockern und damit ihre Formgliederungsfähigkeit vermindern würde.

Den Aufeinanderprall selbst von a-Moll und C-Dur aber überglänzt die harmonische Parallelität beider Tonarten gewissermaßen als Bogen versöhnender Einheit, welcher leidenschaftlichen Gefühlsausbruch in strenge Gestaltschöne bannen hilft. Uebrigens ist Ueberbrückung des Gegensatzes von dionysisch und apollinisch seit der Frühgotik vornehmstes Streben deutschen Kunststils.

Doch erst Ueberschauen des ganzen ersten Aufzugs gewährt vollen Einblick in die — hier von C-Dur und seiner harmonischen Mollentsprechung getragne — Ganzheitlichkeit, dank der, entsprechend der Einheit der seelischen Handlung vom Beginn innigen Verlangens bis zum offnen Bekenntnis, auch die Formen von Einleitung und Schluß übereinstimmen:

So ist z. B. der zwiefache F-Dur-Steigerungsgipfel schon in der Einleitung (Takt 15 ff.) vorgebildet, wie auch das wiederholte eis-fis jener Stelle (in Takt 12, 15, 16, 17), bezw. das g-as, mit dem der Baß zum Aufstieg in der Sehnsuchtsweise (Takt 1759) anhebt. Ueber jeden Einzelvergleich hinaus weist a-Moll im C-Dur-Höhepunkt auf die Einleitung als ganzes zurück; ist doch deren fast aus jeder Wendung herauszuhörende, wenn auch nicht im Dreiklang ertönende, oft erwartete, aber stäts nur umspielte Grundtonart keine andre als a-Moll, wie seit der Aufdeckung der Tonwurzelstrebungen durch Ernst Kurth (Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan", 2./3. Aufl. Bln. 1923, S. 325 ff.) feststeht. Es umspannt so einheitlich den ganzen ersten Aufzug vom Anfang der Liebes-„not" bis zu Tristans Verzweiflung über das „truggeweihte Glücke", worin Cosima Wagner, wie sie am 12. 12. 1888 an H. S. Chamberlain schreibt, die Leidensgeschichte der ganzen Welt enthalten schien. Alle drei Glieder der bogenförmig gestalteten Einleitung (x-y-x) kehren am Schluß in barförmiger Folge (zwei „Stollen" und „Abgesang": x-x-y; vgl. auch Lorenz, a. a. O. S. 65) wieder; dabei bilden die sechzehn Höhepunktstakte (1752—67) noch einmal einen Kleinbar innerhalb des Abgesangs (4 + 4 + 8 Takte). Aus dieser Formentsprechung von Anfang und Ende ergibt sich, daß das Werk gleich mit der Einleitung zum ersten Aufzug beginnt, die deshalb

auch ohne vorspielartigen Abschluß in den ersten Auftritt übergeht. Wagners Ueberschrift „Einleitung" erscheint demnach im Licht der Forschung vollbegründet und — entgegen irreführender Andersbenennung — alleinrichtig.

Nun ist der Bar aber, wie Lorenz (a. a. O.) nachgewiesen hat, Grundform des Wagnerschen Dramas überhaupt. Der Bar seinerseits, wie ihn Wagner in den „Meistersingern" preist und sinnvoll deutet, war aber schon Blüteform mittelhochdeutschen Minnesangs, der Anregungen provenzalischer Sänger fränkischen Geblüts selbständig weiterbildete, und dessen Dichter, wie Wagner, „wort" und „wîse" zugleich schufen. So stoßen wir bei Einsicht eben in die Dreigliederung auch kleinster Gestalteinheiten abermals auf ein Hauptmerkmal in Jahrhunderten erwiesner deutscher Wurzelhaftigkeit dieser Kunst. Für den „Tristan" scheint mir dabei noch enge Zusammengehörigkeit der einander gleichen Stollen und dadurch nahegelegte Zweiteilung des Bars in Auf- und Abgesang geradezu als Formgleichnis für jenes Auf und Ab empordrängender Sehnsuchts- und abwärtsgerichteter Leidensklänge gelten zu dürfen, deren schmerzliches Ringen das Werk von den ersten Tönen an erfullt.

Mit dieser äußersten Durchformtheit reichsten Inhalts stellt Wagners „Tristan" im Wechsel stoff- und formbetonter Gezeiten deutschen Kunstschaffens: — Aufklärung, Sturm und Drang, Klassizismus, Romantik, bezw. über Jahrhunderte hinweg: Romanik, Gotik, Renaissance, Barock — einen der seltnen Augenblicke vollkommner Ausgeglichenheit dar. Die vollendete Gestalt des Kunstwerks, die Stoff und Form umschließt und zugleich überragt, erhöht das zugrundeliegende Erleben zu überpersönlicher Allgemeingültigkeit. Was sie dabei verhüllt, was darstellt — beides läßt erkennen: Gestalt ist mehr als Gedanke, Werk mehr als Wissen. —

Zu voller Erfassung der — hier in C-Dur entfalteten — Herrschergewalt der Form inmitten gedrängter Ausdrucksfülle gehört endlich noch Beachtung des Klanggewichts an Höhepunkten der tonartlich gegliederten Großabschnitte. Dieses beeinflußt entscheidend das Zeitmaß; und erst das rechte Zeitmaß ermöglicht rechtes Erfassen des Melos, wie Wagner in seiner Schrift „Ueber das Dirigieren" aus reicher Stabwaltererfahrung heraus darlegt.

Nun legen beim C-Dur-Höhepunkt zwar emporstrebende Halbtonschritte, synkopisches Nachdrängen der Singstimme hinterm Baß und Uebergang der Gesamtstrecke von ruhigem $^6/_8$- zu lebhaftem $^2/_2$-Takt gesteigerte Raschheit nah, wie denn auch Felix Mottl (in dem von ihm bearbeiteten, zahlreiche Anregungen Cosima Wagners mitverwertenden Klavierauszug) den Schluß vom Bekenntnis ab als leidenschaftlich drängend bezeichnet. Anderseits erheischt aber die ganze Schwere dramatisch geballter Spannung Ausdehnung der Klangoberfläche. Ja, das zweimalige a des Gesangsgipfels (Takt

1760—61) drückt geradezu zögerndes Verweilen auf dem so unerwartet eingetretnen Höhepunkt banger Seligkeit aus; und auch sprachlich wird die Bewegtheit der Zeitwörter verdrängt durch Bezeichnung des Zuständlichen im ruhevollen Kranz der Haupt-, Mittel- und Eigenschaftswörter (jauchzende Lust, weltenentronnen, einzig bewußt, höchste Liebeslust usw.), die zugleich als Träger stärksten rhythmischen Gerüstes den Gipfel stützen. Wagner selbst verlangt damit unmißverständlich in Wort und Ton für die wenigen Takte angemeßne Breite, „ohne Hast, ohne Rast".

Die Unerläßlichkeit dieser Forderung für volle Verlebendigung des C-Dur-Höhepunktes wird im Vergleich mit den im Aufbau nicht fernstehenden Werken Bruckners noch deutlicher. Bei diesem pflegen auf lebhafte, in immer kürzeren Wellen gegen den Gipfel hin anschwellende Teilsteigerungen die Höhepunkte selbst sich sehr breit zu entfalten, als ob der oberöstreichische Tondichter sich nicht genug tun könne, in seinen Messen und Symphonien den Ewigkeitsjubel des erlösten Menschen aus tiefgläubiger Brust dankerfüllt verströmen zu lassen. Dagegen kündet an der besprochnen Tristanstelle gerade jähes-allzujähes Aufleuchten der Erfüllung gleichsam die Vergänglichkeit des Liebesglücks in „Tag" an; und je mehr dabei tonliche Ausdrucksmittel auf vorüberhuschende Raschheit — gleichsam in die Senkrechte — zu drängen scheinen, umsomehr muß der Vortrag dem Gesamtinhalt entsprechende Breite — in der Wagrechten — herausarbeiten.

Dies erfordert gleichzeitig sorgfältige Abwägung der Tonstärke. Wohl ist die ganze Stelle ein einziges Jauchzen, doch untermischt mit Staunen über das Wunderbare, das in großer Liebe lebendig webt; und dies verlangt gedämpfte, fast weiche Klänge. Ja, aus der deutschen Sprache selbst ist die enge Zusammengehörigkeit von geheimnisvollem, wunderbarem Inhalt und zartem, zurückhaltendem Ausdruck zu belegen: steckt doch in dem Wort „raunen" = (geheimnisvoll) flüstern der gleiche Wortstamm wie im gotischen „rûna" und im althochdeutschen „chirûni", was beides die Bedeutung „Geheimnis" hat. Nur so, in rechter, das Geheimnis ahnenlassender Verhaltenheit und zugleich im Gebanntsein höchster Seligkeit, kann hier die C-Dur-Tonart restlos die ihr gestellte Aufgabe erfüllen: Ausdruck normgebender Mitte zu sein. — — —

Da nun, wie auch Wagner (G. S. [6] IV, 152 ff.) darlegt, beharrende Stimmung Festhalten der jeweiligen Tonart fordert, so ist umgekehrt von den übrigen C-Dur-Stellen im „Tristan" Bestätigung und Bereicherung der bisher dargelegten Ausdruckswerte des „Tristan"-C-Dur zu erwarten.

Dies zeigt sich sogleich bei der Einleitung: sie hat für die Blickweise (Takt 18 ff., 32 ff. und wieder vor der zum Absturz führenden Steigerung Takt 75 ff.) C-Dur, harmonische Entsprechung zu ihrer a-Moll-Grund-

tonart. Gerade die Blickweise bezeichnet aber den Ursprung von Tristans und Isoldes Liebe im Aufblick des kranken Tantris zu der ihn pflegenden Königstochter: „Von seinem Lager / Blickt' er her, — / ... Er sah mir in die Augen ..." (Auch bei „Augen" bezeichnenderweise reines C-Dur als Ausdruck des sich enthüllenden wesenhaft Menschlichen.)

Auch die Liebeszauberweise gehört zu den wichtigen Gliedern der C-Dur-Gruppe: in ihrem Aufbau aus fallender Sept der Blickweise und nachfolgendem Anstieg der Sehnsuchtsweise verkörpert sie gleichsam in knappster Gestalt jenen Urbeginn im Blick, der leidbringende Sehnsucht weckte. Folgerichtig bildet sie denn auch den nach Sehnsuchts- und Blickweise sich entfaltenden Mittelsatz der Einleitung; dort zwar noch in E-Dur, wird sie später Hauptträger des C-Dur-Höhepunktes. Beidesmal tritt also in C-Dur wesenhaft Menschliches in Erscheinung; und das Hineinverwobenwerden der Blickweise, d. h. des Liebesbeginns, (durch die Streicher) in den Höhepunkt des Bekenntnisses besagt geradezu, daß auch bei dieser höchsten Erfüllung die Urkraft des Blickzaubers am Werke sei.

Der zweite Halbsatz der Blickweise (Takt 22 ff.) bereichert das Bild des wesenhaft Menschlichen um den besondern Zug beklommner Zurückhaltung; und dies auch bei seiner Wiederkehr (mit leicht verändertem Mittelglied), unmittelbar bevor Tristan vor Isolde hintritt. Das darin gezeichnete Sichausweichen und Sichwiedersuchen beider, das Voreinanderfliehn und doch Zueinandergebanntwerden breitet über das Worttongemälde die keusche Hülle schamhafter Befangenheit, die es erst zum vollen Abbild tiefen Voneinanderergriffenseins rundet.

Dann bringt im ersten Aufzug der mit den Worten „jener traurige Mann" beginnende Unterteil (Takt 591—750) C-Dur; hier tritt in Isoldes Zorn ihr wahres Fühlen, d. h. ihre heimliche Neigung zu Tristan, wider ihren Willen zutage.

Ferner hält der Abschnitt der Zaubertränke — über Kurwenals Dazwischenkunft hinweg — bis kurz vor Tristans Auftreten C-Dur fest: mit betonter Bedeutung der Sichtbarmachung weist es hier auf die Rolle des Liebestranks hin, der als vermeintlicher Todestrank verborgne Neigung ans Licht bringt.

Im zweiten Aufzug begrüßen sich Tristan und Isolde in jubelndem C-Dur: erstmals seit der Brautfahrt ohne Zeugen ihrer Begegnung, können sie ihrem Fühlen ungehemmt Ausdruck geben.

Vom „Tagesgespräch", das den Todesentschluß vorbereitet, hat ein Teilabschnitt G-Dur, Obertonart von C-Dur; allen übrigen dient C-Dur selbst zum Ausdruck wachsender, auf die heilige Nacht gerichteter Todesbereitschaft. Bei Erinnerung an den dieser Wandlung gerade entgegengesetzten Todestrotz geht C-Dur hier öfters in c-Moll über. Diese Bezeich-

nung gerade umgekehrter Willenshaltungen enthüllt den dynamischen Unterschied beider Tongeschlechter mit seltner Deutlichkeit: bei Dur aufwärts-, bei Moll abwärts gerichtete Leittonspannung der dritten Tonstufe. Für diese, gegenüber andern Mollerklärungsversuchen auch von Kurth vertretne Auffassung (vgl. Theoretische Harmonik, Bern 1913, S. 119 f.) bildet jene Tristan-Stelle einen Beleg von so hoher inhaltlicher Beweiskraft, wie nur wenige Stellen der gesamten Tondichtung sonst, etwa noch Schuberts Lied „Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh' ich wieder aus" mit seinem ergreifenden Moll-Dur-Wechsel.

Im dritten Aufzug tritt nach Tristans Wachtraum C-Dur bei des Hirten Freudeweise hervor und steigert sich rasch zu Jubel über die Ankunft des Schiffes, das Isolde, die ferngeglaubte, herführt, sodaß jene Traumgesichte „Tages"-Wirklichkeit werden.

Bei Tristans Todeswonne endlich dient C-Dur dem Ausdruck menschlicher Losringung vom leidvollen Diesseits. Hier regt sich leise schon die überschwengliche Bejahung des „Siegfried", wie denn Wagner selbst den „Tristan" Ausgestaltung eines Teilinhaltes der ein ganzes Weltverhängnis umfassenden „Ring"-Dichtung nennt (G. S. [6] VI, 378). Aehnlich wie später Siegfried, verklärt auch der sterbende Tristan in seiner Hellsicht von Isoldes Ankunft das Weib so, daß er in der Liebe zu ihrem gehöhten Weibtum die Kraft zu heldisch-großem Sterben findet; und Siegfrieds Erweckertat, gipfelnd in der Begrüßung „lachenden Todes", ist nur Steigerung dieses Vorgangs, ohne zunächst die Ich-Du-Grenze zu durchbrechen. Erst Brünnhildes Todesbereitschaft erhebt sich zur Würde eines frei dargebrachten Sühnopfers, das den auf einer ganzen Weltordnung ruhnden Fluch hinwegnimmt. Freilich wird bei Ueberwindung des geschöpflichen Ich, bei Annäherung des Reinmenschlichen an das Gottmenschliche die C-Dur-Tonart verlassen; denn hier endet ihr Reich der „Erscheinung", und von seinen Grenzen gleitet der Blick ins ferne Land der Ewigkeit. Die innere Entwicklung aber führt einheitlich vom Erlösungssehnen im „Tristan" zum Erlösungsopfer Brünnhildes, bis in „Parsifal" Mensch und Natur in den vollen Strahlenkreis des Karfreitagsgeheimnisses rücken.

Bekanntlich wollte Wagner ursprünglich sogar den auf der Gralsuche umherirrenden Parsifal ans Sterbelager Tristans geleiten, um diesem den Weg vollkommner Weltüberwindung zu weisen; und obwohl sich der Kern der „Parsifal"-Dichtung am Karfreitag, dem 10. Ostermonds 1857, in einer Stunde begnadeter dichterischer Schau Wagners verselbständigt hat und die spätere tonliche Gestaltung sich, wie gesagt, von C-Dur entfernt, verklärt auch schon das „Tristan-C-Dur beim Tod des Helden die Erde als Opferstätte, wo zwar die Liebe siegt, doch um den Preis irdischer Vernichtung: „Mit blutender Wunde ..." Hier, bei Tristans letztem Sang, an

dem schon von Todesschatten umdunkelten Ende, tritt noch einmal der Einleitungshauptsatz des ersten Aufzugs in voller Ausdehnung licht hervor bis zum Schlußvorhalt h vor F-Dur, ähnlich wie im Steigerungszug des C-Dur—Höhepunktes.

So erweist sich C-Dur im „Tristan" durch Wiederkehr an soviel verwandten Stellen und auf größre Strecken, sowie Auftreten der Mollentsprechung wirklich als eine Hauptklanggrundlage der harmonischen Bedeutung nach, wofür die oft vom Zufall bedingte Tonartsvorbezeichnung (bezw. ihr Fehlen) allein noch nicht genügend Anhalt böte. Den großen C-Dur—Schöpfungen, in denen ein- und dieselbe Tonart jeweils Welten für sich mit eigner innrer Sprache erfüllt, — wie z. B.: Bachs Toccata, Adagio und Fuge in C-Dur, Mozarts Jupitersymphonie, dem C-Dur-Schlußsatz von Beethovens „Fünfter", Schuberts klassischer C-Dur-Symphonie, Wagners „Meistersingern" und drittem „Siegfried"-Aufzug — tritt also, wie hier nachgewiesen, ein selbständiges „Tristan-C-Dur zur Seite; und sein beharrliches Auftauchen inmitten oft ganz fremder Klangbereiche veranschaulicht eindrucksvoll die Formgliederungskraft der Tonarten. — —

Diesem „Tristan"-C-Dur sehr nahe stehn zwei Stellen in Wagners „Meistersingern" und „Siegfried", die beide sogar die Ausweitung des Höhepunktes: fünfte, übermäßige fünfte, bezw. sechste Tonstufe in gleicher Klanghöhe bringen:

In den „Meistersingern" ists Evchens Sang „O Sachs! Mein Freund! . . .", worin ohnedies aufwärtsdrängende Halbtonschritte an die Tristantonsprache, insbesondere die auch inhaltlich verwandte Stelle „Mein Kurwenal, / Du trauter Freund . . .", erinnern. An der Stelle „Und werd' ich heut vermählt . . ." tritt Steigerung des g zu as (bezw. gis), dann zu a und Zurückgleiten wieder bis g ein, dessen Neuerklingen as (bezw. gis) und a besonders deutlich als Schärfung und Doppelschärfung der fünften Tonstufe empfinden läßt.

Im „Siegfried" erhöht Brünnhilde bei „Heil der Erde, / Die dich ernährt" das von dem Helden auf „Heil" gesungne g — erste, bezw. achte Stufe der die C-Dur-Grundtonart aufhellenden Obertonart G-Dur — zu gis, als sie mit ihres Erweckers Worten in überschwenglichem Jubel die neugewonnene Freiheit begrüßt. Dabei bildet sich durch die Gesangsführung gis, d, f, h gleichsam das Band eines verminderten Septklangs, der das den Rahmen der Obertonart sprengende gis umschlingt und in die C-Dur-Grundtonart zurückgleitet. Kurz vor Aufzugsschluß tritt bei „Heil dem Tag . . ." Schärfung bis a ein.

Für Verwandtschaft des C-Dur beider, scheinbar sich so fremder Werke spricht Wagners eignes Wort im Brief v. 9. 7. 1859 an Math. Wesendonk:

bei Ausarbeitung des frohen Hirtenreigens im „Tristan" sei ihm eine heldisch jubelnde und doch volkstümliche Weise eingefallen, die dem „Siegfried"-Schluß („Sie ist mir ewig . . .") angehöre. Uebrigens erinnern dessen Takte: „Ist mir immer / Erb' und eigen, / Ein' und all'" an Tristans Sang von Liebeshingabe: „Daß sie noch lebt — Noch Leben mir webt", wenngleich dieser wohl aus der Kareolweise abzuleiten ist. Hierzu tritt allgemeine Aehnlichkeit im Inhalt der C-Dur-Hauptstrecken: verhängnisschwangrem Glück gilt Siegfrieds und Brünnhildes Jubel, wie der Tristans und Isoldes; und mit der heldischen Bejahung drohenden Untergangs im sieghaften Schlußwort: „Lachender Tod!" ist das Werk gleichsam strahlendes Gegenbild von Tristans nächtigem Hinscheiden. Auch von diesem Blickpunkt aus wird einheitliche innre Steigerung hin zum Gipfel letzter Läuterung im „Parsifal" sichtbar.

In C-Dur erschallt damit macht- und machtvoller der Sehnsuchtsruf der Unerlösten nach dem „Urtypus der Unschuld", jener Ruf, den Wagner bereits im jubelreichen C-Dur-Schluß der fünften Symphonie Beethovens zu vernehmen meinte. So schimmert aus dem Quellgrund dieser Tonart, die in beziehungsreicher Allgemeingültigkeit über einzelne Werke hinausgreift, eins der Geheimnisse herauf, kraft deren die Tonkunst letzte Tiefen der Menschenseele mit rätselvollem Ruf weckt und — nach Wagners wiederholtem Bekenntnis — nie aufhören wird, erlösende Kunst zu sein. —

Kurwenal.

Ein Wesensbild aus der musikalischen Deklamation.

Von Prof. Dr. Rudolf Kirsten, Annaberg im Erzgebirge.

Musikalische Deklamation ist die Wiedergabe der Wortversmelodie durch die Gesangsmelodie, wie sie vom Komponisten nach Betonung, Silbendauer, Intervallen in der Notenschrift festgelegt ist. Unter dem gewaltigen Eindruck der lebenswahren dramatischen Sprache im Musikdrama Richard Wagners einerseits und auf Grund zahlreicher Aeußerungen in seinen theoretischen Schriften andererseits könnte man wohl zu der irrigen Auffassung kommen, das Geheimnis dieser überzeugenden musikalischen Deklamation bestehe in der genauen Wiedergabe der Wortversmelodie, und gute Deklamation könne nur da vorliegen, wo die Gesangsmelodie nach Akzenten, Silbendauer und Intervallrichtungen der Sprachmelodie eines vom künstlerischen Sprecher richtig gesprochenen Verses parallel laufe. Hatte doch schon Gottsched[1]*) vor fast zweihundert Jahren gemeint: „Die Musik eines verständigen Komponisten könnte allen Versen das rechte Leben geben, wenn er einer jeden kurzen Silbe eine kurze, jeder langen eine lange Note geben möchte". Und ein anderer Kritiker fordert in Wagners Geburtsjahr ergänzend, allerdings unter gewissen Einschränkungen, „daß man die musikalischen Intervalle möglichst genau nach denjenigen wähle, welche in der gewöhnlichen Deklamation gebraucht worden wären".[2])

In meiner Untersuchung über die musikalische Deklamation im „Parsifal"[3]) habe ich gezeigt, daß und warum diese genaue Entsprechung nur verhältnismäßig selten zu finden ist, daß vielmehr eine weit über den Sprechvortrag hinausgehende Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten vorliegt. Obwohl ich der Frage nur von der dramaturgischen und sprechtechnischen Seite her nahetrat, mußte ich doch auf Schritt und Tritt erkennen, wie diese unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der gesangsversmelodischen Linienführung sich aus der unergründlichen Tiefe des Reiches der Musik ergab.[4]) Uebereinstimmungen und Abweichungen deutete ich mir damals, indem ich einem Gleichnis des Meisters weiter nachsann, worin er die Versmelodie als das Bild des Dichterantlitzes auf dem Spiegel des Meeres der Musik bezeichnet: Solange dieses Meer in der Ruhe der Betrachtung daliegt, spiegelt es das Antlitz des Dichters getreulich wider; erheben sich die Wellen des Gefühls, so wechselt mit ihrem Spiele das Bild, und „rührt zur Woge das Wasser sich auf", zur Woge der Leidenschaft, so verzerrt sich das Bild und schwindet wohl zuweilen ganz. Gern schauen wir diesem bald heiteren, bald furchtbaren Spiele zu; denn aus den seltsamsten Entstellungen, ja aus der Vernichtung, taucht immer wieder das wahre getreue Menschenantlitz hervor. — Mittlerweile sind von der musikwissenschaftlichen Forschung die Geheimnisse dieser Tiefe nach

*) Fußnoten siehe am Schluß des Artikels Seite 191.

Wesen und Form ergründet worden.[5]) Ihre Ergebnisse werfen auch auf das Teilproblem der musikalischen Deklamation neues Licht.

Aus der erwähnten Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten in der Deklamation hebe ich für unseren gegenwärtigen Zweck nur die Linie hervor, die von der tanz-, marsch-, volksliedmäßigen, meist an die sogenannten guten Taktteile gebundenen Melodie zu der frei schwebenden, oft synkopierten, die guten Taktteile meidenden oder das gegebene Taktgefüge überspannenden „unendlichen Melodie" führt. Ich will diese beiden Arten der Kürze halber als die „gebundene" und die „freie" Deklamation unterscheiden, ohne natürlich zu verkennen, daß es unendlich viele Zwischenstufen gibt, und daß unter Umständen auch die freie Deklamation auf lange Strecken taktgebunden sein kann. Die gebundene Melodie widerspricht in der Regel einer peinlich genauen Sprachmelodie, wie sie die strengen Deklamationskritiker fordern.[6]) die freie kann sowohl der genauen Deklamation als auch der reichsten Entfaltung des Gesanges im melodischen Erguß des höchsten Gefühls dienen.

Um unmißverständlich zu bezeichnen, was gemeint ist, sei auf das Beispiel der „Meistersinger" verwiesen. Hier bietet schon das Vorspiel den Gegensatz beider Arten deutlich nebeneinander in den Meistersingerthemen mit ihrem behäbigen oder festlichen Schreiten einerseits, in den Walther- oder Liebesthemen mit ihrem Stürmen und Drängen andererseits (Takt 27—37, 97 ff.). Der volle Einsatz des Liebesthemas in T. 97 läßt zwar deutlich eine Taktgebundenheit, aber eine solche ganz anderer Art als die der Meistersingerthemen erkennen. Ein Beispiel aus der Deklamation selbst finden wir, zusammenhängend mit den gleichen Themen, in dem Unterschied zwischen Pogners Angebot „geschmückt mit König Davids Bild, nehm ich euch auf in der Meister Gild" und Walthers Ablehnung: „Nicht Meister! Nein! Will ohne Meister selig sein". Endlich kann uns auch die Kunstlehre der Meistersinger im Munde des trefflichen Lehrmeisters Hans Sachs zum deutlichen Verständnis dieses Unterschieds helfen, wenn er von der eben entstehenden seligen Morgentraumdeutweise sagt: „Nur mit der Melodei seid ihr ein wenig *frei*", sie „ist *nicht leicht zu behalten*".

Es zeigt sich an diesen praktischen Beispielen zugleich, daß wir unter „gebundenem" Ausdruck nicht bloß taktgebunden, sondern auch „erdgebunden" zu verstehen haben. Bei der Beobachtung des Gurnemanz fiel mir seinerzeit schon eine gewisse Hinneigung zur gebundenen Art auf. Sie schien mir recht gut zu passen zu der feinsinnigen Deutung, die Robert Petsch diesem Charakter gibt, wenn er in ihm zwar „den idealen Vertreter der Gralsgemeinschaft" aber doch in gewissem Sinne eine „begrenzte Natur" sieht, den „gerecht gebliebenen Hüter der Tradition", dem die „ahnungsmäßige Einfühlung" in Parsifals Sendung abgeht. Aus diesem Zusammenklang und manchen anderen Hinweisen[7]) ergab sich mir schließlich die Beobachtung, daß die *gebundene* Art im Ausdruck der *schlichten, einfachen, ab-*

hängigen, erdgebundenen, unter Umständen auch untergeordneten und niederen Gestalten vorwiegt, während die freie Deklamation mehr den höherstehenden, genialen, tragischen Gestalten, den „nachtgeweihten", den faustischen Naturen zukommt.[8])

Wie verständlich ist keine der beiden Gruppen auf die eine oder die andere Art der Deklamation festgelegt. Die Kreise, mit denen man die beiden Arten etwa umschreiben müßte, können weit voneinander abstehen, sie können sich berühren, sie können sich mehr oder weniger überschneiden, ja zuweilen fast decken. Denn der Unterschied ist vom Schöpfer des Kunstwerks sicher nicht zuvor erklügelt, sondern wächst organisch aus den Tiefen des schöpferischen Ausdruckswillens. Ich würde überhaupt dieser ganzen zunächst nur von der Prüfung der deklamatorischen Oberfläche her gewonnenen Unterscheidung wenig Wert beimessen, wenn nicht eben die neuere musikwissenschaftliche Forschung sie aus tieferen Gründen und anderen Zusammenhängen zu bestätigen schiene.

Eines ist jedenfalls noch besonders festzuhalten bei dieser Unterscheidung von gebundener und freier Deklamation als Wesensausdruck von erdgebundenen und himmelstrebenden Seelen: daß mit diesem Unterschied keine sittliche Wertung der Charaktere verbunden ist.

Kurwenal, der Erdgebundene, ist in mehr als einer Hinsicht ein treffliches Beispiel. Welchem Kenner des „Tristan" wäre diese ergreifende Gestalt nicht besonders ans Herz gewachsen! Wohl gehört er zu den begrenzten Naturen mit einfacherem seelischen Empfinden, wohl ist er der „derbe Eigenhold", wie Lorenz ihn einmal nennt, der seinem Herrn „dumm gelten muß", wie er selbst von sich sagt. Wohl vermag er seinem Herrn weder in die furchtbaren Tiefen seines Leidens, noch auf die schwindelnden Höhen seines Glückes zu folgen. Wohl ist er durchaus unselbständig, durchaus abhängig von Tristan, aber diese Abhängigkeit ist die edelste und schönste, die man sich denken kann: es ist die germanische Mannentreue, die wohl selten so erhaben in aller Schlichtheit sich darstellt, wie in diesem Kurwenal, vom ersten Wutschrei aus der vermeintlich gekränkten Seele seines Herrn heraus bis zu jenem wundervollsten Sterben, das ein Dichter je geschaffen hat.

Wie prägt sich nun dieser unselbständige, erdgebundene und in seiner Gebundenheit so herrliche Charakter in der musikalischen Deklamation aus? Um diese Frage zu beantworten, folgen wir am besten dem Auftreten Kurwenals selbst von Anfang bis zu Ende.

I.

1. Da ist zunächst der erwähnte Zornesausbruch im Anfang des I. Aktes, vorbereitet durch den Warnungsruf vor dem höfischen Gespräch Tristans und Brangänes, und dann nach diesem Gespräch die Frage: „Darf ich die Ant-

wort sagen?" Beide verraten in der Deklamation noch fast nichts von der gebundenen Art, sondern erscheinen im wesentlichen als getreue Wiedergabe der Redemelodie. Immerhin aber hat schon bei der ersten Stelle „Habt Acht! Tristan! Botschaft von Isolde!" das Orchester im Bar des Meeresmotivs mit seinem Arbeitsrhythmus die Grundstimmung von Kurwenals Wesen vorbereitet, nach der Terz des Warnungsrufes und dem Oktavensprung des Namens „Tristan" schließen sich die Worte im Abgesang zum Teil den Achteln des „diatonischen Abstiegs" der Bläser an, und die scharfe Betonung des Namens „Isolde" mit dem punktierten Achtel springt heraus. Die zweite Wendung „Darf ich die Antwort sagen?", wo das Orchester zunächst schweigt, bleibt energisches Sprechen mit rhythmisch-melodisch hervorgehobenem „ich". Das sind aber im ganzen nur 3 Verse; die 23 folgenden, dem schließenden Hauptsatz der zweiten Periode bei Alfred Lorenz entsprechenden, sind durchaus gebunden.[9])

Denn kaum hat er von Tristans seltsam verschleierter Stimme die Erlaubnis empfangen und zu reden begonnen, da stößt er mit seiner Deklamation gleichsam überall an die Grenzen seiner Natur. Schon der schwer aufatmende Einsatz eines abermaligen diatonischen Abstiegs: „D a s sage sie der Frau Isold", die Messung von „das", „sie", „der" in Vierteln, von „Frau Isold" in eindringlichen halben Noten geraten ins Gebundene. Mit „Kornwalls Kron'", „Englands Erb'", später mit „Herr der Welt" und „Tristan, der Held", wo sich die halben Noten wiederholen, ist die Bindung so stark, daß Alfred Lorenz hier bereits „das Volkslied" beginnen läßt. Vom musikalischen Standpunkt ist dies durchaus berechtigt, und ich darf auf die formale Gliederung bei Lorenz in Hauptsatzbar, Mittelsatzbar, Reprisenbar für die ganze Stelle von „Kornwalls Kron'" bis „Isolden" (T. 381 bis 399) verweisen, um auch für die musikalische Deklamation die volksliedartige Gebundenheit zu bezeichnen. Sie erscheint mit all ihren von der strengen Deklamationskritik verpönten Eigenheiten, wie Dehnungen (6 auffällige Dehnungen in 26 Versen), Betonungen unbetonter Silben z. B. Herr d e r Welt" (4 Mal), Endsilben auf dem besten oder zweitbesten Taktteil, z. B. „Isol d e n", „groll t e n" (5 Mal), dem Einsetzen des Endreims. Endreim und Stabreim stehen hier und im folgenden Moroldlied in dem gleichen Verhältnis der Mischung 2 : 3, 4 : 6.[10])

Vom dramaturgischen Standpunkt aus möchte ich aber in dieser Stelle noch nicht das „Volkslied" sehen, sondern einen Versuch Kurwenals, in seiner Weise der schlimmen Frau recht gründlich die Wahrheit zu sagen. Erst da er nun, von Tristans Gebärden gehemmt und von Brangänes Weggehen zur Eile gemahnt, aus sich selbst heraus nicht weiter weiß, greift er kurzentschlossen zu dem seit Tristans Heldentat umlaufenden Moroldlied. Daß es allen bekannt ist, ergibt sich aus der Teilnahme und dem Einstimmen des Schiffsvolks sowie aus einer späteren Anspielung Isoldes.

Ist diese Auffassung richtig, so dürfen wir — immer unbeschadet der von Lorenz festgestellten musikalischen Struktur — nur aus der bisher bezeichneten Stelle das Grundwesen der Kurwenal-Deklamation erschließen, wie es eben geschehen ist, nämlich als die durchaus gebundene Art, und zwar mit einem charakteristischen Wiegen und Schwingen, das sich von den Atemstößen her dem ganzen Oberkörper mitteilt und in der Armhaltung — nicht Armbewegung — andeutungsweise sichtbar wird. Es ist verwandt mit dem Arbeitsrhythmus der Schiffsleute und wird besonders deutlich in den markanten halben Noten von „Kornwalls Kron'" usw. Mir ist, gerade auch für diese Stelle, über fünfzig Jahre hin ein besonders lebendiger Eindruck von Otto Schelpers (1840—1906) Kurwenal geblieben, der sich ziemlich deckt mit Anna Bahr-Mildenburgs viel späteren Regieangaben: „Er steht breitspurig da, die Arme hängen locker herab, es bedarf keines Spieles mit den Armen".[11])

Das Moroldlied selbst — nach Lorenz' Gliederung also „der zweite Teil des Liedes", ein Bar — wäre dann zunächst allerdings nicht Kurwenals eigener Ausdruck, doch entspricht es seinem Wesen und Willen so sehr, daß es die Spannung des Zornes in ihm befreiend löst, wenn er es jetzt der zögernd sich Entfernenden nachsingen kann. Gern gibt er sich dem festen, volkstümlichen Rhythmus, den freudig bewegten Achtelgängen mit den vielen Silbenzerlegungen (T. 403, 404, 407, 414) hin. Mit dem Tristanruf ist er dann ganz in seinem Element einer von Freude und Stolz bewegten Siegerstimmung. Er hat seinem Herzen Luft gemacht. Und wenn ihn auch Tristans fortscheltende Gebärde in den Schiffsraum verweist, so schwellt ihm doch das begeisterte Einstimmen der Schiffsleute die freudig bewegte Brust.

2. Daß er in dieser Stimmung bleibt, beweist sein baldiges Auftreten mit der Botschaft Tristans an Isolde, das nach Lorenz den Mittelsatz der VI. Periode bildet.[12]) — Wollen wir einmal kritisch hinter die sichtbare Handlung blicken, so dürfen wir wohl annehmen, daß Tristan nach den Erfahrungen mit der Kurwenal überlassenen Antwort jetzt seinem Getreuen auf das bestimmteste höfische Zurückhaltung für diese Botschaft ans Herz gelegt hat. Aber davon ist bei seinem Auftreten nichts zu bemerken. „Er macht nicht den mindesten Versuch, irgendeine Form einzuhalten,[13]) ganz anders als zuvor Brangäne dem Tristan, begegnet er jetzt den Frauen mit höchst eigenwilliger Betonung seiner Freude im übervollen Herzen. Seinen Gruß bestimmen nicht etwa anzunehmende Weisungen Tristans, sondern die im Orchester nachklingenden rhythmisch festen Schifferrufe, die seine Deklamation „Auf! Auf! Ihr Frauen!" in überlangen, mit dem Atem der Freude erfüllten Tönen, fest auf den Hauptakzenten ruhend, überspannt. Eine fast derbe, von den in der ganzen Rede überhaupt vorherrschenden Stabreimen[14]) gestützte Mahnung zur Eile folgt: „Frisch und froh, rasch gerüstet, fertig nun hurtig und flink!" Sie schließt sich den lebhaften Achteln des Meeresmotivs an, melodisch sie zuletzt im Gleichklang mit den Flöten fast übermütig umjauch-

zend. Vor dem nächsten Satz „Und Frau Isolden sollt ich sagen" scheint er sich auf seinen Auftrag zu besinnen. „Ton und Haltung werden unwillkürlich etwas förmlicher", aber „man sieht, daß er sich innerlich dagegen sträubt ... er singt etwas an sich gehalten".[15]) Doch auch hier bleibt er im Rhythmus der Schifferrufe; die beiden Hauptschläge des Sechsachteltaktes lassen ihn alsbald auch sein charakteristisches Wiegen und Schwingen wiederfinden in der gleichmäßigen Messung der obenbezeichneten Silben, die oft zu Dehnungen auch kurzer Silben führt. Mindestens 7 davon in der ganzen Stelle würden den v. Freyholdschen strengen Deklamationsgesetzen widersprechen. „Melodie Kurwenals" nennt Lorenz diese 8 Takte. Ihnen folgen neue Schifferrufe und das Meeresmotiv in zweimal 8 und 4 Takten, auf denen sich seine liedhafte Sprachmelodie von „der Freude Flagge" aufbaut, immer fest im volkstümlichen Rhythmus, der sich ebensowenig wie bisher um peinliche Deklamationsgesetze kümmert, z. B. auch Endsilben und unbetonte Wörter häufig — 14 mal in 19 Versen — auf gute Taktteile bringt (Flagge, wehe, lustig, -schlosse usw.) und bei „wehe lustig" durch aufsteigende Zerlegungen zum Lauf und Triller der Flöten auch in der Deklamation das Flattern des Wimpels malt. Erst ganz zuletzt formt er dann wirklich als Bitte Tristans, was er gleich zu Anfang mit seinem „frisch und froh" als eigenen Anruf hinausgesungen hatte. Jetzt heißt es: „Drum Frau Isolden bät er eilen, fürs Land sich zu bereiten". Aber immer noch bestimmen Schifferrufe und Meeresmotiv in der bisherigen Weise den um das Silbengewicht unbekümmerten Rhythmus. So geht es bis zum Ende fort, wo Endreim und kräftig-schwungvoller melodischer Gang „daß er sie könnt geleiten" die Rede fast glanzvoll abschließen.

Kurwenals ursprüngliches, biederes und frohes Wesen ist also in dieser kleinen, durchaus gebundenen Stelle zur vollsten Entfaltung gekommen. Nun aber begegnet ihm in Isoldes Antwort etwas Unheimliches, das ihm den frischen, fröhlichen Atem ganz zu benehmen scheint.

Um dies zu verstehen, müssen wir einen Augenblick bei Isoldes Deklamation verweilen. Diese ist zunächst nämlich durchaus nicht etwa ein Beispiel für die freie Art. Im Gegenteil, sie neigt sich der kurwenalischen gebundenen Art zu: „Sollt ich zur Seit' ihm gehen, vor König Marke zu stehen", gleichsam, um sich seinem Verständnis anzupassen und — um ihr Inneres desto sicherer zu verbergen. Denn es scheint mir, als ob die jeweils eigentümliche, sei es nun „gebundene" oder „freie" Deklamation, nur da laut wird, wo es sich um eine unverhüllte Kundgebung des Inneren handelt. Wie so ganz fremdartig, untristanisch klingt z. B. kurz zuvor nach dem ersten verräterischen Auffahren das ganze Zwiegespräch Tristans mit Brangäne. Aehnlich liegt der Fall auch hier für Isolde. Die Hoheit ihrer Fassung macht zunächst sehr wenig Eindruck auf Kurwenal. Seine „trotzige Gebärde" verrät in Gemeinschaft mit dem Orchester ein unbehindertes Aufbäumen. Käme er hier zu

Worte, so würde seine Rede vielleicht ähnlich deklamiert sein, wie bisher. Aber Isolde schneidet ihm das Wort ab und beginnt sofort ihre zweite — Strophe; denn so weit geht hier die Gebundenheit ihrer Deklamation, daß man schon im Text strophische Gliederung beobachten kann, was Lorenz von der Musik her bestätigt. Vergleicht man nun in den beiden Strophen die sich entsprechenden Stellen „nicht möcht' es nach Zucht und Fug geschehen" (T. 1076/77) und „begehrte Vergessen und Vergeben" (T. 1098/9), so wird man eine kleine Veränderung entdecken: die Hinzufügung des haïs zwischen h und cis bei „Vergessen" gegenüber „nach Zucht" und die Vertauschung des fis bei „und" in der ersten Wendung mit aïs bei „und" in der zweiten Wendung. Das ist alles. Was aber wird durch diese winzige Veränderung aus dem gebundenen, liedmäßigen Gange der ersten Wendung? Zunächst wird durch die genannte Vermehrung um eine Silbe bei „Vergessen" das folgende „und Vergeben" vom besten Taktteil verdrängt, den das h von „Fug" innehatte, und erhält somit das Merkmal der „freien" Deklamation. Sodann aber entsteht zugleich jene Chromatik, die von den ersten Tönen des Vorspiels an unser Ohr so seltsam gebannt hat. Und so haben wir denn ganz plötzlich mitten in der konventionellen Rede ein geheimnisvolles Aufquellen der tiefinnersten Wahrheit aus Isoldes Brust im Seufzer der Sehnsucht, dem im Orchester das Todesmotiv nachhallt. Diese Deklamation ist um so eindrucksvoller, weil gerade für diese zwei Takte (T. 1098/9) die Triolen der Streichinstrumente aussetzen. Für Kurwenals dum fes Fühlen — nicht für sein Verstehen — lüftet sich so ein wenig der Schleier zu einem kurzen Blick in die furchtbare, unergründliche Tiefe. Sein vielleicht abermals beabsichtigtes Aufbäumen kommt nur zu einer halben Andeutung im Orchester. Der eben noch freudiggeschwellte Atem versagt ihm, und er bringt es nur zu den kurz, halb unmutig, halb scheu hervorgestoßenen Worten „Sicher wißt, das sag' ich ihm; nun harrt wie er mich hört!" Sie entbehren plötzlich aller bisherigen Volkstonmelodik, sind, abgesehen von der gewissermaßen einen melodischen Abgang sichernden Triole (T. 1107), in mißmutig absteigenden Kurztönen geformt und gewinnen nur durch den Stabreim einen Rest von trotziger Kraft.

3. Aber diese Störung seines Gefühles ist nur vorübergehend, sie kommt ihm kaum zum Bewußtsein. Aus der Knappheit seiner Meldung: „Herr Tristan!" (T. 1197) anderes schließen zu wollen, ginge wohl zu weit. — Während im Zelt der furchtbare Knoten sich schürzt, steht er ja wieder draußen in seiner Welt und sieht mit den Mannen ahnungslos freudig der Landung entgegen. Dabei ist seine Stimmung und mit ihr auch seine Deklamation ganz wieder die alte. Die Heilrufe der Mannen geben ihm Ton und Rhythmus für seine Meldung: „Heil Tristan! Glücklicher Held! Mit reichem Hofgesinde dort auf Nachen naht Herr Marke" (T. 1782.)[16]) Da zeigt sich sogleich wieder das bezeichnende Schwingen, bewirkt durch die wuchtig herausgehobenen Haupt-

akzente. Die eigentliche Meldung vom Nahen Markes nähert sich zwar ein wenig dem Sprechton — man beachte auch die Stabreime —, aber nur in der Messung der Silben; der gebundene Grundcharakter bleibt. Zum Schluß „daß er die Braut sich freit" haben wir wieder seine lang ausgehaltenen Freudentöne mit dem kräftigen Schlußschritt. Das erstreckt sich auch noch auf die e i n e Antwort, die er auf die erste verstörte Frage Tristans gibt: „Der König!", doch ist immerhin bemerkenswert, daß sein Akzent gleich dem der Frage Tristans mitten in den Takt (T. 1796) fällt, und daß die eindringliche Dehnung über den Taktstrich hinübergreift. Die Antwort auf die zweite Frage „Welcher König?" wird ihm von den Heil-König-Marke-Rufen der Menge abgenommen. — Es ist ein Meistergriff des dramatischen Dichters, daß er uns hier Kurwenals Eintritt in die Tragödie ebenso verhüllt, wie alle die verstandesmäßig etwa zu erschließenden äußeren Ereignisse zwischen dem I. und II. Akt, die nach Lorenz' feinsinniger Schilderung „für das innere Drama Wagners nichts, rein gar nichts bedeuten". Aus diesem vom Dichtermusiker gewollten Dunkel taucht Kurwenal im II. Akt nur mit dem Schreckensruf „Rette dich, Tristan!" einen Augenblick hervor, um dann im III. Akt als ein durch Miterleben, Miterleiden Gewandelter und doch auch derselbe vor uns zu treten.

II.

Hier im III. Akt steht Kurwenal im Mittelpunkt der äußeren Handlung. Er ist der inneren Handlung mit allen Fasern seiner treuen Seele fühlend, vielleicht ahnend, nicht aber verstehend verbunden. Daraus ergibt sich die völlig andersgeartete, bezw. wechselvolle Gestaltung seiner Deklamation.

1. In der kleinen Szene mit dem Hirten erkennen wir ihn zunächst kaum wieder an seinem Ausdruck. Alles Feste und Bestimmte ist fast ganz verschwunden. Kein Stabreim — außer vielleicht „Aerztin" — „einzige" —, kein Endreim stützt oder bindet die gedämpfte Rede. Und zu der Gedämpftheit, die sich aus der Situation ergibt und die auch des Hirten Ausdruck bestimmt,[17]) kommt eine mehr tristanische Ausdrucksart. Es ist, als ob die Seele seines bewußtlosen Herrn in die des treuen Mannes gewandert wäre. Das geht bis in die Wortwahl hinein; denn wie einst Tristan zu Marke, so spricht Kurwenal jetzt zu dem Hirten: „Du kannst doch nie erfahren", und trotz des gewaltigen Unterschiedes der Situationen und der Charaktere fühlen wir beide Male nicht eigentlich die Abweisung, sondern mehr das Erschauern vor dem Unaussprechlichen. Die Musik spricht es in beiden Fällen aus, dort mit dem Sehnsuchtsmotiv, hier mit seiner Variante.

Gleich der erste Einsatz „Erwachte er, wärs doch nur, um für immer zu verscheiden" ist bezeichnend. Da sind die freigelöste Einordnung der beiden ersten Silben in das Taktinnere, der synkopierte Einsatz des „wärs" Kennzeichen der freien Deklamation. Selbst die Lage der Endsilbe von „ver-

scheiden" auf dem besten Taktteil, sonst Merkmal gebundener Deklamation, verschwindet hier als rhythmischer Akzent völlig durch das absteigende große Intervall im chromatischen Aufstieg der Violinen (T. 106/7). Auch im nachfolgenden Bedingungssatz „erschien zuvor die Aerztin nicht" bleibt der Deklamation eine an Kurwenal ganz ungewohnte Milde eigen, die Bindung des „einz'ge" (T. 111/2) über den Taktstrich hinüber wahrt die Freiheit. Für den bestimmten Sexten-Aufstieg bei „(die) uns hilft" — — man beachte das „uns", nicht „ihm" — ist ausdrücklich „zart" vorgeschrieben. Dennoch sind eben dieser bestimmte Aufstieg, die Bindung einiger der voraufgehenden Hauptsilben an gute Taktteile, die Viertel auf „die uns" ganz leise Ansätze zu der früher Kurwenal eigenen Deklamationsart. Die Hoffnung regt sich in ihm. Dieser Eindruck verstärkt sich im folgenden „Sahst du noch nichts? usw.", wo bei aller Genauigkeit der Silbenmessung die Sprache im Gegensatz zu der vage ins Unendliche aufsteigenden Terzenskala der Violinen sich deutlich einer festeren Gliederung zuwendet. Das wiederholt sich nach der erwähnten Abweisung des Hirten. Diese selbst hat das klagend gedehnte „Laß" (T. 128), die Seufzerpause danach und das in kurzen Achteln verklingende Hauptwort „Frage", sie bringt den Einsatz des „Du" auf dem zweiten Taktteil, aber von „Eifrig späh'" an bilden sich z. B. mit „Siehst du ein Schiff" dem voraufgehenden „Sahst du noch nichts?" entsprechende feste Wendungen. Man beachte jedoch dabei die absteigende Linie in der schließenden Triole „lustig und hell". „Der Ton, wie er diese Worte singt, entspricht nicht ihrer Bedeutung. Es ist etwas Bedrücktes darin".[18])

Diese aus dem Sprachausdruck gelesene Stimmung Kurwenals stimmt durchaus mit der Einbeziehung der ganzen Szene in die I. (f-moll)-Periode, die Lorenz vom Beginn des Vorspiels bis Takt 158 abgrenzt und mit dem Stichwort „Oed und leer das Meer" kennzeichnet,[19]) denn wir fanden ja eben nur leise Ansätze zum „derben Eigenholde" wieder, dagegen vorwiegend ahnendes Mitleiden. Das gibt sich hier kund in jener gedämpften, der sonstigen Derbheit fremden, zwiespältigen, von der musikalischen Grundstimmung bedingten und getragenen Deklamation mit ihren eben „nur allerfeinsten Ausbiegungen".

2. Das ändert sich mit einem Schlage beim Erwachen Tristans und bei seiner ersten Frage. Nach einigen atemlosen, aber melodisch und rhythmisch scharf geprägten, zum Teil bei „seine" (T. 165) und „Herre" (T. 168) synkopisch einsetzenden Ausrufen der Ueberraschung strömt Kurwenals Glücksgefühl liedhaft in weiten mächtigen Melodiebögen aus. Schon der letzte Ausruf: „Tristan!" überspannt zweieinhalb Takte der herzpochenden Freudetriolen der Streichinstrumente und Holzbläser. Dann rauscht es wie langgestaute Flut jubelnd dahin: „Endlich! Endlich! Leben! O Leben, süßes Leben, meinem Tristan neu gegeben!" Der eben noch die drei Worte „Laß — — — die Frage" durch Drei-Achtelpause trennte, singt jetzt

jene lange Phrase pausenlos mit den alten langen Freudentönen auf den Hauptsilben, festgebunden an die guten Taktteile, im vorletzten Takt (179) die Silben „Tristan neu" besonders dehnend und hervorhebend. Da wird nicht gefragt nach der sprachlich „falschen" aufsteigenden Melodik des Wortes „Tristan", nach den „falschen" rhythmischen Akzenten, die bei „Leben" und „gegeben" auf Endsilben fallen. Da erklingt eben das Lied und mit ihm — höchstbezeichnend — zum ersten Male wieder der Reim.

Und wenn nun auch im folgenden durch Tristans matte Fragen dieser Melodiestrom der Freude wieder etwas eingedämmt wird, so will sich doch der alte Kurwenal auch in seinen berichtenden Antworten immer wieder durchsetzen. Neben frei in den Takt gefügten Sprechstellen, in denen „der Ton seiner Worte froh und aufmunternd ist und bleibt",[20]) z. B. „Wo du bist?", „Sieh dich nur um", „Herr, das mein' ich", „Hei nun, wie du kamst?", stehen Ansätze zu langen Freudentönen, z. B. „In Frieden", „Kareol", T. 191 mit 5 Vierteln gemessen und interessant im Vergleich zu dem berichtigenden „Kareol", T. 239, „hörtest du", „Herde", gipfelnd in dem noch zu erwähnenden „Ehren" (T. 230/1). In dem ganzen Abschnitt von 52 Versen zähle ich etwa 30 bis 35 mehr oder weniger auffällige Dehnungen. Da stehen weiter gleichlaufende liedartige Wendungen wie „sicher und frei", „kennst du die Burg", „dein das Haus, Hof und Burg", und Schlußwendungen wie „in fremde Land' zu zieh'n", „dort zum Strand", da stehen endlich auch wieder einige sogenannte „Deklamationsfehler" für den Augenkritiker, z. B. „hat's" und „das" (T. 215 und 217) mit halben Noten, wie sie sich beim Hinneigen zum Liedhaften oft ergeben. Wie verständlich sind es bei der verhältnismäßigen Schnelligkeit des Tempos und am Taktende keine wirklichen Fehler für das Ohr. — Wenn ich versuche, in den 52 Versen des Abschnitts die sprachnahen, die halbgesanglichen und die vollgesanglichen Verse zu unterscheiden, so ergibt sich etwa das Verhältnis 23 : 15 : 14; an etwa 12 Stellen fallen melodisch abweichende Wendungen, wie umgekehrte Intervalle, Zerlegungen, Schlußwendungen auf. Dies nur nebenbei, um die Mischung auch statistisch annähernd zu belegen.

Im allgemeinen erscheint der Eindruck des Zwiespältigen auch dadurch verstärkt, daß sich die Deklamation in den $^6/_4$-Takt des Kareolmotivs nicht recht einfügen will — am auffälligsten vielleicht bei „am Hügel ab hütet er deine Herde" — weil das Wesen des Sprechers zum $^4/_4$-Takt des Moroldlieds hindrängt. Tatsächlich wird bei „Hei! Nach Kornwall" (T. 227) $^4/_4$-Takt und Moroldlied erreicht, dessen Einsatz und Tristanruf im Orchester aufklingt. Kurwenals Deklamation geht aber nur teilweise mit dieser vertrauten Melodie der Holzbläser zusammen und steigert sich in dem einen auf $^6/_4$ erweiterten Takt (229) über die gegen früher noch vermehrten Achtelzerlegungen in „was sich da Glanzes, Glückes und Ehren" zu dem langen Freudenton auf „Ehren" (2 Takte!), den das Orchester mit dem Tristanruf untermalt.

Am reizvollsten ist vielleicht die Betrachtung der letzten Antwort, der auf die Frage Tristans, wie er nach Kareol gekommen sei. Hier lassen sich die meisten der soeben summarisch angedeuteten Beobachtungen im einzelnen gut verfolgen. Wir haben zunächst in den neun Takten (242—250) der nach Lorenz „deklamatorischen Melodie" den energisch sprechenden und genau deklamierten Anfang „Hei nun! Wie du kamst?" mit dem synkopischen Einsatz des „wie" nach dem stützenden Akkord, mit der aufsteigenden Fragemelodie. Diese Wiederholung der Frage dürfte hier ein Ausdruck der Verlegenheit sein, über die sich Kurwenal mit dem derben Humor des scharfgeprägten „Zu Roß ritteſt du nicht" hinweghelfen will, um gleich darauf in das wiegende „ein Schifflein führte dich her" überzugehen. Die aufsteigende Quarte auf „Schifflein", der Wortmelodie widersprechend, verwischt den Gegensatz zu der Vorstellung des rüstigen Reitens und leitet das Wiegen ein, das die an „König Markes Land" (I. Akt, T. 356) erinnernde Schlußwendung und die nachklingende Musik zu Ende führt. Obgleich Schiffahrt statt rüstigen Reitens auch für den Gesunden nötig gewesen wäre, ist es dem Sprecher offenbar peinlich, von der Schwäche seines geliebten Herrn reden zu müssen, daher wohl auch nun die Eile der das Sprechtempo verdoppelnden Achtel des nächsten Satzes „doch zu dem Schifflein hier auf den Schultern trug ich dich". In dem weit ausladenden, „etwas zurückhaltend" im Tempo vorgeschriebenen Vierteln des „die sind breit" findet sich der Treue wieder in seiner schwingenden Freude des Dienen-Dürfens und eilt zum Schluß „sie trugen dich dort zum Strand". Er will sich in seiner Freude nun nicht mehr stören lassen, deshalb läßt er seinem Herrn vorerst keine Zeit zu neuen Fragen, sondern beginnt über den auf „Strand" schon einsetzenden Kareoltriolen der Freude seinen wundervollen, weitgespannten Hoffnungsgesang: „Nun bist du daheim, daheim zu Land usw.". Lang ausgehaltene Töne, nicht nur auf „-heim", sondern auch auf „Land" und sogar, Taktgrenzen überspannend, auf „nun" und „bist", halbe Noten auf Endsilben, die letzte sogar — schrecklich für den Augenkritiker — auf den markanten F-dur-Schluß im besten Taktteil (T. 270), erfüllen alle Enden und Grenzen dieser Deklamation mit Musik. Auch der zuvor anscheinend widersprechende $^6/_4$-Takt ist als $^3/_2$-Takt gemeistert in den großen Bögen dieses Siegesgesanges, das Kareolmotiv mit seinen Achteln und Sechzehnteln schweigt auf fünf Takte (265—269) und mündet in die großen Akkorde zu einer Art Beschwörungslied: „darin von Tod und Wunden du selig sollst gesunden". Der Endreim, der beim ersten Aufjubeln nur e i n mal erklang und dann in der Antwortenstelle den 15 die scharfe Prägung der Rede stützenden Stabreimen Platz machte, ist jetzt neben dem Stabreim in voller Pracht dreifach wiedergekehrt.

Die hier nach der Deklamation Kurwenals beschriebene Stelle von Takt 164 bis 270 entspricht, wenn man die erste Frage Tristans (T. 159 bis 163) und das Kareolnachspiel (T. 270—276) hinzunimmt, genau der II. (jetzt F-dur-)

Periode, die Alfred Lorenz als „Heimat" bezeichnet, und deren Eigenart als „wohlgebautes Ganzes in Reprisenbarform" auf den Kurwenalstellen beruht.[21]) — Wir bekamen, vom Deklamatorischen her gesehen, eine Art Bogen: Freudegesang — —, Bericht — — Freudegesang und gewahrten auch innerhalb des Berichtes häufige Ansätze zu Kurwenals alter einfacherer Ausdrucksart. Das stimmt auch zu dem, was Lorenz in der Nebeneinanderstellung des I. und III. Aktes von dieser Stelle sagt: „Ahnungslos vom Inneren des Helden (der Heldin) singt Kurwenal (Brangäne) diatonisch-faßliche Weisen".[22]) — Ganz so ahnungslos wie Brangäne in der Parallelstelle des I. Aktes am Anfang des Geschehens sein mußte, ist übrigens Kurwenal nach dem bisher Miterlebten nicht. Das bewies ja schon sein Verhalten gegenüber dem Hirten. Aber die Freude über das endliche Erwachen Tristans hat ihn auf kurze Zeit den dumpfen Ahnungen entrückt und seinem Ausdruck die alte Kraft fast überschwenglich wiedergegeben.

3. Nun wird er jäh zurückgeworfen durch den ersten großen Schmerzensausbruch des Helden. Und wenn es in der Textausgabe, Ges. Schr. VII, 61, heißt, er „birgt, von Grausen gepackt, sein Haupt" und in der Partitur zu Takt 441 ff. „nach großer Erschütterung aus der Niedergeschlagenheit sich aufraffend", so prägt sich dies auch in der musikalischen Deklamation der hier einsetzenden Beruhigungsrede aus.

Die ersten Sätze „der einst ich trotzt' usw." entsprechen dem 1. Hauptsatz der V. Periode nach Lorenz.[23]) Die lang ausgesponnenen Freudentöne sind begreiflicherweise verschwunden, die Dehnungen von „sehnen" (T. 447), „Trost" (T. 453/4) und „Leben" (T. 458) wird niemand als solche ansehen. Ebensowenig hat die Verlegung der Endsilbe von „sehnen" auf den besten, der von „geben" (T. 455) auf den zweitbesten Taktteil hier etwas mit der Wendung zum Liedhaften zu tun. Die rhythmischen Akzente verschwinden auch hier durch absteigende Intervalle im Aufstieg der Violinen. Trotz des energisch sprechenden und durch den Stabreim wieder gestützten Eingangs ist Kurwenals Sprechweise hier fast ganz abhängig von der durch Tristan heraufbeschworenen Stimmung. Sie wird tristanisch und geht bei „mit dir nach ihr nun muß ich mich sehnen" neben dem Sehnsuchtsmotiv der Violinen, bei „den Trost kann ich dir geben" mit einer Variante der Trauerfigur in der Oboe. Daraus erklären sich wohl auch die erwähnten Dehnungen und Endsilbenbehandlungen. Dazwischen finden wir die durch Akkordschläge begleitete Sprechstelle „Glaub' meinem Wort usw.", in der Melodieverlauf, Intervalle, Silbenmessung in sorgfältigster Behandlung wie ein Ansatz zum Aufraffen wirken. Der Stabreim herrscht in diesem kürzeren ersten Teile vor: 3 Stabreime gegen 1 Endreim.

Nach Tristans kurzer Zwischenrede — Lorenz 1. Zwischensatz — wird aus diesem Ansatz ein Aufschwung bei „Lebt sie denn, so laß dir Hoffnung lachen!" — Lorenz 2. HS. Die genaue Deklamation dieser Worte mit der

aufatmenden Dehnung und melodischen Zerlegung von „Hoffnung" befreit sich vom tristanischen Sehnsuchtsmotiv, die folgenden Worte „Muß Kurwenal dumm dir gelten usw." gewinnen über dem Rhythmus der Kareoltriolen festere Melodieformen trotz des den Taktstrich überspannenden „heut" (T. 478/9), das gerade in dieser Messung seine frohe Wichtigkeit gewinnt. Denn von der „liebevollen Zartheit" des Anfangs wendet sich jetzt der „derbe Mann" zur „frohen Kunde".[24]) Zu dieser Wendung gehören hier auch die Dehnung von „schelten" mit der abschließenden Endsilbe auf dem besten Taktteil und der wiederkehrende Endreim.

Aber ganz kann sich Kurwenal mit seiner frohen Kunde, obwohl sie für ihn die Lösung bedeutet, doch nicht zur alten Art zurückfinden. Das Tristanleid bestimmt auch weiterhin seinen Ausdruck. Ist der erste Satz seines auf den Schreckenstag zurückgreifenden Berichtes noch durch den zornigen Achtelaufstieg von „Melot, dem Verruchten" belebt, so zieht schon den zweiten „die böse Wunde, wie sie heilen" — Lorenz 2. 3S. — das Motiv des siechen Tristan (Tantris) in seinen Bann. Als ob seine Rede davon los wollte, gibt sie dem Worte „tör'gem" einen innerlich lachenden kurzen Vorschlag, läßt sie die Endsilbe des gedehnten Wortes „Manne" hochschlagen und, nach einer „für den Vortrag sehr wichtigen Achtelpause",[25]) das „dünkt es da" im E-dur-Dreiklang aufsteigen (T. 490—495). In seiner derben Art bagatellisiert er sozusagen die Melotwunde im Vergleich zur Moroldwunde, denn was jene für Tristan bedeutet, weiß er ja nicht; er gewinnt damit über den Tönen des Liebesthemas den zuversichtlichen Melodiebogen „Wer einst dir Morolds Wunde schloß"; „Plagen" wird melodisch zerlegt, und mit „von Melots Wehr geschlagen" — man vergleiche die Melodisierung und Messung des Wortes „Melot" hier T. 501 mit denen von T. 486 — erreicht er einen echt kurwenalschen, überdies wieder gereimten Abschluß.

Dieser zuversichtliche Kurwenal-Charakter bleibt der Deklamation dann von T. 503/4 ab — es ist Lorenz' 3. HS. — bis zum Schluß erhalten. Ich weise besonders hin auf die 5 Viertel überspannende Dehnung von „Aerztin", die kräftige Wendung des „bald ich fand" mit der für Kurwenalnaturen charakteristischen Welle im hochschlagenden „ich", auf die beliebte Messung von „Kornwall" in 2 halben Noten, auf die beiden Quintenaufstiege bei „ausgesandt" und, eine Terz höher, bei „treuer Mann", auf den endgültigen Abschluß „bringt dir Isolden her" und auf die zuletzt durchlaufenden Endreime, die hier an Stelle der im ersten Teil des ganzen Abschnitts vorwaltenden Stabreime treten: 4 Endreime, 2 Stabreime.

Wie dieses Auf und Ab der Deklamation Kurwenals den fünf Sätzen der von Lorenz für diese V. Periode nachgewiesenen Rondoform parallel läuft, ist innerhalb der vorstehenden Beschreibung angedeutet. — Ein wesentliches Moment dieses Auf und Ab wird hier deutlicher als zuvor: die Beeinflussung der Deklamation Kurwenals durch die Themen des Tristanleids. Das zeigt

sich auch in der wunderbar ausdrucksvollen Deklamation von „Noch ist kein Schiff zu seh'n" (T. 632/4) mit der Stellung und Betonung des „noch" und „Schiff", die ganz tristanisch sind.

4. Ganz durch das Tristanleid bestimmt ist der erschütternde Schmerzensausbruch des treuen Mannes nach dem großen Fluch, als Tristan ohnmächtig zurücksinkt. Beim ersten Hören ist man wohl gefesselt von der melodischen Schönheit der eingängigen Stelle: „der wonnige Mann, der wie keiner geliebt und geminnt", die im gedehnten „der", in der Lage der Endsilbe von „keiner" deutliche Spuren des Liedhaften trägt. Man vergleiche zu dieser „Klage Kurwenals" die Beschreibung der so bezeichneten X. Periode bei Lorenz und besonders die für die Nebeneinanderstellung von Akt I und III gegebene Kurzfassung: „Schrecken, in heftiger Steigerung beginnend, dann wohlklingender Legatogesang".[26]) Wir glauben hier und in den anderen 12 weitgespannten Tönen den Kurwenal des Heimatlobgesangs wiederzuerkennen, was in dieser Situation etwas seltsam anmutet. Aber bei näherem Aufmerken werden wir gewahr, wie die nach den ersten synkopierten Schreckensrufen einsetzenden großen Melodiebögen der Deklamation nichts anderes sind als ein Fortgerissenwerden der Klage von den gewaltigen Wellen des nachhallenden Liebesfluchs, denen der sprachmelodische Abstieg von „Minnetrug", „Liebeszwang" jeweils nachquillt. Und die vorerwähnte „schöne Stelle" wirkt zwischen diesen und den folgenden, in der Singstimme selbst nachhallenden Fluchfiguren „Nun seht, was von ihm sie Dankes gewann usw." umso ergreifender in ihrer fremdartigen Schönheit. Und wenn man schon in ihr den Kurwenal der Heimatfreude erkennen will, so ist es eben doch ein ganz entwurzelter, von den Wogen der Leidenschaft seines Herrn dahingerissener Kurwenal. Von peinlicher Deklamationskritik etwa zu beanstandende Kleinigkeiten, wie die vermeintlich falsche Betonung „Wie ist's úm dich getan!" oder die Zerlegung und vermeintlich falsche Betonung und Messung von „Dan kes" (T. 862) gehören mit zu diesem Charakter des Fortgerissenseins, ebenso wie die von den Wogen der Musik dahingetragenen Reimtrümmer.

Von wunderbarer Zartheit sind darauf die kindlichen Fragen des schluchzenden Mannes, die, dem „Todesröcheln des ersten Tristanakkordes" nachklingend, im Bereich dieses Akkordes bleiben und aus ihm heraus im Sehnsuchtsmotiv die Antwort erhalten: „Bist du nun tot? Lebst du noch? Hat dich der Fluch entführt", klagend absteigend die beiden ersten, im Lauschen aufsteigend die letzte, sodann die leise aufdämmernde Freude, als er den Atem des geliebten Herrn erspäht, und der sanfte Ausklang im wieder beruhigten Reim: „Wie sanft er die Lippen rührt!".

Sie bilden den Uebergang zu einer der ergreifendsten Stellen des ganzen Werkes, zu Tristans Vision. Die zwei Verse, die Kurwenal hier zufallen (T. 886—889), zeigen auf kleinstem Raume die für den ganzen Akt bisher bezeichnende Mischung seiner Deklamation: „Das Schiff, gewiß, es naht noch

heut', es kann nicht lang mehr säumen." Es ist die bestimmte Zusicherung der Hilfe aus liebevoll tröstender Fürsorge, aber während im ersten Satze auch die aufsteigende Melodieführung diesem Sinne entspricht, sinkt der zweite Satz in der Trauerfigur abwärts, die wir schon bei „den Trost kann ich dir geben" vernahmen.

5. Mit dieser Beobachtung müssen wir die Beschreibung der gemischten Deklamation Kurwenals abschließen, denn was noch folgt in der letzten Phase seines treuen und tapferen Lebens, ist in seinem deklamatorischen Ausdruck durch energisches Sprechen und Handeln bedingt.

Schnell verklingen die beiden großen Freudentöne „O Wonne! Freude!" (T. 1004/7) nach dem jetzt plötzlich das Nahen des Schiffes verkündenden Sextenaufstieg der Hirtenschalmei — Lorenz' XII. Periode „Jubel über das kommende Schiff", 1. HS. 1. Teil.[27]) Der mit der fröhlichen Weise beginnende Prestosatz der großen Symphonie [28]) bleibt trotz seiner bestimmten Viertel- und Achtelgänge melodisch fast ganz ohne Einfluß auf den atemlos hastigen Bericht Kurwenals. Der sinngemäß-dramatische Ausdruck des Verses herrscht vor und bleibt doch in bewunderungswürdigem Einklang mit dem Gesamtausdruck der musikalischen Form. In großen, laut rufenden Intervallen („das Schiff" — „Norden" — „nahen" — „steuert" — „wie es jagt" — „wie es fliegt") übertönen die Worte den oft anders gerichteten Gang der Hirtenweise. Und wenn sie sich auch mit den Hauptsilben zumeist den Hauptakzenten der Takte anschließen, so fehlt es doch auch nicht an Beispielen, wo diese Hauptakzente gleichsam sprechtechnisch gemieden scheinen: „Ha!" (T. 1017) setzt synkopisch ein, die Endsilbe von „nahen" fällt hier nicht auf den Hauptakzent, wie anderwo oft; „Wie stark der (Segel sich bläht)" drängt sich zusammen; ja einmal, bei „Heiha! Heiha! Wie es mutig steuert", scheint es sogar, als ob im Jauchzen Kurwenals der $^3/_4$-Takt sich in $^4/_4$-Takt verwandeln wollte. Es ist kurz nach dem Einsetzen von Lorenz' 1. HS. 2. T. Tristan hat ihn mit *seinem* Jubel unterbrochen, und es dauert einen Augenblick, bis er den Anschluß an den Hauptschlag des Taktes, den er bei „mutig" verfehlt, bei „steuert" rhythmisch und melodisch wiederfindet, ihn bei „am Wimpel" wiederholt und mit diesen beiden energisch absteigenden Quinten die rasch zunehmenden, aufsteigenden Intervalle „sich bläht", „es jagt", „es fliegt" umschließt (T. 1056—1074). Das ist die Stelle, von der K. Grunsky sagt, „daß die größere und größte Spannung gerade durch unbewegliche Wiederholung erzielt wird".

Man beachte ferner die rhythmisch-melodische Betonung in „Jetzt *schwand* das Schiff", die mit einem Schlage den Mittelsatz der Verdüsterung und Spannung auch in der Deklamation einleitet. Dazu gehört auch der feine Unterschied zwischen Kurwenals „hinter dem (Fels)" in 3 Vierteln und Tristans „hinter dem (Riff)" in atemlosen Achteln. Im Gleichbleiben des Tones cis bei „(der) sicherste (Seemann)", bei „Trau ihm wie (mir)" und

in dem durch Messung des „noch" so eindrucksvollen Halbtonschritt „Noch nicht", der zum cis zurückführt, wird diese Spannung festgehalten trotz der bestimmten Intervalle bei „Seemann" und „wie mir" (T. 1095—1140).

Nun beginnt Lorenz' 2. HS. 1. T. Unvergeßlich wird mir der Jubelruf bleiben, mit dem einst Otto Schelper diese Spannung löste. Schärfste Prägung zeigen die drei Ausrufe „Vorbei!", von denen das erste und zweite in Ende und Mitte des Taktes eingefügt sind und erst das dritte in „Glücklich vorbei!" nach einer Achtelpause den Hauptakzent erreicht (T. 1145—1150). Nach dem rhythmisch festen „Sie nahen im Flug" mit den gleichmäßigen Vierteln der vier ersten Silben bekommen die gleichlaufenden Quinten „Sie ist's! Sie winkt!" — im Beginn des 2. Teiles von Lorenz' 2. HS. — durch Meidung des guten Takteiles wieder etwas Verhaltenes. Bei „Im Hafen der Kiel!" kehren abschließend die großen Freudentöne des Anfanges wieder, vielleicht unter dem Einfluß des voraufgehenden Ausrufs Tristans, doch weichen auch sie schnell den letzten Worten des Berichtes, des Versprechens und der Mahnung — Lorenz' Coda (T. 1194—1208) —, die in allen Einzelheiten, auch in dem befreit aufatmenden, mit den ersten Violinen gehenden Aufstieg „vom Bord ans Land", in Rhythmik, Metrik, Melodik sorgfältigste Deklamation bleiben. Das energisch Sprechende der ganzen Stelle verrät sich auch darin, daß die Endreime völlig fehlen, wohl aber eine Anzahl Stabreime vorhanden sind.

Wiederum decken sich in der Hauptsache dieses Ganze und die nach Situation und Deklamation sich ergebenden Einzelgruppen mit der Gliederung der XII. Periode nach Lorenz, die unmittelbar nach den ersten Freudenrufen bei T. 1009 beginnt und mit Kurwenals letzten mahnenden Worten in T. 1208 schließt. Das wurde auch hier in der vorstehenden Beschreibung angedeutet. Wie verständlich umfaßt diese Lorenz'sche Gesamtform auch Tristans Anteil mit. Umso beweiskräftiger für den Einklang zwischen der Deklamation Kurwenals und der Gesamtform ist es, wenn die Einschnitte der Deklamation bis auf zwei oder drei Takte genau an denselben Stellen liegen, wie die der Lorenz'schen Unterglieder.

6. Wenn sich eine solche Uebereinstimmung in der XV. Periode, die Lorenz als „Kurwenals letzten Kampf" bezeichnet,[29]) von Kurwenals Deklamation allein her nicht so im einzelnen feststellen läßt, so liegt dies zum Teil an dem Getümmel vieler Sprecher, das diese Szene bringt. Sind doch Kurwenals Worte zumeist Antworten auf die Anrufe des Hirten, des Steuermanns, Brangänes, Melots, Markes. Trotzdem stimmen die Einschnitte bezeichnender Weise genau bei dem Freudenruf, als er Melot erblickt (T. 1479), bei dem Todesstreich auf Melot (T. 1486) und bei den letzten Worten Kurwenals, der Coda des MS. im Abgesang (T. 1538). Lorenz selbst sagt: „Auch dem Sinne nach bewährt sich diese musikalische Einteilung der ganzen Periode, welche im I. Stollen Kurwenals wachsende Vorbereitungen zum Kampf, im

II. Stollen Kurwenals wachsende Gegnerschaft, im Abgesang sein Unterliegen und seinen Tod behandelt". Ein Widerspruch liegt also jedenfalls nicht vor trotz der besonderen Eigenart, die Kurwenals Deklamation hier zeigt.

Sie besteht in der nun vollständigen Freiheit des selbständigen energischsten Sprechgesangs in hochdramatischer, scharf geprägter und peinlich genauer Deklamation, gleichviel ob die Phrase innerhalb des Taktes eingefügt ist, wie gleich die ersten Worte „Tod und Hölle", dann „Waffen . . . und Steine . . . Hilf mir! . . . Ans Tor!", zuweilen mit dem Akzent auf dem zweitbesten Taktteil des $^3/_4$-Taktes, oder ob sie mit dem Anlauf eines Auftakts im rhythmischen Akzent des besten Taktteils gipfelt, wie „Alles zur H a n d!" „Treulose M a g d!". Man wird in allen diesen und anderen Stellen auch die genaueste Silbenmessung, das sorgfältigste Absetzen durch Pausen beobachten, man wird in den beiden Fragen „Brangänes Ruf? Was suchst du hier?" den staunenden Aufstieg der ersten und, neben dem Einsetzen nach dem Hauptakzent des Taktes, den zornig-vorwurfsvollen Abstieg der zweiten bemerken. Auch der peinlichste Deklamationskritiker dürfte hier wohl nur den Nebenakzent auf der Endsilbe von „Marke" (T. 1442) zu bemängeln finden, wenn das Ohr ihn bei dem „noch lebhafteren" Tempo der Stelle überhaupt bemerken sollte. Ebenso ist es mit der Dehnung der kurzen Stammsilbe von „treffe" (T. 1483) in dem „wütend auflachenden" Jubelruf beim Erblicken des Feindes. Wo sonst noch Dehnungen zu finden sind, liegen sie auf langen Silben und haben ihre besondere Bedeutung für den Ausdruck. So ist an derselben Stelle (T. 1481/2) die von einem Gipfel des Jubelmotivs zum anderen über 5 Viertel gehaltene Silbe „Tag" ein langhallender, dem verruchten Mörder des geliebten Herrn entgegengeschleuderter Schlachtruf, so ist die den Staccato-Lauf der Streichinstrumente überspannende Silbe in „So lang' ich l e b e (T. 1465), lugt mir keiner herein!" ein drohendes Stellen zum letzten Kampf. Noch gewaltiger sind die großen, dreimal Taktstriche überbrückenden Töne in der Bedrohung, die selbst vor dem König nicht weicht: „H i e r w ü t e t der T o d! Nichts anderes, K ö n i g, ist hier zu h o l e n", denen auf zwei Triolen mit genauester Pause in der zweiten die wiederum stabgereimte Herausforderung folgt: „Willst du ihn kiesen, . . so komm!"

Und nun noch das Letzte, Ergreifendste: die mit der letzten Kraft des verströmenden Herzbluts gestammelte Antwort auf des Königs Frage nach Tristan: ein rhythmisch noch festes „Da liegt er", ein verlorenes, verhauchtes „hier", mühsam auf die gleiche melodische Höhe gehoben, die durch schweratmende Pausen abgesetzten verminderten Quarten „wo ich . . . liege" mit der Verkürzung der Stammsilbe, und endlich — mit allerletzter Kraft noch einmal, aber nur ganz leise, zu längeren Tönen auf „T r i s t a n! T r a u t e r!", synkopisch verhallend im pp-Motiv der Celli, und besonders auf „der T r e u e", hier zum letzten Male rhythmisch fest — der Scheidegruß: „Tristan! .... Trauter .... schilt mich nicht, ... daß .. der Treue .... auch mit kommt! Ein

letzter Hauch seines Wesens in der Deklamation ist wohl die absinkende Welle in „schilt mich nicht", „auch mit kommt" mit den aufschlagenden Silben „mich" und „mit". Dann „singt dem sterbend niedergesunkenen treuen Diener seines Herrn sein Kareolthema in verdüsterter Harmonie den ergreifenden Grabgesang".[30])

Es dürfte sich auch hier wieder gezeigt haben, daß die sinn- und silbengetreue Deklamation durchaus nicht in dem äußeren Umfange vorliegt, wie es nach immer wieder gehörten summarischen Behauptungen scheint. Die musikalische Deklamation Wagners gehorcht einem tieferen Gesetz, als sich mit Taktteilen, Notenlängen, Tonschritten messen läßt. Nur scheinbar ist der Wortvers zuerst entstanden, nur scheinbar aus seiner Sprachmelodie die musikalische Melodie geworden. Als er entstand und zuerst niedergeschrieben wurde, da waren die Quellen der Tiefe bereits aufgebrochen, aus denen das Meer der Töne sich speisen sollte. Ihr erstes Rauschen und Wogen hatte seinen geheimnisvollen Anteil daran, daß die Fügung der Worte so und nicht anders wurde, und daß sie deshalb auch in der endgültigen Fassung mit nur ganz wenigen Ausnahmen so und nicht anders bleiben mußte. Aber als das Meer seine Ufer erfüllte, als die Weckerin in den Grund lachte und der Schöpfungstag anbrach, da mußte der fertige Vers mit all seinem Sinn- und Silbenmaß erst eintauchen in die lichte Tiefe und aus ihr von neuem geboren werden nach den Gesetzen der Tiefe, die zwar lauter das lichte Gold bewahrten, aber es doch nach *ihrer* Wahrheit wiedergaben. *Das* erst ist dann die „richtige" musikalische Deklamation.

Ich sehe deshalb auch ab von einer *Gesamtstatistik* über äußerlich „genaue" und „abweichende" Wiedergabe der Sprechverse im Gesang nach Betonung, Silbenlänge, Melodieführung, auch nach Zahl der Stabreime und Endreime, so sehr ich sie im Laufe der Darstellung gelegentlich bezeichnend fand. Eine Gesamtstatistik müßte angesichts der fließenden Grenzen zwischen „gebundener" und „freier" Deklamation, angesichts jener tieferen Gesetzmäßigkeit, deren Faßliches uns Alfred Lorenz enthüllt hat, doch nur sehr äußerlich, subjektiv und darum fragwürdig bleiben und würde die Klarheit und Schlichtheit des Wesensbildes, das wir aus den vorliegenden Beobachtungen gewannen, nur verwirren.

Der geringe Umfang der Rolle erlaubte es, der besten und einwandfreiesten Zusammenstellung von Deklamationsbeispielen zu folgen, nämlich, wie schon gesagt, dem Auftreten Kurwenals selbst von Anfang bis zu Ende. Und da nach Alfred Lorenz die musikalische Form die Bildnerin der Dramaturgie ist, was ich soeben als den geheimnisvollen Anteil der Tiefe schon an den ersten Linien der sprachlichen Oberfläche bezeichnete, blieben wir so auch am besten im Rahmen der tieferen Gesetzmäßigkeit.

Der vorwiegend „gebundene" Ausdruck, am deutlichsten im Moroldlied, verrät eine durchaus gebundene Natur Kurwenals. Wir können es ohne Schaden für sein Bild in weitestem Sinne, auch als begrenzt, beschränkt verstehen. Weiß er doch selbst sehr gut den Abstand, der ihn von seinem Herrn trennt, wenn er sich selbst mit leisem Humor in allem Leid „dumm" und „törig" schilt. Aber diese Gebundenheit hat auch noch andere, wesentlichere Seiten: sie ist zunächst und vor allem Naturverbundenheit, der die Welt des Tages Freude und Tatendrang weckt. Und seine „Dummheit" und „Torheit" ist nichts anderes als die Schlichtheit eines geraden Sinnes, der unbekümmert um Form und Schein sich an das für recht Erkannte und Natürliche hält und derb und kräftig dafür eintritt. Recht aber ist nächst dem Natürlichen dann weiter, was ihm sein Herz gebietet, und auch dieses Herz ist gebunden, nämlich in Treue und Liebe gebunden an seinen Herrn, dessen Kämpfe und Siege, dessen Glanz, Glück und Ehren im lichten Tag für ihn der Sinn des Lebens sind. Er versteht nicht, welcher Art die Tragödie ist, die seines Herren Weg plötzlich umnachtet, aber er bleibt gebunden an ihn in Treue, auch wenn der Weg dann durch Schuld und Leid führt, genau so, wie es Tristan in seinem entzückten Lobgesang ausspricht: „Mein Schild, mein Schirm in Kampf und Streit, zu Lust und Leid mir stets bereit: wen ich gehaßt, den haßtest du; wen ich geminnt, den minntest du .... dir nicht eigen, einzig mein, m i t leidest du, wenn ich leide; nur w a s ich leide, das kannst du nicht leiden ....".

In diesem Mit-Leiden haben wir zugleich auch die Trübung seines Wesens, die nun seinen Ausdruck stört. Immer wieder aber sucht seine gesunde Natur den Weg zurück, und dabei entdecken wir mitten in dieser Trübung noch eine letzte und tiefste Gebundenheit, die ihn beglückt, die Erdgebundenheit an den Boden der Heimat. Dorthin hat der „dumme, tör'ge Mann" den todwunden Herrn getragen. Und hatte er einst in der Zuflucht zum derben Moroldlied seinen kräftigsten Ausdruck gefunden, so erblüht jetzt aus seiner befreiten Seele im eignen Ausdruck von höchster Schönheit die Hoffnung, daß sein geliebter Herr in der geliebten Heimat von Tod und Wunden selig gesunden werde. Dorthin ruft er die Aerztin, und als sie naht, ändert sich zum dritten Male sein Ton in den des frohlockenden Berichtes, als Gefahr droht, zum vierten Male in den des bestimmten Befehls. Als alles zerbricht, da gibt es für ihn, den Naturgebundenen, keine Verstandeserwägungen der Uebermacht des Gegners, keine Aufklärungen aus irgendeiner Welt des Zaubers oder der höfischen Rücksicht, da gibt es nur eins: Einsatz von Leib und Leben bis zum letzten Hauch für die zertrümmerte Heimat und den toten Herrn, und die ergreifende Bitte, „daß der Treue auch mit kommt".

Anmerkungen.

1) In „Deutsche Sprachkunst" 1748 nach P. Rühlmann, R. Wagners theatralische Sendung, Braunschweig 1935.

2) J. F. Mosel, Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes, Wien 1813, neu herausgegeben von E. Schmitz, München 1910.

3) R. Kirsten, Streifzüge durch d. mus. Dekl. in R. Wagners Parsifal. Jahresber. d. Kgl. Realg. zu Annaberg/Erzg., 1907, wo in der Einleitung diese Frage behandelt und auch die einschlägige Literatur angegeben ist.

4) Ebd., S. 51.

5) Ich verweise besonders auf Alfred Lorenz, Das Geheimnis der musikalischen Form bei R. Wagner, 1924 ff. und die hier herangezogene Fachlitteratur. Für unseren Gegenstand kommt der 2. Bd.: Der musikalische Aufbau von R. Wagners Tristan und Isolde, 1926, in Betracht.

6) Z. B. E. von Freyhold, Die Technik der musik. Dekl., Zs. Die Musik, 4. Jg. Heft 19—21.

7) R. Kirsten, a. a. O. S. 34.

8) F. Koegel in „Bau des Tristandramas" (B. Bl. 1892 S. 268) nennt Tristan und Isolde „Bewußte vollpersönliche Menschen, ausgestattet mit der selig-unseligen Gabe höchster Menschlichkeit der Fähigkeit zum bewußten Leiden."

9) A. Lorenz, a. a. O. S. 35 ff.

10) Zu dieser im folgenden noch öfter herangezogenen wechselnden Verwendung von Stabreim bei freier und Endreim bei gebundener Deklamation, oder mit anderen Worten, Stabreim bei vorwaltender Sprache und Endreim bei vorwaltender Musik sei verwiesen auf die Fülle von Anregungen, die H. St. Chamberlain in seinem Aufsatze „Die Sprache in Tristan und Isolde und ihr Verhältnis zur Musik", Allg. Musikzeitung, 15. Jg. 1888, gegeben hat, sowie auf meine diesbezüglichen Beobachtungen zum „Parsifal", a. a. O. S. 51 ff.

11) Anna Bahr-Mildenburg, Tristan und Isolde. Darstellung des Werkes, Leipzig-Wien 1936, S. 103.

12) A. Lorenz, a. a. O. S. 52.

13) A. Bahr-Mildenburg, a. a. O. S. 104.

14) 9 Stabreime gegen 2 Endreime.

15) A. Bahr-Mildenburg, a. a. O. S. 104.

16) Die kurze Stelle bildet nur das Schlußstück in der großen XII. Periode bei Lorenz, a. a. O. S. 68.

17) Arthur Seidl, Was sagt uns der Hirt in Tristan und Isolde? 1910, Neue Wagneriana I. S. 220 ff.

18) A. Bahr-Mildenburg, a. a. O. S. 107.

19) A. Lorenz, a. a. O. S. 132 ff., besonders S. 136.

20) A. Bahr-Mildenburg, a. a. O., S. 108.

21) A. Lorenz, a. a. O. S. 137 ff.

22) Ebd. S. 182.

23) Ebd. S. 140.

24) H. v. Wolzogen, Thematischer Leitfaden durch die Musik zu R. Wagners Tristan und Isolde, 1889, S. 43.

25) A. Bahr-Mildenburg, a. a. O. S. 111.

26) A. Lorenz, a. a. O. S. 150 f. und S. 183.

27) Ebd. S. 123 ff.

28) K. Grunsky, Wagner als Sinfoniker, R. Wagner Jahrbuch 1906, S. 240.

29) A. Lorenz, a. a. O. S. 160, 162

30) H. v. Wolzogen, a. a. O. S. 46.

Gluck.

1714—87.

Zur Gedenkfeier am 15. Nebelung.

Die künstlerische Entwicklung bewegt sich bei jedem großen Tondichter in eigener Bahn, die schwer mit einer anderen zu vergleichen ist. Gluck hat mit italienischen Opern begonnen; über die Jugendopern schrieb der Brucknerkenner Ernst Kurth. Viele italienische Städte brachten Uraufführungen. Weite Reisen halfen des Tondichters Ruhm begründen. Es war also keineswegs Erfolglosigkeit oder, wie Kretzschmar andeutet, einseitige Begabung, wodurch er weitergetrieben wurde, sondern Erfahrung und Selbsteinkehr, wie sie jeder Große auswertet. Zu den Erfolgen, denen Gluck zunächst seine Beliebtheit verdankte, gehört auch die Reihe der Wiener Singspiele, von deren entzückender Anmut die „Maienkönigin" eine anschauliche Vorstellung vermittelt, obwohl nur ein Teil der Stücke von Gluck selber stammt; Näheres bietet der Aufsatz von Max Arend im Sammelband „Zur Kunst Glucks" (Bosse). Eine gewisse Reform des Tanzspiels bedeutete 1761 das Don-Juan-Ballett, noch heute neben Mozarts Oper der Kenntnis wert. Dann folgten als Meisterwerke in Wien: 1762 Orpheus, 1766 Alceste, 1769 Paris und Helena. Letztere Schöpfung ausgezeichnet durch den Gegensatz von Weichheit und spartanischer Härte (ihr gilt auch die Sportmusik). Der undramatische Verlauf allerdings mußte enttäuschen, und so geschah es, daß, wie sich Wagner ausdrückt, Wien seinen Gluck der französischen Hauptstadt sandte. In Paris erschienen 1774 Iphigenie in Aulis, 1777 Armide, 1779 Iphigenie in Tauris. Von mehr als hundert Opern sind es also nur sechs, mit denen wir uns heute als mit Meisterwerken der Reform genauer befassen. Armide ist nicht zu übersehen. Tassos Erzählung im Befreiten Jerusalem gemahnt an Homers Kirke, zugleich an das mittelalterliche „Verliegen" der Helden. Ubald und der dänische Ritter helfen Rinaldo der Geliebten entreißen; Armide erinnert auch in etwas an Venus im Tannhäuser.

Die Vorreden, die Gluck zu einigen Werken schrieb, haben ihrer gedanklichen Auseinandersetzung wegen zur Meinung Anlaß gegeben, seine große Reform sei eher künstliche Verstandesarbeit als eine Frucht natürlichen Gefühls gewesen. Man hatte übersehen, wie Lessing beiderlei miteinander verbunden dachte, das „Räsonieren" wie das „Erfinden". Eine hohe geistige Ueberlegenheit war es, die Gluck befähigte, auf das Ränkespiel der italienischen Oper zu verzichten und den Zusammenhang mit dem griechischen Drama wiederherzustellen. „Das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwicklung". Zum ursprünglichen Wunschbilde der Oper zurückstrebend öffnete er seiner musikalischen Schöpferkraft neue Gebiete, neue Welten. Je stärker seine musikalische Ader war, desto entschiedener machte er das Vorrecht des Tondichters geltend, und zwar allen Ausführenden gegenüber: er zwang sie in den Dienst des Werkes. Daß gerade dies die hauptsächliche Tat des Reformators war, hat unser Bayreuther Meister aufs klarste erkannt und in „Oper und Drama" gleich im ersten Teil einleuchtend ausgeführt. Der Tonsetzer habe sich gegen die Willkür des Sängers empört, sich zugleich Mühe gegeben, in der Musik richtig und verständlich zu sprechen; daher die treue Wiedergabe der im Text angeregten Empfindungen. Gewiß sei Gluck nicht der erste gewesen, der gefühlvolle Arien schrieb, noch seine Sänger die ersten, die solche mit Ausdruck vortrugen, wohl aber der erste, der die Notwendigkeit des Ausdrucks in Arie und Rezitativ mit Bewußtsein und grundsätzlich aussprach. Solcher Ausdruck sei von ihm allerdings, was die genaue Formung betrifft, nicht aus dem Instinkt der Sprache, die in solchem Falle immer nur die Muttersprache sein

könne, sondern aus der lebendigen Rede heraus gestaltet worden. Dem Opernpublikum gegenüber, das Wagner mit scharfen Strichen zeichnet und als „Auswuchs" oder „Abhub" dem eigentlichen Volke entgegenstellt, seien Gluck und seine Nachfolger „methodische, prinzipielle Revolutionäre" gewesen. Seine eigene Verehrung für Gluck hat Wagner in Dresden 1843 mit einer Armide-Aufführung, dann 1846/47 mit der eifrigsten Wiederaufnahme der Aulidischen Iphigenie bekräftigt; die Abschnitte seiner Lebensbeschreibung, die davon erzählen, sind köstlich zu lesen. Im fünften Bande der Gesammelten Schriften findet man den Aufsatz über die Ouvertüre, die er mit einem Konzertschluß ausstattete. In der „Bestimmung der Oper" (neunter Band) weist Wagner auf den Eindruck hin, den Iphigenie in Tauris auf Schiller machte. Beide Iphigenien legte Wagner 1880, als er in Italien weilte, dem Leiter des Neapeler Konservatoriums ans Herz, als Erziehungsmittel für eine Opernschule; denn auch in der Kunst gebe es eine „gute Gesellschaft".

Bei allen musikalischen Unterschieden zwischen Gluck und Wagner beherrscht beide derselbe Wille, der sich auf das künstlerische Ganze richtet, dem alle Mittel sachlich zu dienen haben. Was Kretzschmar in seiner „Geschichte der Oper" gegen die Wagnersche Deutung Glucks vorbringt, ist untergeordneten Ranges. Die enge Zusammengehörigkeit beider Tondichter wird auch mittelbar durch Verzicht auf die Konzertgattung erwiesen. Wenn Einzelsänger und Einzelspieler ihr besonderes Können herauszustellen suchten, so setzten der welschen Auffassung von der Wichtigkeit des Konzerts die deutschen Meister ein anderes, höheres Ziel entgegen. Nicht um Gewandtheit prüfen und bewundern zu lassen, sondern seelischen Erlebens wegen sollte gesungen oder gespielt werden. Das Bedürfnis, sich mitzuteilen, bestimmte den Gebrauch der Kunstmittel. Der Deutsche sagte sich, daß die Musik noch zu etwas anderem da sei, als Spitzenleistungen zu fördern. Wichtiger als die Künstler erschien ihm die Kunst, und ihre Sprache hat im Tonsetzer ihren Ursprung, nicht im Ausführenden. Alles sollte gesungen, gespielt und geblasen werden, was und wie es der Schöpfergeist wollte und vorschrieb, ob leicht, ob schwer, ob willkommen oder unbequem, und der Musizierende hatte zu gehorchen, weil es der Tonsetzer so gebot. Im Konzertstil war die Sachlage wesentlich verschieden. Nicht bloß Gluck und Wagner, sondern auch andere Meister, wie Schubert und Bruckner haben sich vom Konzert zurückgehalten. Oft ist nicht allein das bezeichnend, was einer schreibt: ebenso gibt zu denken, was einer nicht schreibt.

Daß Gluck nun gerade in Paris durchdringen konnte, hat Wagner verständnisvoll und dankbar anerkannt; Gluck und Piccinni, beide waren ja Ausländer. Auch bemerkte Wagner, welch gute Ueberlieferung sich im Pariser Konservatorium für Gluck erhalten habe. War doch Berlioz als glühender Anhänger hervorgetreten. Die Art, wie er Jünger warb und schulte, wie er Aufführungen überwachte und wie er gegen ein Zuviel oder Zuwenig im Opernhause selber zu wettern anhub, ist im 15. Abschnitt seiner Erinnerungen geist- und humorvoll erzählt. Dabei kommt auch jener natürliche Gegensatz zum Vorschein, der zwischen Tondichter und Ausführenden besteht: wir erfahren, wie ein Flötist die bezeichnende tiefe Lage einfach durch eine höhere zu ersetzen wagte, um konzertmäßig hervorzutreten.

In Deutschland gab sich Hoffmann, der Romantiker, der wärmsten Beisterung hin. „Die Gluckssche Oper ist das wahre musikalische Drama"; seine Schöpfungen sind ihm „klassische Meisterwerke." Mit Wagner berührt sich Hoffmann, wenn er meint, „nicht durch das Wort, sondern durch den Gedanken wurde die Musik entzündet", und genau wie Wagner sieht Hoffmann in der wachsenden Selbstbehauptung des Tonsetzers, der nur das Werk im Auge hat, die Grundhaltung Glucks. „Nicht die Primadonna, der Primouoma, der Primobasso sollen sich hören

lassen, sondern Klytämnestra, Iphigenie, Agamemnon, Achill." Auch die Gluck-Novelle bezeugt Hoffmanns Vorliebe.

Zu den deutschen Orten, wo man Gluck verstand, zählte frühzeitig auch Weimar. Unsere Großen dort begriffen den Sinn des Neuen besser als spätere Musikwissenschaftler. Es sei nur an Herders zündende Worte erinnert, welche in die Mahnung oder Ahnung ausklingen: „Gluck hat Nacheiferer. Aber vielleicht eifert ihm bald jemand vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs umwerfe und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in dem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins sind." Vom Weimarer Jahrzehnte Liszts wäre namentlich zu merken, daß dieser den Orpheus mit Tenor, statt wie üblich mit einer Altstimme besetzte; Orpheus und die Oper Paris und Helena rechneten ursprünglich leider noch mit Verschnittenen. Bülow hat sich frühzeitig um Gluck bemüht, auch Tanzweisen aufs Klavier übertragen; fürs Orchester richtete Mottl Tänze ein. Im D-Dur-Ballett der Iphigenie in Aulis ist übrigens eine Stelle, die den Gedanken nahelegt, daß sie Haydn nicht unbekannt blieb; der Anklang in der Kaiserhymne kann freilich auch Zufall sein. Eine andere Frage wäre, wie Gluck auf Mozart einwirkte; es gehört zu den lockendsten, aber auch schwierigsten Aufgaben, allen Unterschieden und Gemeinsamkeiten beider Tondichter nachzugehen. Daß Wagner als den höheren, beweglicheren Musikschöpfer Mozart vorzog, soll nicht verschwiegen sein.

In Bezug aufs Völkische ist noch zu sagen: Mozart besaß ein überquellendes Gefühl für die Deutschheit seiner inneren Sendung. Dies vermissen wir bei Gluck, der 1773 dem Mercure de France schrieb, er wolle eine Musik schaffen, die allen Nationen zusage, und damit wolle er den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken verschwinden lassen. Diese Absicht des Verstandes beweist aber nichts gegen die Wirksamkeit seines deutschen Blutes, das eben doch dem ernsteren „deutschen Drama" diente und zur sieghaften Blüte verhalf. Auch war Gluck deutscher Dichtung ergeben; er liebte Goethe und Klopstock, mit dem er persönliche Beziehungen hatte und dessen musikalischer Bahnbrecher er wurde. Zuletzt beschäftigte ihn sogar die Hermannsschlacht; Genaueres findet man hierüber in der Petersschen Ausgabe der Oden Klopstocks; der Petersche Verlag hat auch Klavierauszüge zu Paris und Helena und zur Armide.

Wie verhält sich nun die Gegenwart zu Gluck? Der Plan einer großzügigen Gesamtausgabe, den Max Arend betrieb und auszuführen begann, mußte Einzelveröffentlichungen in den bayerischen und österreichischen Denkmälern weichen. Die Oeffentlichkeit verrät keine eigentlich ermunternde Zuneigung. Schon den sechs Meisterwerken gegenüber bleibt unsere Musikpflege, die natürlich nicht bloß von Gedenkzeiten zehren kann, recht zurückhaltend. Zu den erfreulichen Ausnahmen gehört Leonhardts Konzertaufführung von Paris und Helena in Tübingen. Abgesehen von der Unempfindlichkeit für feinere Wirkung dürfte als eine Hauptursache die Entfremdung vom griechischen Altertum gelten, dessen Wert merklich eingebüßt hat. Und gerade wer noch mit griechischen Bildern vertraut ist, stößt sich an der allzu schwächlichen Auffassung, der das Drama Glucks im Banne der Zeit folgen mußte; erst Wagner hat Größe und Tragik hellenischer Dichtung voll gewürdigt. Aber es kann wohl auch, so hoffen wir, eine Zeitstimmung kommen, die anstelle kühler Pflicht warme Neigung und Liebe bringt und den Opernreformator ehrend als einen Tondichter hegt, der für immer zum deutschen Herzen spricht.

Ludwig Uhland.

Zu seinem 150. Geburtstag (26. April 1787)

von Richard v. Schaukal.

Vor fünfzig Jahren hab ich die Feier von Uhlands 100. Geburtstag am Ersten Deutschen Gymnasium meiner Heimatstadt Brünn begangen, indem ich, als Tertianer der jüngste unter den vortragenden „Besten", klopfenden Herzens meiner Sendung bewußt, „Des Knaben Berglied" aufsagte. Uhland war mir schon seit der Kindheit durch meine Mutter vertraut, zu deren Lieblingsdichtern er zählte. Meine Großmutter besaß die Prachtausgabe seiner Gedichte, und ich habe über dem mächtigen Bande, mit den Bildern von Camphausen viele ahnungsvolle Stunden verbracht. Die zarte Wehmut seiner Frühlings- und Wanderlieder, der rauschende Harfenklang seiner Balladen und Romanzen ergriffen mich wie keines andern Dichters Verse: sie kamen meiner Sehnsucht entgegen, die sich auf ihren sanften Wogen wiegte. Nur noch Andersens Märchen und sein „Bilderbuch ohne Bilder" hatten eine ähnliche Wirkung traumhaft schwebender unausschöpfbarer Gegenwart. Es ist die leicht und stark getragene Musik der reinsten Sprachgestaltung, die die deutsche Lyrik aufweist. Das war mir damals noch nicht bewußt geworden, aber meine in der Stille einer tiefen Kindlichkeit keimende Neigung zum klaren und beseelten Ausdruck fand sich auf unsägliche Weise befriedigt und gefördert durch die zugleich wohllautende und ungezwungene Fügung, die das meinem Gemüt eingeborne Deutsch von dem wundermilden Meister erfuhr. Das — der „wundermilde" Meister, als den ich ihn später vor den vielen seines Zeichens erkannte — ist er mir auf das ganze Leben geblieben. Uhland gehört zu meinem unverlierbaren Besitz, in stätem, unaufdringlichem Umgang mit dem Liebenswürdigen erworben. Es kränkt mich, wie sein einst und eben noch in meiner glücklichen unversehrten Jugend weithin wohltätiger Einfluß im Lauf einer irreführenden Entwicklung unserer geistigen Bildung hat versiegen und verschwinden können. Nur mit peinlichem Befremden hab ich vor kurzem erst ein an sich gewiß gleichgültiges, aber in seiner vermeintlichen Sicherheit nur umso bezeichnenderes Urteil gelesen, das mit dem mir durch ein nachhaltiges Erleben teuern Manne trotz der pflichtschuldigen Anerkennung einer schmalen Auslese seines Werkes, in „Bertran de Born" gipfelnd, als mit einer überschätzten Erinnerung aufräumt. Dem Schöpfer von „Der Wirtin Töchterlein" und „Roland Schildträger", des „Schwarzen Ritters", „Junker Rechbergers" und des „Weißen Hirschen", dem Sänger von „Frühlingsglaube" und „Frühlingsahnung", „Abreise", „Schäfers Sonntagslied", der „Rache", der „Kapelle", des „Glücks von Edenhall", des „Schenks von Limburg", des „Königs auf dem Turm" wird ohne Zögern der Rang eines großen Dichters abgesprochen, der seinen schwäbischen Landsleuten Wieland, Schiller, Hölderlin, nicht aber dem im verschollenen Lesebuch anspruchsloser Vorfahren herrschenden Vertreter einer verblassenden Ueberlieferung gebühre. Nicht nur undankbar und unehrerbietig bedünken mich solche Aeußerungen, sondern uneinsichtig und haltlos. Wer freilich in einem Rilke mehr als einen künstlich angelegten und abgelegenen Hügel, einen wolkenragenden Gipfel unserer Liedkunst erblickt, mit dem muß ich mir über meinen geliebten Uhland und seine unvergängliche Bedeutung zu rechten versagen: ihm werden wohl gar die unzähligen und unausstehlichen Nachahmer, die in diesen wortschleimglitzernden Spuren wandeln, beachtenswerter dünken als der Dichter, dessen echte Volkstümlichkeit einem besser beratenen Geschlecht noch einem Ehrentitel gleichkam.

Uhlands Gedichte haben, 1815 zuerst erschienen, während seines Lebens zwei-

undvierzig Auflagen erfahren. Unzählige sind nach seinem Tode (1862) gefolgt. Er war, wie später nur noch der gleichaltrige Eichendorff, ein Liebling seines Volkes geworden. Ja er hatte das Höchste erreicht, was dem Lyriker beschieden sein mag: viele seiner wie von selbst sangbaren Schöpfungen waren bald, wie schon Fouqué sie staunend angesprochen hatte, als Volkslieder allgemein vertraut und geläufig und sind es geblieben. War er doch nach den jedem echtbürtigen Dichter auferlegten tastenden Anfängen, da er seine Vorbilder, Schiller und Matthisson, Hölty und die Alten, überschwänglich und stammelnd zugleich, in kraftlosen Aufschwüngen vergebens zu erreichen versuchte, in „Des Knaben Wunderhorn", dem kostbaren Vermächtnis der kurzlebigen Heidelberger Romantik (1805), früh dem Volkslied begegnet und hatte seinen umwandelnden Zauber erfahren, sowie er später (1810) in Paris aus dem Staub der Handschriften den ihm bestimmten Schatz der altfranzösischen Ritterromanzen beseligt bergen und in ebenmäßiger Wiedergabe erneuern sollte. Diese beiden Funde hatten sich dem seit jeher nach alten „Kunden" fahndenden Erben versunkener Kronen trotz eingestandenem Bestreben im Grund ungesucht, weil wahlverwandt, ja vorbehalten ergeben. Was die Tieck und Fouqué, ja selbst der edle, aber zur Künstelei neigende Achim von Arnim auf ihre in aller Vorliebe spielerische Weise nicht zur Erfüllung hatten bringen können, was dem genialen Brentano von der behexten Laute versprühte, das innige Ein- und Aufgehen in die mit Inbrunst beschworne Welt der „mittlern" Zeiten, die die Heldengesänge und die Minnelieder als Spiegel eines glänzenden Daseins hinterließen, das gelang dem in schlichter Einfalt und gläubiger Hingabe dazu berufenen blutjungen Forscher, der ganz anders als die gelernten Romantiker, die beflissenen Zauberlehrlinge einer Schule der Schwärmerei, ein im alten romantischen Land eingeborner und ein geborener, das ist ein meisterlicher Dichter war.

Wie Jakob Grimm, zu dem er steht und als Gelehrter zu stellen ist, war dieser zweite sprach- und sprachenkundige Erwecker unserer germanischen Vorzeit von Beruf Rechtsbeflissener; wie Jakob Grimm ist er in frühen Jahren nach Paris als an die Stätte gepilgert, wo, in der Staatsbücherei, der ungehobene Hort sich häufte, den sie von ferne hatten schimmern sehen; was Tieck in Rom nur spürend verkostet und ahnend verkündigt hatte, die Trümmer einer fast sagenhaften altdeutschen Herrlichkeit, das haben sie, die Grundleger und Bauführer unserer Deutschkunde, Uhland insbesondre auch als ein den romanischen Geschwistern liebe- und verständnisvoll ergebener Belauscher von An-, Ein- und Zusammenklängen, mit Beständigkeit und Genauigkeit untersucht und ans Licht gebracht. Ihr Wirken bleibt bedankt, mag wie das Verfahren so sein Ergebnis zum Teil überholt worden sein. Eines ist daran auf alle Fälle unvergänglich, das, was dem schriftmäßigen Schaffen einzig Dauer verbürgt, der Ausdruck. Was nützt die besonnenste Arbeit, wenn sie, wie das Meiste dessen, was seither, außer von den unmittelbaren Nachfolgern, auf dem Gebiete der Wissenschaft von Geschichte, Sprache und Dichtung geleistet worden ist, sich durch Sprödigkeit, Härte, Schwulst, Dunkel oder Flachheit als ungenießbar erweist? Nur das vortrefflich Gesagte erhält sich. Und hierin steht Uhland dem sprachgewaltigen Hüter und Pfleger eines ungeheuern Erbes noch um einen Schritt voran. Wenn Jakob Grimm, Redner auch als Schriftsteller, stäts in gehobenen Wendungen wandelt, verbleibt der nicht minder sorgfältige, aber einfachere Uhland bei einer gefälligeren Sprechweise. Er sucht nicht wie jener in der Abhandlung dichterische Wirkung zu erzielen, er wahrt bescheidener und mit umso sichererem Erfolg das Gesetz der Gattung. Sein Dichtertum, wie es aus der Sprache stammt, vergibt ihr nicht, sondern verleiht ihr, indem er sie behutsam gewähren läßt, ihr innewohnendes Maß.

Die tiefe Schweigsamkeit seiner verhaltenen Natur ist im Schriftsteller zur erwogenen Sparsamkeit, zur grundklaren Durchsichtigkeit gediehen. Und was den Schriftsteller überhaupt auszeichnet, das stille Leuchten reinen Gehaltes, das erscheint im Dichter als die Erfüllung. Denn mag der starke und beharrliche, der im tiefsten Herzen treue Mann auch als Abgeordneter der Württembergischen Ständekammer wie später der Frankfurter Nationalversammlung die öffentlichen Aufgaben, die er aus Ueberzeugung übernommen hatte und mit Gewissenhaftigkeit und Opfermut bis ans Ende erfüllt hat, ja darüber hinaus zu vertreten sich bemüßigt fühlte, so ernst genommen haben, wie er es als einer der wahrhaftigsten Bekenner zu den Zielen des deutschen Idealismus in der Volksgemeinschaft seinem Glauben schuldig war; mag diese Seite von Uhlands Tätigkeit in der Geschichte der deutschen Einheitsbestrebungen den wohl verdienten Ehrenplatz behaupten: den heute nachgerade zur Rettung des Verkannten aufgerufenen Kennern und Schätzern seiner stätigen Erscheinung ist und bleibt der Inbegriff, geprägter Sinn und unüberseh bare Merke, seiner lauteren Erscheinung der Dichter, der Dichter, dem alles fleißige und ersprießliche Forschen und Lehren, alles kühne und unerschütterliche Meinen, Sagen und Tun zwar zur unerläßlichen Bedingung seines an echter Männlichkeit vollgültigen Lebens gereichten, dessen gottergebene und zur Vollendung gebrachte Sendung aber die Gnade seiner gedrängten Liederfülle, der unverwelkliche Frühling seines lerchenhohen Gesanges bedeutet. Mit Eichendorff, dem holder, süßer schlagenden, aber eintönigen, teilt sich Uhland, der nicht nur als selig träumender Herzensklang sich hinwiegen konnte, sondern in der besonnenen Sicherheit sinngerechter Sprachkunst seine unbeschwerten Schritte setzte, in den Ruhm, der Seele unseres Volkes zu lieblichstem Verlauten verholfen zu haben. Sie wird, aus solchem Munde streng und sanft hervorgegangen, nicht verhallen, solang es Ohren gibt, die hören, Herzen, die empfangen können.

Ein vergessener Kämpfer für Bayreuth und Deutschheit.

Gedenkblatt von Hermann Seeliger.

Schäum' auf in mächtiger Sturmesflut,
Du göttliches deutsches Heldenblut
Befeure die blaßen Gewissen!
Darfst länger nicht sinnen in zager Hast,
Du dreimal heil'ge Heldenkraft,
Des Blühens sei beflissen!

Brauf' hin in Wogen von Gau zu Gau,
Mit sprühendem Segen durchtränke die Au
Erneu' die geschändete Erde.
In dir ruht der Geist, in dir wirkt die Kraft
der heldisch zeugenden Leidenschaft
des Deutschtums siegendes „Werde"!

Wer weder das Gedicht noch seinen Verfasser kennt — und den kennen wohl nur ganz wenige unserer Leser —, wird in ihm wahrscheinlich einen in nationalsozialistischer und nordisch-rassischer Weltanschauung stehenden Lyriker der Gegenwart vermuten. Das ist nun der Vergessene, von dem hier die Rede sein soll, der 1849 zu Gnodstadt geborene fränkische Bauernsohn Michael Georg Conrad nicht gewesen, ja er ist auch nicht einmal als lyrischer Dichter im eigentlichen Sinne anzusprechen, denn seine Lieder „Am hohen Mittag", veröffentlicht 1916, bilden doch nur den krönenden Bogen, der sich über seinen, fast durchweg dem Kampfe gewidmeten Prosaschriften wölbt. Aber die Ideale, wofür er gegen Klerikalismus und Hurrah-Patriotismus, gegen Ausländerei, Unnatur und Erbärmlichkeit und wie alle die Asphaltpflanzen der Großstädte heißen mögen, kämpft: Freiheit und Licht, deutsche Art und Kunst, für Bayreuth und seine hohe Mission, sie sind die gleichen wie die des Dritten Reiches. Und darum ward sein kleines Gedichtbüchlein an die Spitze dieser Blätter gestellt, weil aus ihm mit diamantener Klarheit das aufleuchtet, was den eigentlichen Kern seines Wesens ausmacht: seine heiße Liebe zu Blut und Boden — „ich glaube an das Blut, ich glaube an die Scholle", ruft er einmal aus —, seine heiße Liebe zu seiner fränkischen Heimat, die ihm ein heiliges Mysterium ist, wo, am Ende der Dorfmark, am uralten Wall unter uralten Eichen sein Vaterhaus stand, mit der alten, bäuerlich bemalten Kinderwiege darin. Sie ist etwas Elementares, diese Heimatliebe des blutbewußten Menschen, eine unversiegliche Kraft, die in engster Wechselbeziehung steht zu einem edelsten Grundzug seines Wesens. Und in treuem Herzen wahrt er das Gedenken an seine Eltern, an seinen Vater, den er sich nicht anders wie als Sämann vorstellen kann, an seine Mutter, die ihm „des Herzens heiligste Zuflucht" gewesen ist. Die der Erinnerung an sie gewidmeten Gedichte, z. B. „Vom Grab meiner Mutter komm ich gegangen", „Der Tod als Postillion", in dem er sich selbst in das Bild hineindenkt, sind von einer Zartheit der Empfindung, die man bei dem knorrigen Menschen und stahlharten Kampfgesellen, nach seinen Prosaschriften zu urteilen, kaum voraussetzen würde.

Der Treue aber zu seinem Volke war seine ganze Lebensarbeit geweiht, die einzig unter dem Gedanken als Leitspruch stand:

die Sorglosen aufzurütteln, die Lauen anzufeuern, die Zahl der wahrhaft freien tatenlustigen, lebensfrohen Menschen mehren zu helfen, ist ein heiliges Apostelamt.[1])

Kaum ein Redner der Kampfzeit konnte eindringlichere und temperamentvollere „Reden an die deutsche Nation" halten, als Conrad es getan hat in den

[1]) Clericale Schilderhebung S. 3.

geradezu flugblattartigen Abschnitten seiner zahlreichen Streitschriften,[2]) unter denen die „Deutschen Weckrufe" eine ganz besondere Bedeutung erlangt haben, indem sie der ganzen Epoche die Charakteristik geschrieben haben, nach der sie fortan nicht bloß litterarisch, sondern auch kulturpolitisch und politisch bewertet worden ist.

Nun muß es sich aber zunächst um einen Abstrich in der Zeichnung des Bildes von Michael Georg Conrad handeln, auf daß sie nicht schief wird. Es betrifft dies seine Verkennung oder Unkenntnis des Kerns der Judenfrage. Es könnte befremdlich erscheinen, daß dieser so scharfblickende Mann nicht gesehen hat, was Heinrich von Treitschke zu sehen vermochte: „Die Juden sind unser Unglück", in Politik und Wirtschaft, in Kunst und Wissenschaft. Zu erwägen bleibt dabei freilich, daß der „Antisemitismus der 80er Jahre, der übrigens weit entfernt davon war, die Judenfrage in ihrer ganzen Bedeutung zu erfassen und darum nur die Oberfläche traf, eine in seinen Aeußerungen nicht immer anziehende Erscheinung war, zweitens, daß Conrad aber als Kind seiner Zeit das Judenproblem gar nicht so kennen konnte wie heute wir, und drittens, daß er, der Idealist, befangen in dem Humanitätsideal des 18. Jh. nach dem Schillerwort „alle Menschen werden Brüder", mit Leidenschaft sogar der Freimaurerei anhing, die er mit einem idealen Gehalt erfüllen wollte, den sie vielleicht niemals besessen hat.

Aber seien wir gerecht: Trotz seiner gänzlichen Falscheinschätzung des Judentums ist Conrad nicht von dem leisesten Hauch des Internationalismus berührt. „Ich glaube an das Blut, ich glaube an die Scholle. Ich glaube an die Luft, die sie umweht, und an die besondere Geistigkeit, die in dieser Luft webt. Wie das Blut, so hat die Scholle und die Luft besondere Rasse, und die stärkste Verunreinigung vermag die erkennbare Rassebestimmtheit nicht ganz zu vernichten".[3]) Und noch deutlicher spricht er sich an anderer Stelle aus: „Das Entscheidende ist, ob wir rassige, blut- und heimatechte, wurzel- und bodenbeständige Eigenpersönlichkeiten haben und den entsprechenden hohen Sinn und Willen . . . Im Geheimnis des Blutes, des Mutterbodens und der ehelichen Vererbung liegt das Geheimlis des leiblichen und geistigen Schaffens und Gedeihens. Schwindet einer Zeit der Sinn für dieses Geheimnis, so verflacht und mißrät alles, das Volksleben, die Politik, die Frömmigkeit, die Gelehrsamkeit, die Dichtung, die Kunst — aller Handel und Wandel wird zum Zerrbild." Das aber sind alles die Grundbedingungen und Maßstäbe, an denen wir heute den deutschen Menschen und deutsches Wesen erkennen und wonach wir sie werten. Darum ist vollauf verständlich, daß er, allem freimaurerischen und liberalistischen Einschlag zum Trotz in „Bismarck der Künstler" verständnisvoll wie wenige diese machtvollste Persönlichkeit des 19. Jh. nachzeichnet, in der „die köstlichen Tugenden germanischer Rasse blühende Wirklichkeit geworden, die Liebe und Gefolgstreue zu den Trägern großer geschichtlicher Ueberlieferungen". Er unterstreicht das Naturempfinden des großen Kanzlers, die Einfachheit der Sitten dieses „freien Heldenlebens", das „in seiner patriarchalischen Einfalt und Größe zu den Heiligtümern der deutschen Nation" gehört und noch durch Jahrhunderte glänzen wird wie ein sagenumwobenes Bild, wenn andere politische Gestaltungen den Erdball umziehen. Aber wie weit hatte sich das deutsche

[2]) Von denen hier nur einige erwähnt werden können: „Deutsche Weckrufe" 1889, „Ketzerblut", „Clericale Schilderhebung", „Römische Ketzerbriefe", „Der Uebermensch in der Politik", der satirische, die Gegenwartszustände höhnisch übertreibende Roman „In purpurner Finsternis" (1895), der auch auf das deutete, was Wirklichkeit zu werden drohte: die Ueberflutung Europas durch die Asiaten.

[3]) „Die Gesellschaft" 1892, 11. Heft.

Volk längst von solchem heldischen Vorbilde entfernt! Es sind bitterste Wahrheiten, die er den Deutschen in seinen schon erwähnten „Weckrufen", diesem geradezu unheimlich scharf geschliffenen Zeitspiegel, zu hören gibt. Was er dem deutschen Volke vorwirft, ist: nach innen Servilismus und Byzantinismus, nach außen blinde Verehrung des Fremden, geistige und künstlerische Entdeutschung Deutschlands; und immer und überall Mangel eines mannhaften Selbst- und Nationalbewußtseins, „denn ein Hause von charakterlosen und verknechteten, sozial und wirtschaftlich unfreien Menschen gibt keine Nation." Er stellt anderwärts den Deutschen dem Juden gegenüber, der, in welcher Nation er auch Boden gefaßt habe, sich nie entjudet,[4]) er stellt den Deutschen die Franzosen gegenüber, mit ihrem Stolz auf ihre, nicht internationale, sondern französische Zivilisation, und zeigt den Unsinn des Schlagworts „Die Kunst ist international", leider ohne dabei zu bemerken, daß dies Schlagwort, das sich allmählich wie Rost in die Anschauungen aller gebildeten Kreise einfraß, gerade unter jüdischem Einfluß die Parole wurde, unter der fast unsere gesamte Kritik der liberalen Zeit deutsches Kunstschaffen zu beurteilen sich gewöhnte. Das Schlagwort hieß: „l'art pour l'art". An eine Kunst fürs Volk wurde nicht gedacht. „Die jungen Dichter und Künstler von der neuen Observanz der Alleinherrlichkeit fühlten sich plötzlich ungemein aristokratisch. Absolutes Künstlertum die Lebensparole: Das war ihr Uebermenschentum, ihr unmenschliches An- und Für-sich Sein. Ganz natürlich gab es für diese Erhabenen keine Arbeit, keinen Kampf, keine ringende Erkenntnis, — das war nur gut für die lumpigen Handwerker des Geistes — nur ironisches, mitleidsvolles Lächeln für Plebejismen wie volkstümliche, nationale Eigenart. Ach, Volk, gabs denn das überhaupt noch?"[5]) Richard Wagner war der Meinung gewesen, daß, wo die Religion zum Dogma erstarrt sei, die Kunst berufen sei, den Kern der Religion zu retten, d. h. eine Kunst, die aus Art und Wesen des Volkes selbst erwachsen sei: „O einziges, herrliches Volk! Das hast du selbst gedichtet, und du bist selbst dieser Wieland! Schmiede deine Flügel und schwinge Dich auf!" — so schrieb der Meister um 1850, „im Vertrauen auf den deutschen Geist", das er allen Enttäuschungen zum Trotz nie verloren hat, am Schluß der Ueberleitung vom „Kunstwerk der Zukunft" zu dem damit verbundenen „Wieland"-Entwurf.[6]) Der „Aufschwung" erfolgte schon, bloß auf diametral entgegengesetzten Gebieten.

Wahrlich, die geistige Entdeutschung, der kulturelle Kniefall der Sieger vor dem Besiegten, die Vergötzung des Fremden hat sich furchtbar gerächt. Und Conrad hat es schon 1890 vorausgesagt: „O Klassikervolk, Volk in Waffen, wie werden dir dereinst die Fremden die Verachtung deiner vaterländischen, idealen Künste heimzahlen, wenn du den Weckruf der Tatsachen überhörst und nicht bei Zeiten die Schärfe deines Gewissens, die Schärfe deines Kopfes und die Ehrfurcht vor dem vaterländischen Geiste zurückgewinnst!" Aber Conrad sucht sofort nach einer Möglichkeit, jene Kluft zwischen Kunst und Volk zu überbrücken. Es ist freilich ein nur schwacher Steg, aber gleichwohl ein für die Zeit durchaus bemerkenswerter Versuch zur Verständigung: „Wir müssen also vom Werktisch weg den Gang in die Kreise des Volkes machen, nicht mit dem Buch allein, sondern mit unserer ganzen Persönlichkeit. Wir müssen mit dem Volke reden in lebendigen Zungen, wir müssen uns zu mündlichen Diskussionen und Vorträgen,

[4]) „Die Gesellschaft" 1892, 11. Heft.
[5]) „Der Uebermensch in der Politik", S. 25.
[6]) Ges. Schriften III 187 (2. Aufl.).

zunächst in den Vereinen der Arbeiter entschließen." Man vermeint hier in die Gedankengänge und Anschauungen des großen Meisters von Bayreuth, des „deutschen Sehers" einzutauchen, nur daß dieser doch gründlicher und eindringlicher den engen, naturgegebenen Zusammenhang zwischen Volk und Kunst hervorgehoben hat, als es in der Absicht des hier nur im Namen der Litteratur redenden Propagators für deutsche Art lag. Immerhin muß seine Anregung, einen Zugang der Seele des Volkes zu gewinnen, hoch bewertet werden, namentlich in einer Zeit, für deren Klassenhochmut und Bildungsdünkel der Arbeiter im allgemeinen nur als minderwertiges, kulturunfähiges Wesen, als „Prolet" galt.

Bleiben wir noch einen Augenblick bei der Kunst, der Conrad, der ja selber Künstler war, besonders nahe stehen mußte, und dessen scharfer Blick klar erkannt, daß noch ein anderes Moment die Kunst dem Volke entfremdet und zu dem Niedergang des Theaters beigetragen hat, die Technik, jene an Hauptmann mit Recht von ihm bewunderte virtuose Technik, Menschen zu formen — wenn sie nur nicht an das armseligste Material verschwendet wäre! „Selbst seine besten schlesischen Volksstücke, „Die Weber", der „Fuhrmann Henschel", ebenso wie seine Künstlerstücke „College Crampton", „Die versunkene Glocke" und „Michael Cramer" — haben sie nicht geradezu einen fatalen Zug zu melodramatischer Gefühlsduselei? . . . Zieht man von „Einsame Menschen" die nie versagende Stimmung ab, so bleibt wirklich nur ein höchst mäßiges Drama trottelhafter Unterdurchschnitts-Menschen." Und das gilt von fast allen Stücken Hauptmanns, der in der Zeit der roten Republik von der jüdischen und judenhörigen Kritik und Zeitungsreklame als „der zweite Goethe" ausposaunt wurde, der sogar im Schulfilm „Auf dem Wege zu Kraft und Schönheit" in überlebensgroßer Gestalt erschien!

Eine solche Kunst konnte dem Volke allerdings nichts geben oder sein, sie ging an ihm vorbei, über es hinweg, wie die gemalte Gehirnerweichung des Kubismus und Futurismus, der gelallte Irrsinn des Dadaismus und das musizierte Gemauschel des Atonalismus.

In den Romanen — wenn man sie so nennen will — „Was die Isar rauscht" 1887 und zwei Jahre später „Die klugen Jungfrauen" wollte er den geistigen Niedergang des München Ludwigs II., dessen tragisches Königtum, in Wagners Sinne als Kunstmenschentum gefaßt, zum Gegenstand seines Buches „Majestät" gemacht, darstellen.

Hiermit sind wir in das Lebensgebiet Richard Wagners gelangt, und mit der Nennung dieses Namens ist das Stichwort gefallen, das uns Conrad zwar nicht auf einem andern Kampfplatz — der ist immer der gleiche geblieben — wohl aber in einer andern Szene auf diesem zeigt, in seinem Kampfe für Richard Wagner und um die Erhaltung des „Parsifal" für Bayreuth.

Seit Jugendtagen im Banne des Meisters, hat er später im tiefsten Verstehen dessen großer Sendung ein prachtvolles Wort gesprochen: „Wagners Genius hat nicht einer Musikepoche — er hat einer Kulturepoche sein Siegel aufgedrückt, und was an dem Meister und seinem Werke gesündigt wird, verschlechtert die Kultur einer Epoche." Und wie kaum ein Zweiter hat er in einer Zeit, da Bayreuth auch den meisten Gebildeten als nichts anderes als ein „gehobenes Theater" galt, erkannt: „Trotz aller Feindschaft, Unkenntnis, Halbkenntnis, Gleichgiltigkeit — wo wäre der Gegner des Meisters, der heute noch zu leugnen vermöchte, daß Ströme künstlerischer und ethischer Segnungen von Bayreuth sich über die Erde ergossen? Daß mit Bayreuth eine Reformbewegung in darstellender Kunst eingesetzt hat, der sich die letzte Schaubühne nicht mehr zu entziehen vermag? Daß von Bayreuths ersten Festspielen eine neue künstlerische

Kultur datiert durch eine wunderbare Vertiefung der Musikpflege in der weiten Welt?" Gewiß, die Tatsache bestand, wenngleich die Feinde des Meisters sie oft genug abgeleugnet haben — manche zweifellos gegen ihre wirkliche Ueberzeugung im Solde des Erbfeindes.

Und nicht minder eine andere Wahrheit und Tatsache, wie die Zeit bewiesen hat: „In Bayreuth waltet, wie in aller höchsten Kunst, ein wesentlich religiöses Moment und als solches eine Lebensmacht." Das kleine Schriftchen, in dem diese einzigartige Erkenntnis niedergelegt ist, sollte doch bekannter sein als es ist, zumal es insofern einen überzeitlichen Wert hat, als es eine flammende Anklage nicht nur gegen die Verleumder des Meisters auf den Kathedern und an den Redaktionstischen ist, sondern auch gegen „die führenden Herrschaften in Staat, Kirche und Schule, die in allen höheren menschlichen Angelegenheiten um die Schärfe ihres Gewissens gekommen waren und keinen Sinn hatten für die verantwortungsvollen Aufgaben der Kunst."

Im Anhang zu dem Schriftchen „Wagner-Geist und Kunst in Bayreuth" bringt Conrad die aktenmäßige Darstellung seiner Verurteilung wegen Beleidigung des Newyorker Theaterdirektors Conried, der zur Erwerbung des „Parsifal" herübergekommen war. Es hat freilich nichts genützt, daß der „alte Löwe" seine grollende Stimme erhob gegen den amerikanischen „Gralsraub" — es hat ihn vielmehr 200 Mark Strafe gekostet — ebensowenig, wie die Petitionen um Verlängerung der „Parsifal"-Schutzfrist an einen Reichstag etwas ausrichten konnten, der sogar einen Antrag auf ein Denkmal des jungen Goethe in Straßburg mit der Begründung ablehnte, Goethe habe als Straßburger Student ja noch nichts geleistet!!

Es lag nun, wie der Leser wohl schon gemerkt hat, nicht in der Absicht dieser Blätter, eine litterarisch-ästhetische Würdigung des Schaffens M. G. Conrads zu geben, und die Zitate daraus sollten allein seinen mannhaften, deutschen, so gar nicht „international" orientierten Charakter herausstellen. Aus diesem Grunde ward, wie schon bemerkt, diese Charakteristik Conrads mit einem Blick mit auf seine Gedichte begonnen. Seine Prosaschriften aber sind unschätzbare Dokumente für eine Zeit und deren Zustände, die Richtung gebend die Pfade vorgezeichnet haben, die unausweichlich zur Katastrophe führen mußten. Wir, die wir infolge des richtigen Abstands eine ganz andere Sicht für jene Zeit haben, sind weit davon entfernt, es als Reichsverdruß" oder „Nörgelei" anzusehen, wenn Conrad immer wieder auf die Behauptung zurückkommt: „Das Reich hat uns entdeutscht." Und heute wissen wir auch, daß er Recht mit seiner Behauptung hatte: „Im sogenannten Deutschen Reich gibts kein Volk, sondern nur Einwohner, Untertanen, ‚Seelen'. Ein Volk, ein wirkliches Volk, das kommt erst zustande durch seinen Willen zur Macht, durch den gewaltigen Zug seiner Lebensenergie ins Große, durch Zusammengehen einer möglichst großen Zahl von Persönlichkeiten . . Ein Volk, dessen Geist sich ausprägt in einer Fülle rein eigenartiger Schöpfungen, ein Volk, dessen Herz und Phantasie in seiner Kunst und Dichtung sich täglich frischer und stärker offenbart, ein Volk, das auf seine völkischen Geisteskaten hält und sie tonangebend macht in der Welt — nicht ein Kopistenvolk, ein Uebersetzungsvolk, ein Nachahmungsvolk, das seine einheimischen Dichter und Denker und Künstler ignoriert, verhöhnt, verlacht, im Elend verkommen läßt . . ." So groß und genial die Schöpfung Bismarcks gewesen ist — ein Notbehelf war sie doch: zusammenzufassen, zu retten, was zu retten war. Und das hat er, der große „Staatskünstler", wie Conrad ihn nennt, getan. Was er aber nicht schaffen konnte, da dies außerhalb seiner Macht lag, war der völkische, der natio-

nale Sozialismus: dazu war die Zeit noch nicht reif: erst der Zusammenbruch des Reiches hat den Boden geschaffen, dem er entsproß.

Aber wie Conrad in der Zeit der dumpfen Schwüle, da das Volk sich innerlich mehr und mehr selbst aufgab, das Vertrauen auf die deutsche Kraft nicht verloren hat, ebensowenig verlor es der greise Kämpfer, als der Zusammenbruch erfolgte. Aber er zog auch die Schlußbilanz der ganzen Epoche in einem prachtvollen Aufsatz im Innsbrucker „Alpenland", darin heißt es: „Trotz aller Heldentaten und Blutopfer — Niedergang, Zerrüttung! Trotz aller äußeren Macht und Aufwandes stärkster Mittel — Zusammenbruch. In voller Unschuld sind wir zu Verbrechern an uns selbst geworden. Unsere schönsten Theorien erwiesen sich als Phantastereien, unsere Gescheitigkeit als Haarspaltereien, unsere Humanität als Gehirnerweichung, Gefühlsverweichlichung. Vor 22 Jahren schrieb Heinrich von Treitschke in einem Aufsatz über die konstitutionelle Monarchie: ‚Wir ziehen uns ein Geschlecht heran, das nicht mehr einfach und richtig zu denken vermag. Die Folgen werden sich nur alsobald und traurig offenbaren. Es sind das Dinge weit mehr sittlicher als politischer Natur'."

„Nicht mehr einfach und richtig zu denken, d. h. nicht mehr ursprünglich zu empfinden. . . . Und da wir uns der eigenen gottbestimmten Art entfremdet und die Pflege unseres Volkstums und seiner besonderen Werte vernachlässigt haben, so sind die Fremden von allen Seiten über uns hergefallen und haben sich Herrenrechte über uns angemaßt."

Nur aber ein „Wille, hochgezüchtet in furchtbarster nationaler Not, in jedem Einzelnen mit dem besten Blut und Mark deutscher Vaterlandsliebe genährt, er allein ist imstande, mit dem siebenfarbigen Bogen der Eintracht alle Gegensätze unter den Volksgenossen zu überspannen und den Fluch der Ueberfremdung von uns zu nehmen. Kein Schwärmen und Schwelgen in großen Plänen und romantischen Träumen, dafür Ehrfurcht vor dem Gewissen und der Alltagspflicht Bereitschaft zu jedem Opfer für das Vaterland in Tat und Wahrheit. Und Gott mit uns!"

Fürwahr, das sind goldene Worte. Und sie klingen wie gemünzt auf Den, der uns die Inkarnation dieses Willens, dieser Ehrfurcht und Opferbereitschaft bedeutet, auf den Retter Deutschlands, Adolf Hitler. —

Wie dieser Name den sieghaften Abschluß bildet zu der traurigen Geschichte unseres völkischen Niederganges, so sehen wir aus den Anfängen dämmernder Ahnungen den Namen des hell und tief blickenden Sehers und Richters seiner Zeit hervorleuchten, dessen urdeutsche Weltanschauung in Conrads volkstümlich scharfer Sprache wiederklang, wie sie ja auch in allen 60 Jahren dieser unserer „Blätter" als Ausdruck des Bayreuther Geistes, kaum gehört, vertreten worden: Richard Wagner. —

Namen, die uns nicht nur Namen sind: Man liest auch gern eine sprachliche Bedeutung heraus, eine Vorbedeutung sogar:

„Bedenk es wohl, eh' du sie taufst! Bedeutsam sind die Namen", heißt es in einem launigen Gedichtchen Theodor Storms, darin er — ob bewußt oder unbewußt — an die Namenssymbolik der alten Germanen rührte, für die die Namengebung eine Weihe war für das diesseitige Leben des Kindes. Michael Georg Conrad — drei Namen von wuchtigstem Klang! Die Träger der beiden ersten zwei ritterliche, wehrhafte Gestalten der christlichen Mythe: Der Erz-

engel Michael, der Schwerttragende.[7]) Der heilige Georg, der Drachentöter — Conrad, Kuonrat heißt „der im Rat kühne" oder mit anderer Ableitung (von Kunni) der Rater des Geschlechts, der Sippe. Georg aber ist eigentlich kein Name, sondern ein Wort, das ursprünglich „Bauer" bedeutet. Hier kann man einmal wirklich mit Storm im Zweifel sein, „ob der Nam' den Menschen macht, ob sich der Mensch den Namen." Denn Michael Georg Conrad ist alles drei gewesen: der unerschreckbare, mutige Recke, dem die Klinge seines scharfen geistigen Schwertes verzweifelt locker in der Scheide stak, der unermüdliche treue Berater, nicht bloß seiner Sippe, sondern seines Volks, und der auf seine bäuerliche Abkunft mit allem Recht Stolze. Denn es gibt im Grunde keinen höheren Adel. Alle unsere alten Fürstengeschlechter, Grafen, Herren, sind ursprünglich nichts als Bauern, Großbauern, gewesen, sofern sie nicht dem Stande der Ministerialen entstammten. Die Kaiserin Mechthild und die Kaiserin Adelheid spannen vor ca 1000 Jahren im Kreise ihrer Mägde in der Pfalz Memleben, oder wo sich sonst der Hof z. Z. aufhalten mochte. Es kann unseres Erachtens Conrad nur ehren, wenn er seines Ursprungs aus dem Bauerntum ehrfurchtsvoll gedenkt.

Seit einem Jahrzehnt ruht der treudeutsche Mann, der unerschütterliche, temperamentvolle Kämpfer für Deutschlands Wohl und Ehre, für die Einzigartigkeit Bayreuths, in der Erde seines so heiß geliebten Vaterlandes. Er hat das Unglück erleben müssen, alle die Befürchtungen, die sein unumwölkter Blick vorausgesehen hatte — und mehr noch als diese — eintreten zu sehen; von dem Frühlingssturme, der eine Reihe von Jahren nach seinem Tode unser Vaterland durchbrausen sollte, ist er noch mit keinem Hauche berührt worden. Aber es wäre ganz gegen die Natur dieses kernigen deutschen Edelmenschen gewesen, nun in die Hoffnungslosigkeit eines an der deutschen Zukunft verzweifelnden Pessimismus zu versinken. Ganz im Gegenteil. Am Vertrauen auf die deutsche Kraft, auf den deutschen Geist der Jugend hat er unerschütterlich festgehalten, „und im Unglück nun erst recht." Aus der unsagbaren Not der Zeit erblickte ihm die Hoffnung auf ein Lenzgewitter, das die deutschen Fluren von aller Schande und Schmach reinsegen würde. Und so schrieb der Neunundsiebzigjährige 1924 rund zwei Jahre vor seinem Tode ein Gedicht, so feurig und schwungvoll, so von Lebenslust und Jugendmut durchglüht, als ob er ein Zwanzigjähriger sei.

Wie dieses Gedenkblatt durch ein Gedicht von Michael Georg Conrad eröffnet wurde, möge es mit der Schlußstrophe eines solchen schließen, das den 79jährigen Altgetreuen wie einen feurigen Jüngling von 20 Jahren erscheinen läßt:

Heiliger Frühling, umblüh' unf're Bahn
Aus höllischem Dunkel zum Lichte hinan!
Erweck' uns der Helden unsterbliche Schar,
Die aus tiefster Not deutsches Volk sich gebar,
Wie in Väterzeit, im befreienden Krieg!
Heiliger Frühling, weih' uns zum Sieg!

[7]) Im Scherz nannten wir ihn den „Mensurengel", weil seine Gestalt auf einer Kirche stand in der Nähe des Lokals, in dem die „altdeutschen Völkerschaften, Germanen, Alemannen, der heilige Wingolf — nicht" ihre Fehden mit dem „langen Messer" auszutragen pflegten. Näheres über die Schwertheiligen in Jung, Germanische Götter und Helden in christlicher Zeit. München 1922.

Besprechungen.

Auf der Suche.

Der offizielle Bayreuther Festspielführer durfte 1937 eine Gedenkausgabe verzeichnen: regelmäßig seit 1897 hat ihn der Verlag der Hofbuchhandlung Georg Niehrenheim in Bayreuth dargeboten. Dementsprechend berücksichtigt Dr. Otto Strobel, der das unentbehrlich gewordene Geleitbuch seit 1933 herausgibt, in angemessener Weise zunächst die Geschichte dieses Buches, das dank dem großzügigen Entgegenkommen von seiten Frau Winifred Wagners nunmehr zu den wissenschaftlichen Quellenwerken zählt, nachdem sich dem hochverdienten Wagnerforscher das Archiv des Hauses Wahnfried geöffnet hat. Wertvoll ist im neuen Jahrgang die Uebersicht über alle Mitarbeiter und ihre Beiträge; aus ihr geht hervor, welch umfassende Arbeit geleistet wurde. Im Gedenkjahr Cosima Wagners rückt der Herausgeber in den Vordergrund Wagners unsterbliche Gattin, die Vollbringerin seines künstlerischen Willens, die „Herrin von Bayreuth", ohne welche die Festspiele und ihr unauslöschlicher Glanz gar nicht gedacht werden können. Zur eingehenden Würdigung war vor allem Frau Daniela Thode-von Bülow berufen. Sodann spiegelt sich Frau Cosimas unmittelbar eingreifende Wirksamkeit bei Vorbereitung der Festspiele in den Beiträgen von Univ.-Professor Wolfgang Golther und von Prof. Karl Kittel. Die Mitteilung aufschlußreicher Briefe an Heinrich von Stein, die wir Dr. Günther Wahnes verdanken, gilt zugleich der Erinnerung an Steins Todesjahr, seit welchem ein halbes Jahrhundert dahingegangen ist; ergreifend berührt in diesen Briefen das Lob glücklicher Kindheit, um die für ihre eigenen Kinder Frau Cosima besorgt ist, und ihre allgemeine soziale, hilfsbereite Gesinnung. Zur Lebensgeschichte steuert Strobel selber, der Quellenkundige, Einzelheiten der Uebersiedelung nach Triebschen bei, aus dem Jahre 1868. — Zum unerschöpflichen Thema des Rings finden wir — außer wohlbekannten Namen wie Dr. Georg Schott und Karl Alfons Meyer — eine Untersuchung über Alberich und Mime von Prof. Dr. Robert Petsch, den wir auch aus seinen Arbeiten in Frankensteins Wagner-Jahrbüchern (1906—13) kennen. Dr. Hans Joachim Zingel unterrichtet lehrreich über die vielseitige Anwendung der Harfen in der Ringmusik. Der Beitrag von Dr. Walter Engelsmann, Verfassers einer Schrift über „Wagners Klingendes Universum", ist scharfsinnig, im Musikalischen vielleicht allzusehr zugespitzt. Als ungewöhnlich wertvoll, weil Zeitirrtümer berichtigend, empfehlen wir, was Univ.-Prof. Alfred Lorenz über das „Gruppenprinzip" im Ringorchester schreibt; er begegnet, wie in den Aufsätzen der Allgemeinen Musikzeitung 1936, 47, der Zeitschrift für Musik 1936, 11 und neuerdings in der reichhaltigen Festschrift zu Arnold Scherings 60. Geburtstag (Glas, Berlin) jedem unsachlichen Versuche, die Unterschiede zwischen Wagner und Bruckner bis zur völligen Abtrennung zu verschärfen. Weiter sei hervorgehoben das tiefe Verständnis, das Zdenko von Kraft für die revolutionäre Kampfnatur Wagners verrät. Aus den Schätzen des Hauses Wahnfried teilt Strobel nicht bloß Gedanken des Meisters zu einem Luther-Drama mit, sondern auch den wehmütig-herben Ausklang der Beziehungen zu Mathilde Wesendonck. Curt von Westernhagen, dessen entscheidende Aufklärungen über Nietzsche im vorigen Hefte der B. Bl. gewürdigt sind, widmet dem Grafen Gobineau, der in Wagners Ring das verwirklichte Abbild seiner Gedanken über die Rasse sah, Worte des feinsten Verstehens, weist auch darauf hin, daß der Gedanke von Bayreuth mit der Geschichte aller großen Gedanken des Jahrhunderts verknüpft ist. Zu Dr. Karl Wörners Erörterung über das Leitmotiv wäre (Seite 175) anzumerken, daß erstmals 1877 im Musikalischen

Wochenblatt (8 und 9) Hans von Wolzogen die Motive Wagners Leitmotive genannt hat. Den 208 Seiten schriftstellerischen Teils folgen insgesamt 146 Seiten, die der praktischen Führung, der Kenntnis der Stadt und ihrer Umgebung gewidmet sind. Die Ausstattung mit Plänen, Nachbildungen, Bildnissen (z. B. aller Mitwirkenden) vervollständigt den guten Eindruck des Festspielführers, der auch nach den Aufführungen Bestand hat, weil er Wissen und Auffassung bereichert und vertieft.

Einem wichtigen Gedenktage eilen wir entgegen: am 25. Dezember 1937 werden es 100 Jahre, seit Cosima Wagner ins Leben eintrat; wir feiern ein Fest andächtigster Dankbarkeit. Was die Verewigte war und was sie erreichte, beiderlei läßt ein neues Quellenwerk dem allgemeinen Bewußtsein zuströmen: Max Millenkovich-Morold hat dem Reclamverlag, der weiteste Verbreitung verbürgt, als erschöpfende Darstellung anvertraut „Cosima Wagner, ein Lebensbild" (489 Seiten Deutschdruck, Großoktav, 47 Bildtafeln und Abbildungen; Verzeichnisse; 6.50 *M*, geb. 8.50 *M*). Nicht bloß durch seine Musikerbiographien ist der Verfasser schriftstellerisch bekannt, sondern für uns namentlich auch durch das Werk „Wagners Kampf und Sieg" empfohlen. Bei seiner neuesten Leistung handelt es sich nicht etwa um eine angepaßte Werbeschrift, vielmehr um die sorgsam vorbereitete, auch den königlichen Briefwechsel auswertende Nachzeichnung all der inneren Bewegungen, die aus Anlagen und Schicksalen entsprangen. Gleich die Vorgeschichte fesselt in jeder Einzelheit durch seelischen Scharfblick: in Liebe und im Versagen der Liebe erscheint Marie d'Agoult als die heiß empfindende Frau, deren Tochter bestimmt war, „das von Liszt geschaute überirdische Bild des wahrhaft liebenden Weibes" zu verwirklichen. Für Cosimas Lebensweg wurde ferner von Bedeutung die Nebenbuhlerschaft der Fürstin Wittgenstein. Aus Paris siedelte die Achtzehnjährige nach Berlin über. Hans von Bülow wird von Millenkovich nicht etwa nur gerecht, sondern in wärmstem Tone gewürdigt, als Künstler wie als Mensch. Lebendig und anschaulich sind die beiden Züricher Besuche von 1857 und 1858 geschildert; neuerschlossene Nachweise geben dem Bilde neue Züge und Farben, und überall folgt diesen und den weiteren Ereignissen die feine Seelenkunde bis in jede Falte und Faser des Herzens. Weitaus am schwierigsten wegen Fülle des äußern Stoffs wie in Anbetracht des seelischen Geschehens sind die Jahre 1864 bis 1868 nachzuerleben. Millenkovich verfährt in ehrerbietiger Scheu, im Bewußtsein, daß Cosima, wie sich Wagner ausdrückte, „einer andern Weltordnung angehörte", für die das Gesetz vom zureichenden Grunde erst noch gesucht werden muß. Der feinfühlige Bericht entwickelt dem Leser, auch wenn er Du Moulin-Eckart vergleicht, kernhaft neue Gedanken, und entrollt jenes Drama, „dessen Helden nur so handeln, als es ihr angeborener Charakter und der Zwang der Stunde vorschreibt, und in dessen verschlungenen Fäden die unbegreifliche Weisheit einer gütigen Vorsehung waltet, bis alles entwirrt und gelöst ist." Wo selbst genaue Kenntnisse und bester Wille nach wahrheitsgetreuen Eindrücken ringen müssen, da ist um so größer des Verfassers Verdienst, wenn er einleuchtend und überzeugend zu sprechen und zu urteilen weiß. Auch das ist an seinem Buche schätzenswert, daß er sich nicht an die Mit- und Gegenspieler verliert, sondern immer Cosimas Leben als solches heraushebt. So bleibt, was den Meister betrifft, alle Weitschweifigkeit vermieden zu Gunsten der Einwirkung, die er von Cosima empfing, etwa in Milderung der Heftigkeit, oder in jenem Ausgleich der Stimmungen, der die eigene Lebensbeschreibung durchzieht. Sehr fein wird (S. 281) Wagners angebliche „Eifersucht" auf Liszt erklärt. Dieser selbst erscheint in seiner teils gegensätzlichen, teils übereinstimmenden Eigenart wahr und lebensvoll ge-

zeichnet; man beachte S. 47 Liszts Verhältnis zur Bühne, S. 354 die Erklärung seines bisweilen rauschenden Auftretens aus dem Zerstreuungsbedürfnis der Schwermut. Trotz inständiger Bitten Wagners ist sein großer Freund von Ludwig II. nicht nach München berufen worden. Diese und viele andere Enttäuschungen legt Millenkovich in die Waagschale, wenn er am Verhältnis zum König den Abstand vom Künstler betont. Desto klarer tritt Cosimas unentbehrlicher Dienst hervor, sofern gerade durch ihre zartfühlende Vermittlung gewisse Gegensätze überwunden, Spannungen oder Mißverständnisse unschädlich gemacht wurden; die mitgeteilten Proben sind wirksam ausgewählt. Nach des Meisters Tode hat von 1884 (nicht erst von 1886) an die Herrin von Bayreuth in die Festspiele eingegriffen, um ihre Echtheit zum Siege zu führen. Auch aus diesem Lebensabschnitte kommt manches Neue zum Vorschein. So verraten die erhaltenen Aufzeichnungen auch in musikalischer Hinsicht eine bewundernswerte Urteilskraft zum Beispiel in Sachen der Rhythmik, die so vielen Musikern und Sängern ein verschwiegenes Buch bleibt. Aus dem Meistersingerjahr 1888 könnten sich heutige Spielleiter den Wert des „inneren Lebens" der Chöre (statt der „Lebendigkeit" um jeden Preis) zu Herzen nehmen. Jene Bayreuther Klavierauszüge und Notizbücher harren noch der Veröffentlichung. Ein Widerstreit zwischen Kniese und Levi lenkt des Lesers Aufmerksamkeit auf Cosimas Abneigung gegen das Judentum („mit diesem Stamm bleibt es ein ewiges Elend"). Man vergleiche auch, wie scharf sie Lassalle durchschaute, oder was sie dem Könige über eine Berufung Paul Heyses schreibt; seine jüdische Abstammung weckt ihr die „begründete Furcht vor einer Rasse, die den Deutschen viel Unheil gebracht hat." Tiefstes Verständnis für die Lage der Zeit und für die Bayreuther Aufgabe hegte schon früh auch Hans von Wolzogen, der ja seit 1878 unsere Bayreuther Blätter herausgibt. Als Mitarbeiterin und „Hauptschriftleiterin" hat Frau Cosima geistvoll mitgewirkt, ohne schriftstellerischen Ehrgeiz, obwohl sie einst schon mit ihrer französischen Uebersetzung von Hebbels „Maria Magdalena" ganz ungewöhnliche Sprachbegabung gezeigt hatte (man übersehe nicht den Nachtrag auf Seite 472). Aus dem Bayreuther Umkreise treten weiterhin vor unser geistiges Auge nicht bloß die Künstler hervor (außer den Darstellern auch Joukowsky und Hans Thoma, Richter, Mottl und Muck), sondern auch Männer wie Glasenapp und Heinrich von Stein, Gobineau und Schemann, und die mit Wahnfried aufs engste verbundenen Gelehrten Thode und Chamberlain. Wir beglückwünschen den Leser, daß er umfassende Aufklärung über alles erhält, was mit den Festspielen zusammenhängt. Wer einmal die erschöpfende Geschichte des Bayreuther Gedankens schreiben will, wird an Millenkovich nicht vorübergehen. Einer zweiten Auflage wären andere Seitenüberschriften und häufigere Jahreszahlen zu wünschen. Die Sorge um die Festspiele durfte die ehrwürdige Greisin nach 1906 dem wagemutigen Sohn und Erben anheimgeben, der 1908 und 1909 mit der herrlichsten Wiedererweckung des Lohengrins bestand.

Zum Lohengrin hat Otto Daube für die diesjährigen Festspiele bei Lorenz Ellwanger (Bayreuth) als „Einführung in Dichtung und Musik" eine mit Notenbeispielen ausgestattete, 53 Seiten starke Broschüre herausgegeben, die nicht geringere Wertung und Beachtung verdient als das Heft über den Parsifal, das 1934 erschien. So schwer es heute sein mag, Neues zu sagen oder auch nur das Viele, das über den Lohengrin gesagt worden ist, zusammenzugeben, so ist gerade im Hinblick darauf anzuerkennen, wie geschickt die hohe Aufgabe gelöst ist. Zu Hilfe kam dem Begründer der Detmolder Wagnerwochen seine anerkannte Fähigkeit des Erziehers, der auch die allgemeine Musikpflege zu befruchten vermochte. Die Einführung ins Lohengrin-Drama ist nichts weniger als pedantisch,

zeichnet sich vielmehr in der Anordnung wie im Inhalt durch anregende Frische aus. So sind der prächtig geschilderten Handlung sofort die musikalischen Motive eingeflochten. Dichtung und Musik werden dann noch gesondert betrachtet, die grundlegend deutschen Züge in eigenem Zusammenhang hervorgehoben. Dabei gedenkt Daube des Führers und seiner Worte im Kampfbuch, seines Schutzes der Festspiele und seiner Begeisterung, die er 1936 während einer Aufführung zum Ausdruck gebracht hat. Aus dem Schrifttum über den Lohengrin holt Daube willkommener Weise auch Gedanken heran, die von Liszt aufgeworfen wurden; zum Beispiel über die Stelle, da Elsa im dritten Akte beim Eindringen Telramunds dem Gatten das abwehrende Schwert reicht. Die willkommene Gabe wird abgerundet durch eine Reihe von Meisterworten (auch vom Schöpfer selbst). Erwähnens- und empfehlenswert sind ebenso Daubes Einführungen zu den Meistersingern (64 Seiten, 1 ℳ) und zum Ring (48 Seiten, 0.50 ℳ), beide im Verlag Lorenz Ellwanger, Bayreuth, 1934 und 1936.

Ueber Liszt legt Univ.-Professor Dr. Eduard Ritter von Liszt eine Schrift vor unter dem Titel: Franz Liszt; Abstammung, Familie, Begebenheiten (125 Seiten, 61 Bilder; 4 ℳ, geb. 5 ℳ; Wilhelm Braumüller, Wien und Leipzig, 1937). Der Verfasser (geboren 1867) ist der jüngste Nachkomme des Oheims des Tondichters, Dr. Eduard Ritters von Liszt (geb. 1817). Was in dem Buch an Zeugnissen zur Familienkunde und an persönlichen Erinnerungen zum Vorschein kommt, ist wichtig genug, um den Anspruch auf bleibenden Wert zu sichern. Der Inhalt der Angaben entschädigt für das Fehlen einer zusammenhängenden, flüssigen Darstellung. Dankenswert ist namentlich auch die Zurückweisung so mancher unwahrer oder unwahrscheinlicher Anekdoten. Man muß aber durchweg auseinanderhalten, was die beigebrachten Urkunden besagen, und wie sie verwertet sind oder die allgemeinen Urteile lauten. So zum Beispiel, wenn Wagners „Verschwendungssucht" unter anderm auf das Zeugnis der Fürstin Wittgenstein (vom Jahre 1878) gestützt oder mit der Verbannung von 1865 in Zusammenhang gebracht wird; zum Einspruch reizt auch, wie Wagner in seinem Verhältnis zu Liszt mit Undank belastet wird. Auch der Abschnitt über Liszts Krankheit, Tod und Begräbnis begegnet manchem Einwand; die sterblichen Ueberreste dürfen „vorerst" in Bayreuth bleiben — „dann" aber . . . Während Liszts ältester Vetter, der Rechtsgelehrte Franz von Liszt (1851—1919) eine deutsche Herkunft der beiden Eltern des Tondichters (und zwar einer Verwandtschaft des Vaters mit dem Nationalökonomen Friedrich List) annahm, erscheint dem Verfasser das Genie des Tondichters als prächtiges Ergebnis der Blutmischung: deutsch die Mutter, ungarisch der Vater. Außerdem sollen die väterlichen Vorfahren adelig gewesen sein und wegen Armut ihren Adel abgelegt haben. Jedenfalls „deute alles" auf ihr Ungartum hin. Der Annahme des Adels dient die Ueberlieferung, der Urgroßvater sei Husarenoffizier gewesen; Wamser macht hiegegen Bedenken geltend (Burgenländische Heimatblätter 1936, 2). Den Verfechtern deutscher Herkunft entgegnet Eduard von Liszt (nicht ohne sich zu widersprechen), sie wüßten außer dem Todesjahr „glatt gar nichts" von jenem Urgroßvater. Die eigene Meinung Liszts, der zwischen staatlichem Vaterland und Volk oder Rasse nicht zu unterscheiden liebte und sich als Ungarn fühlte, bleibt für die Ahnengeschichte außer Betracht. Daß im Gedenkjahr 1936 sein Ungartum verherrlicht wurde, ist wohlverständlich. Mit einem Angriff, den eine ungarische Zeitung damals gegen den Völkischen Beobachter richtete, hatte sich in Jena der „Volksbund für das Deutschtum im Auslande" zu befassen. Das vorliegende Buch betritt aber keineswegs die politische Bahn und wendet sich nicht gegen das Deutschtum. Doch

können wir unsererseits den ungarischen Standpunkt nicht einnehmen, sondern halten mit Losch und Wamser Liszt auch vom Vater her für einen Deutschen.

Im Bayreuther Umkreise bleibend kommen wir auf ein schon erwähntes Erinnerungswerk zurück, das uns geschichtlichen Befundes halber nahe angeht: „Alte unnennbare Tage!" von Friedrich Eckstein (300 S. Großoktav; 16 Bildtafeln; Herbert Reichner, Wien 1936; 7.50 ℳ). Geboren in Perchtoldsdorf (1861), aufgewachsen in Wien, jener Stadt, der so viele mit aller Herzlichkeit ergeben gewesen sind, wahrt auch Eckstein, der Weitgereiste, für seine Heimat und ihre musikalische Vergangenheit, ihre geistigen Verdienste, ein dankbar beredtes Gefühl und erzählt als Träger kostbarer Erinnerungen eine Fülle von Merkwürdigkeiten, die unsere Teilnahme erregen. Eindrucksvoll ist z. B. erwähnt, wie dem Durchspielen von Czernys Schilderung einer Feuersbrunst unmittelbar der Ringtheaterbrand folgte. Die Jugendzeit Ecksteins war geleitet von Naturssinn, erfrischt von kühnen Bergbesteigungen, auch von Sportübung. Zugleich brachten ihn Weitherzigkeit und Regsamkeit bald in Berührung mit allen möglichen Größen, freilich auch mit solchen, die wir heute ablehnen. In jedem Fall entwickelt der Verfasser die Gabe anschaulicher Zeichnung. Um beim Musikalischen zu bleiben: es treten u. a. hervor der Wiener Akademische Wagner-Verein, Mottl, Anton Seidl, Humperdinck (köstlich die Anekdote S. 188), Christian von Ehrenfels (den auch Alfred Lorenz hochschätzt), Dr. Helm, Göllerich, das Ehepaar Lang, die beiden Schalk, Ferdinand Löwe (von dem S. 154 eine Vermutung über Wagners Tuben mitgeteilt wird) — für den Leser ist es freilich umständlich, daß er sich die vielerlei Personen selber zusammenstellen muß. Als Zeuge und Zeitgenosse weiß der Erzähler nun vor allem über Hugo Wolf, den er sogar als Hausgenossen genauer kannte (es war vor dem Einzug in die Faißtsche Wohnung) viele Einzelheiten und Erlebnisse zu berichten, die sein Bild ergänzen, die Kenntnis von seinem Benehmen und Gemütsleben bereichern. Uns freut es namentlich, wie sich Wolf zu Immermann hingezogen fühlte; wir denken dabei an Münchhausen und Tulifäntchen in den Heiteren Spielen von Hans von Wolzogen. Tief müssen Wolfs Gesangsvortrag und Klavierspiel im engsten Kreise ergriffen haben. Für sein fabelhaftes Gehör zeugt die seltsame Neigung zum Klavierstimmen. Wolfs Liedern verschaffte Eckstein den ersten Verleger. Ganz neu ist unseres Wissens die Schilderung homerischen Gelächters, mit dem Wolf Peter Gasts „Löwen von Venedig" begrüßte, dem ja Nietzsche das Maul gewaltig weit aufgerissen hatte. Wohltuend und sehr bemerkenswert bleibt, daß Eckstein außer Wolfs auch Bruckners Bedeutung erkannte; ihm war es sogar beschieden, den zweifelnden, aber suchenden Lyriker dem Symphoniker zuzuführen. Der Abschnitt über persönliche Begegnungen beider Tondichter wiederholt einen Beitrag zum Sammelwerk „In memoriam Anton Bruckner" (Almalthea-Verlag). Als Schüler Bruckners, dem sein Meister von Anfang an vertraute (zu den Beweisen gehört die ausgestellte Vollmacht hinsichtlich des Tedeum-Verlags) ist Eckstein in der Lage, die strenge Zucht, die Achtung künstlerischer Naturgesetze, auch die musikalischen Eigenheiten (S. 248) und Urteile seines Lehrers zu bezeugen (über Brahms sehe man Seite 174/75!), ebenso dessen menschliche Erscheinung und viele einzelne Begebenheiten zu schildern; begleitete er ihn doch zu den Aufführungen der Siebenten nach München und Graz. 1885/86 brachte das Musikalische Wochenblatt über Bruckner eine Aufsatzreihe, an der Eckstein vermittelnd beteiligt war. Auch fiel ihm die Aufgabe zu, auf eine Anfrage Hans von Wolzogens hin den Bescheid zu formen, daß Bruckner den Sonnenhymnus des heiligen Franz nicht vertonen wolle. Wenn zurzeit die mancherlei Fassungen der Symphonien erörtert werden, so beachte man

die Mitteilung über die Harfen in der Achten: zuerst entschiedene, grundsätzliche Ablehnung dieses Tonwerkzeugs, worauf der Vorsatz ins Gegenteil umschlägt: wäre hier die Urfassung ohne Harfen bindend? Zum Verständnis Bruckners hält Eckstein den Klavierauszug für ganz wesentlich. Dem Gegner jeder Bearbeitung gibt zu denken, daß Bruckner selber Bachs große cis-moll-Fuge auf der Orgel (statt am Klavier) spielte. Nach Bayreuth ist Eckstein 1882 von Wien aus zu Fuß gewandert, wie ein richtiger Pilger. Nach Eintreffen am geweihten Ort wurde er gleich Zeuge einer Ansprache des Meisters an die Künstler, die sich nach der letzten Probe um ihn versammelt hatten. Außerdem gelten seine Erinnerungen Hans von Wolzogen und manchen aus dem Bayreuther Kreise; der ungünstige Eindruck Heinrichs von Stein dürfte auf Zufälligkeiten beruhen. Die Bayreuther Blätter, insbesondere Wagners Aufsätze über Religion und Kunst haben damals weithin und nachhaltig gewirkt. Von der letzten Lebenszeit des Bayreuther Meisters gab Hans von Wolzogen den Wienern ergreifende Kunde. Zur Leichenfeier wollte Bruckner mit Eckstein nach Bayreuth reisen; eine Erkrankung des Tondichters vereitelte den Plan. Sein Schüler kam aber bald darauf nach Venedig und sprach dort, ohne sich als Kenner vorzustellen, jenen trefflichen Gondelführer, der in Wagners Diensten gestanden hatte: Luigi Trevisan rühmte sich dieser Erinnerung als des größten Glücks und versicherte, die Gestalt des „überaus herrlichen und gütigen Menschen" begleite seine Tage und die Träume seiner Nächte.

Wagners Rassenmerkmale werden als nordisch, dinarisch, ostisch-alpin bestimmt und ausgedeutet von Walther Rauschenberger in der von Werner Kulz geleiteten Monatsschrift „Die Sonne" (Armanen-Verlag, Leipzig 1937, 5). Zwar klingt manches in dieser Abhandlung, der auch eine Stammtafel beigefügt ist, seltsam und fragwürdig; auch widerspricht die übermäßige Wertschätzung Nietzsches völkischem Denken. Aber es bekundet sich doch das Bestreben, dem verdächtigten Meister gerecht zu werden. Was Bruckner betrifft, der ja nun in die Walhalla bei Regensburg eingehen durfte, so ist jetzt der angekündigte letzte Band der Lebensbeschreibung (Teil 4, 4) bei Gustav Bosse (Regensburg) erschienen. Von August Göllerich begonnen, von Max Auer mit hingebendem Fleiße fortgeführt und vollendet, legt sie den Hauptnachdruck auf quellenmäßige Darstellung der Begebenheiten. Im Schlußband, den wiederum eine reiche Ausstattung ziert, finden sich willkommene Uebersichten der Brucknerbewegung und der Brucknerpflege (mit Angaben über Aufführungen). Weitere dankenswerte Verzeichnisse umfassen das geräumige Schrifttum, sowie Namen und Orte, die im Gesamtwerk erwähnt sind. Außer Max Auer hat an diesem letzten Bande auch Ernst Schwanzara (Wien) mitgearbeitet, indem er seine Forschungen über des Tondichters Herkunft mitteilt und durch eine beigeschlossene Stamm- und Ahnentafel veranschaulicht, die bis um 1400 zurückführt. Es muß nun als gesichert gelten, daß nicht Ober-, sondern Niederösterreich Bruckners eigentliche Heimat ist, und daß seine Vorfahren ursprünglich Bauern, später Gewerbetreibende waren; Großvater und Vater ergriffen dann den Lehrberuf, und der deutsche Lehrerstand darf auf Bruckner nicht weniger stolz sein als auf Schubert.

Ueber die Sprache der Tonart besitzen wir neuerdings ein ergebnisreiches, fein ausgedachtes Buch des unlängst verstorbenen Hermann Beckh (237 S. Oktav; 2 Tafeln; Verlag Urachhaus, Stuttgart, 1937; geb. 6 *M*). Es sei zunächst an früheres erinnert: Buddhismus (zwei Göschenbändchen), Hymnus an die Erde, Christuserlebnis im Parsifal; auch über „Das geistige Wesen der Tonarten" selbst legte Beckh schon eine Studie vor. Das neue Werk faßt zusammen, vertieft, begründet. Wie Stephani („Charakter der Tonarten", Verlag

Bosse), so hebt auch Beckh die Fragen vom Akustischen ins Seelische; die Enharmonik wird gestreift (trefflich die Beobachtung an Adagioschlüssen Bruckners), aber nicht erschöpft; ihre Rätsel sind überhaupt noch keineswegs alle gelöst. Maßgebend waren dem Denker die lebendigen Eindrücke, und sie bewahrten ihn vor bloßer Spielerei. So konnte er einer gewissen Allgemeingültigkeit zustreben, die auch Stephani fordert. Fraglich sind uns nur die (auf der zweiten Tafel ersichtlichen) Beziehungen zum Sternenhimmel. Dagegen haben Hinweise auf den Tageslauf ihren einleuchtenden Sinn; z. B. „Naturtonart" F-dur vor Sonnenaufgang, H-dur vor Sonnenuntergang. Oder die feinen Erörterungen über d-moll und b-moll: in der „Grabestonart" d-moll „sind wir schon gestorben", in b-moll „sterben wir". Nun meint Beckh nicht etwa, jedes angetönte d-moll sei eine Grablege, sondern deutet nur die Kennzeichen längerer Stellen, und auch dabei sucht er nichts Starres zu erzwingen, sondern hält die Deutung beweglich (so B-dur in der Götterdämmerung). Eine andere Schwierigkeit bietet der Wechsel der Tonarten, wie er sich im Zusammenhang musikalischen Geschehens vollzieht, etwa durch den Modulationsplan der Sonate. Auch zu dieser Frage fällt manch klärendes Wort, so über die Tonarten des Venusliedes im Tannhäuser. Wagners Werke findet der Leser überhaupt hier mit glücklicher Liebe durchforscht. Wir heben den Vergleich zwischen A-dur im Lohengrin, As-dur im Parsifal hervor, oder was über das E-dur des Waldwebens gesagt ist. Wie Loges A-dur im Rheingold aufgefaßt wird, stimmt zu Alfred Lorenz (Ringbuch, S. 26). Außer Wagner behandelt Beckh mit ausgesprochener Zuneigung Bach, Beethoven, Chopin und Bruckner; erst das 19. Jahrhundert hat ja die Schranken der einfacheren, um C-dur bleibenden Tonarten endgültig verlassen. In Anbetracht der wertvollen Untersuchung ist es schade, daß bei Herausgabe eine Uebersicht aller Stellen und Tonsetzer unterblieb.

Aus der Welt Bachs ist durch Wolfgang Graeser (Bach-Jahrbuch 1924) Die Kunst der Fuge neu entdeckt und ans Licht gehoben worden. Seine Instrumentierung machte die Runde; man befaßte sich eifrig mit dem Werk, das im 47. Jahrgang der Bach-Gesellschaft (Breitkopf und Härtel) und sodann in einer Ausgabe bei Peters (von Hans Theodor David) zugänglich gemacht wurde. (Man vergleiche hierbei: Jahrbuch 1927 der Musikbibliothek Peters, sowie Bayreuther Blätter 1929, Herbststück.) Zu einer Deutung aus geistiger Gesamtschau wurde Dr. Erich Schwebsch angeregt; sein großes Buch (jetzt bei Kallmeyer, Wolfenbüttel) haben wir im Festspielheft 1931 der Bayreuther Blätter gewürdigt. Nun legt Schwebsch im gleichen Verlag seine Ausgabe der Kunst der Fuge für zwei Klaviere vor; die Anordnung folgt Gräser (nicht David). Damit ist eine Fassung geschaffen, die dem gewaltigen Werke noch mehr als die Orchestereinrichtung Gräsers (für die sich z. B. Leonhardt erfolgreich einsetzte) allgemeinen Widerhall verbürgt. Bach selber hat ein Fugenpaar für zwei Tastenwerkzeuge bestimmt. Die Berechtigung, das Ganze dem Doppelklavierspiel anzuvertrauen, ist vor allem darin begründet, daß der Bau der Stimmen zunächst keinen Bedacht nimmt auf besondere Klangwirklichkeit oder Klangwirkung. Schwebsch hatte also bei seiner Bearbeitung nur nötig, Klang zu geben, nicht Klang zu vertreten und erraten zu lassen, wie es bei Klavierübertragung von Symphonien erfordert wird. Wir finden höchstens die Erinnerung an den Orgelton im Gebrauch hoher Lagen, die etwa einer Mixtur entsprechen, oder in Anwendung gleichlaufender Töne, die eine mittlere Oktave freilassen (wie es auch bei Mozart vorkommt). Obwohl also keine vorhandene Klangvorlage nachgebildet werden muß — Gräsers Orchester konnte natürlich nicht maßgebend sein — so bereitet es doch ungeheure Schwierigkeiten, für zwei Klaviere den neuen Stil zu treffen, der auf alles konzertierende Drumherum verzichtet und

die Klarheit der Fügung aus den Klavierfarben gewinnt, wie sie in der Natur des Tonwerkzeugs liegen. Nun kann sich der Spieler überzeugen, daß der Bearbeiter ein meisterliches Werk darreicht, dessen ineinandergeschaltete Klänge das verwöhnteste Ohr befriedigen. Wenn der Drucklegung begreifliche Schwierigkeiten entgegenstanden, so hat die lange Wartezeit andererseits den Vorteil schärfster Ausfeilung gebracht. Denn die Dioskurenpaare Felix Petyrek und Walter Rehberg (Stuttgart) und die Brüder Scholz (Salzburg) konnten die Fassung genau durchproben. Außer in Deutschland und Oesterreich sind Erfolge auch in der Schweiz und in Italien zu verzeichnen. Jetzt steht die öffentliche Vorführung jedem frei, und der Wunsch hofft, daß die Klavierkünstler der Einladung folgen, ins Gebiet des Doppelspiels einzutreten; auch die Musikliebhaber werden sich der schön ausgestatteten Ausgabe freuen und können ungehemmt in die Wunder der Bachschen Schöpfung eindringen.

Die Kunst des Klavierspiels, oft durchdacht, von vielen Meistern ausgeübt, wird in neuer Weise erörtert von Karl Leimer (Hannover), der auf Prof. Walter Gieseking als hervorragendsten Schüler hinweisen kann; der Titel lautet: Modernes Klavierspiel; Leimer-Gieseking (62 Seiten; neue, umgearbeitete Auflage; Schott's Soehne, Mainz und Leipzig 1937). Der berühmte Pianist, der für sein stark angefochtenes Tonwerkzeug auch sonst schriftstellerisch eintritt, schrieb das Vorwort. Die Lehre des Anschlags knüpft in manchen Punkten an Deppe an. Leimer dringt auf Entspannung der Muskeln und auf kleinste, zweckmäßigste Bewegungen. Die Aufgaben der Finger, der Hand, des Ellbogens der Schulter werden mehr angedeutet als der Reihe nach ausgeführt. Bemerkenswert ist das Gebot der dichten Tonwiederholung, vor der man immer noch zurückscheut. Vielleicht wäre sie auch angebracht im Beispiel Seite 58, letzte Zeile. Andererseits könnte man das Staccato besonders in Auszügen zum äußersten Pizzicato ausbauen. Für gebundene Oktaven empfiehlt Leimer das ruckartig geworfene Legato. (Näheres über solche technische Fragen in Auers Taschenbuch 1910; meine Abhandlung über das Klavierspiel erschien auch als Sonderdruck.) Wichtig sind bei Leimer außerdem die erzieherischen Forderungen: nie gedankenlos zu üben, angespannt sich selber zuzuhören, das freie Spiel durch formprüfende Aneignung vorzubereiten. Das Dargelegte (mitunter ist der sprachliche Ausdruck etwas schwerfällig) wird veranschaulicht an Beispielen insbesondere aus Bach und Beethoven (f-moll-Sonate); diese Auswahl unterstreicht den Grundgedanken, das Uebungsstück tunlichst einzuschränken zu Gunsten des eigentlich Wertvollen, dessen Kenntnisnahme auch durch überlegenes Vomblattspiel zu fördern sei. Gieseking selber hat ja durch Blick ins Freie, durch Flucht in den Himmel aller guten Musik der Enge des Nurklavierspielers entsagt. Allgemeinste Bedeutung kommt gewiß der folgenschweren Betonung des Rhythmischen zu; was zum Beispiel über die Triole gelehrt wird, geht auch Dirigenten, Orchestermusiker, Chor- und Einzelsänger an; man denke nur an die meist verfehlte Wiedergabe des sogenannten Bruckner-Rhythmus.

Bei Bruckner, den man heute absichtsvoll vom „Meister aller Meister" entfernt, muß immer wieder darauf hingewiesen werden, wie ihm aus der Bayreuther Welt auch von Seiten Wolzogens unbefangen klares Verständnis entgegenwinkte. Doch wollen wir die musikalischen Zusammenhänge hier verlassen, um noch zu anderem überzugehen; dazu lädt Hans von Wolzogen selber ein, der uns nicht bloß ein musikalischer Leiter geworden ist, sondern auch im Geistigen zu führen vermag, als ein Inbild und Sinnbild Wagnerscher Weite. Den Schlüssel zu der umfassenden Kraft, die ihn beseelt und in sein gesamtes Wirken ausstrahlt, dürfen wir doch wohl in seiner dichterischen Anlage suchen. Nicht alle, die seinen Namen

kennen und nennen, wissen von seinen Bühnenspielen, Erzählungen, Liedern. Im Deutschen Volksverlag (München; 111 Seiten, geb. 3 ℳ) sind jüngst, der „lieben Stadt Bayreuth geweiht", „Allerletzte Lieder aus siebzig Jahren" erschienen, eine liebe Gabe, die weit über Bayreuth hinaus Gegenliebe wecken möge! [1]) Keine andere Dichtungsart öffnet so hell und unmittelbar Blick und Zugang ins Allertiefste einer Persönlichkeit wie die lyrische Eingebung, die das Innerste widerspiegelt, die den Klang der bebenden Seele widerhallen läßt. Ergreifend sind die Bilder vom Naturleben, wie es im Umlauf der Jahreszeiten erschaut wird. Die Stimmung des Augenblicks bemächtigt sich hier eines Wesenhaften, das immer wiederkehrt. In ähnlicher Weise haben wir bei allem, was ins Gedankliche schlägt, den Eindruck einer festen seelischen Haltung, deren Harmonie von einem unbesiegbaren Hoffen getragen wird. Was in allen Vergänglichkeiten des menschlichen Lebens besteht und bleibt, ist für Wolzogen die Richtung nach oben; sie schlägt er auch mit der liebevoll belehrenden Spruchweisheit ein. In den besonderen Aeußerungen deutschen Glaubens, aber auch sonst, wo das Ewige anklingt, waltet jene ungebundene Frömmigkeit, die sich dem kindlichen Gefühl der Gottesnähe verdankt. Das alles glänzt und strahlt aus dem feinen Schliff einer edlen Sprachkunst, die nie um den passenden Ausdruck verlegen ist und sich an gelungener Wahl und Fügung der Worte offensichtlich freut. Und die ganze freudige Art selber kommt auch als Lust an sinnig heiterem Gedankenspiel zu selbstbewußter Geltung. So verraten diese „allerletzten" Lieder, die unser Festspieljahr schmücken, Wolzogens vielseitig reiche und doch in sich geschlossene Erlebniskraft, der wir alle zu innigstem Danke verpflichtet sind. (Den Versuch einer Zusammenfassung des Wolzogenschen Schaffens enthält die Beilage 1934, 9 des Württ. Staatsanzeigers, jetzt Regierungsanzeigers in Stuttgart.)

Von der Dichtung zu einem andern Bezirke des Geistes übergehend legen wir dem Leser eine Abhandlung von Prof. Dr. Otto Baensch vor: Philosophie und Leben (gehört zu den Schriften des Reichsinstituts für Geschichte des neuen Deutschlands; Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, 1937). Wir kennen den Namen des Dahingegangenen aus der tiefsinnigen Arbeit über „Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens Neunter" (Walter de Gruyter, 1930); auch der Beitrag über Wagner im Festspielführer von 1933 ist in bester Erinnerung. Was es mit der neuen Schrift für eine Bewandtnis hat, erfährt man aus dem Nachruf. „Philosophie und Leben" war im Herbst 1936 als Antrittsvorlesung an der Universität Breslau entworfen. Ein meisterhafter geschichtlicher Rückblick verrät die Gründlichkeit des Gelehrten, dem erstaunlich vielseitiges Wissen zur Verfügung stand. Aber nicht als unnützes Gedächtnisfüllsel, sondern immer in Bewegung zum Leben hin; galt ihm doch Wissenschaft wie Kunst als „eine Weise, sich der Welt zu bemächtigen". Das Nachdenken ist dem Leben nicht feind; zahlreich sind vielmehr die denkerischen und auch die großgeschichtlichen Beziehungen zwischen Philosophie und staatlicher Gemeinschaft, politischem Werden. Die geistigen Taten unserer Vorfahren im Norden wie im Süden haben auch mitgeholfen zu den Grundlagen unserer Naturerkenntnis und damit unserer Technik. Für die Gegenwart gehört die Ausübung der Philosophie „zur Gesundheit unseres nationalen Lebens". In Erfassung ewiger Werte und in ihrer Verwirklichung „besteht der Adel des Menschen." Die klare, sachliche, durch keine Begriffsspielerei entstellte Sprache, der folgerichtig durchmessene Gedankengang, der stätig überspringende

[1]) Beim Folgenden bitte ich die Leser zu vergessen, daß ich der Herausgeber der „B. Bl." bin; muß ich es doch selber vergessen, sonst dürfte ich unseres werten Mitarbeiters freundliche Worte an dieser Stelle garnicht laut werden lassen. H. v. W.

Funke zwischen Denken und Leben machen das kleine Büchlein zu einer bedeutenden Erscheinung. Zu den Schriften der Deutschen Hochschule für Politik gehört: „Der Einbruch des Judentums in die Philosophie" (Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1937) von Dr. Hans Alfred Grunsky, ordentlichem Professor für Philosophie an der Universität München. Aus der religiösen Bewegung sei als deutschkirchliches Zeugnis im Sinne Chamberlains, Andersens, Rosenbergs erwähnt: Priesterkirche oder Volksordnung von Georg Schneider, Pfarrer an der Schloßkirche in Stuttgart (Verlag „Deutsche Christen", Weimar 1937). Die Grundhaltung Schneiders erhellt aus seinen Schriften: Deutsches Christentum, Völkische Reformation, Neuland Gottes, Der Heiland deutsch. Die neueste Kundgebung stützt sich namentlich auch auf zwingende geschichtliche Hinweise aus der alten, vom Papsttum bedrängten Kaiserzeit und aus dem Zeitalter der Reformation. Endlich weisen wir, im Anschluß an eine Arbeit von Wilhelm Pfleiderer in der Beilage des Regierungs-Anzeigers für Württemberg (1937, 2) auf Deutsche Wörterbücher hin. Das gewaltige Wörterbuch Jakob Grimms geht nunmehr seiner Vollendung entgegen. Friedrich Kluges etymologisches Wörterbuch liegt in 11. Auflage vor; in vierter (1935) das deutsche Wörterbuch von Hermann Paul. Von den mundartlichen Wörterbüchern seien erwähnt: das schwäbische, das von Wilhelm Pfleiderer zu Ende geführt wurde; das noch nicht vollendete schweizerische; ein badisches, ein schlesisches sind begonnen; das rüstig geförderte rheinische Wörterbuch wird besonders gerühmt wegen seiner geographischen Wortkarten; im Erscheinen begriffen ist auch ein Wörterbuch aus Hessen-Nassau. Schließlich gibt es noch zwei niederdeutsche Wörterbücher: ein schleswig-holsteinisches, das schon vollendet ist, und ein preußisches, das, durch den Krieg unterbrochen, aufs neue zielsicher weitergeführt wird.

Wir wenden uns nochmals zurück zum Musikalischen und erwähnen das neueste Bändchen von Bosses Verlag: Deutsche Meister; Reden von Peter Raabe, dem Präsidenten der Reichsmusikkammer, aus den Jahren 1936 und 1937. Jedem Vorurteil gegen Festreden die Spitze bietend, bekennt sich Raabe ohne alle Redensarten zu den deutschen Meistern, die er sachlich und gerecht unterscheidet und würdigt; ohne belehrende Absicht, aber mit eindringlich belehrender Wirkung. So wird Weber gegen manche Anfeindung in Schutz genommen. Ueber Beethoven weiß der Verfasser Richtiges und Notwendiges in neuer Weise zu sagen, auch über sein Verhältnis zu Wagner: dem Symphoniker ist Dramatisches eingeboren, der Dramatiker führt seine Musik symphonisch (wie es ja Alfred Lorenz wissenschaftlich nachwies). Ebenso wertvoll war das, was Raabe bei der Regensburger Feier über Bruckner vorbrachte: Ton und Gedanken aufs feinste abgestimmt. Besonders wichtig sind die beiden Vorträge über Liszt, dem Raabe 1931 ein aufschlußreiches Werk gewidmet hat. Bezüglich seiner Abstammung gibt der Lebensbeschreiber jetzt eine andere Ansicht kund: er tritt, was uns in jeder Hinsicht freut, nun auch für die rein deutsche Herkunft ein. Möge Raabes Hochschätzung des Tondichters Liszt endlich auch das öffentliche und allgemeine Werturteil emporheben!

Dr. Grunsky, Stuttgart.

Kleist's Werke.

Zweite Auflage. Nach der von Georg (sic!) Schmidt, Reinhold Steig und Georg Minde-Pouet besorgten Ausgabe neu durchgesehen und erweitert von Georg Minde-Pouet. Erster Band (63 + 240 S.). Zweiter Band (317 S., darin Sachregister und Inhalt.) Mit zeitgenössischen Abbildungen. Bibliographisches Institut AG, Leipzig (1937).

Endlich liegen, innerhalb der längst erwarteten erneuten kritischen Gesamtausgabe der Werke, als deren verheißender Anfang, Kleists Briefe, soweit sie bekannt geworden sind, vollständig vor. Gegen die im fünften Bande der ersten Auflage (1905) bereits von Minde-Pouet besorgte Sammlung der erreichbaren Stücke ist die auf zwei der nunmehr acht Bände erstreckte um 25 (220 gegen 195) gewachsen. „Datierung undatierter oder nicht genügend datierter Briefe und die Ermittelung fehlender Briefempfänger waren nächst der Herstellung des authentischen Textes die wichtigste Arbeit." Da erst der achte Band die Anmerkungen und Lesarten, darunter den Kommentar der Briefe bringt, bleibt die wissenschaftliche Würdigung der von der Kleistforschung mit freudigem Dank zu begrüßenden Leistung des verdienten Herausgebers dem Zeitpunkt vorbehalten, da die unentbehrliche Ergänzung des Textes sich wird eingefunden haben. Schon jetzt aber sind Professor Dr. Minde-Pouet und der bewährte Verlag zu dieser Bereicherung seiner trefflichen „Klassiker"-Ausgaben" zu beglückwünschen. Druck und Papier der gefällig in grünes Leinen gebundenen Bücher verdienen unbedingtes Lob. Die mit Sorgfalt erwogene Beifteuer von merkwürdigen Abbildungen (Bildnissen, Faksimiles, Oertlichkeiten, Siegeln) als anschaulichen Zeugnissen für das Mitgeteilte ist ein den Wert der ebenso wohlfeil veranschlagten wie gediegen hergestellten Bände erhöhender Entschluß des nach wie vor mit Erfolg rührigen Instituts.

Der erste Band bietet, nur wenig, vielleicht zu wenig aufgefrischt, Erich (nicht Georg!) Schmidts knapp und klar gefaßtes Leben Kleists und eine kurze Einleitung zu den Briefen.

Es sind seit der ersten Erscheinung der in Anlage und Durchführung unübertrefflichen Ausgabe, deren Vollendung nur die vom Verlag — für die Werke, erfreulichermaßen nicht für die Briefe — gebotene „Normierung" von Schreibung und Schriftzeichensetzung hindert, in verschiedenen Verlagen andere Kleist-Wiederholungen unternommen worden, worunter, neben denen von Waetzoldt, Gilow und Manthey (Bongs „Goldne Klassiker-Bibliothek" als Nachfolgerin der verdienstvollen Hempelschen „National-Bibliothek", 1907/8), Wilhelm Herzog (Insel-Verlag 1908/11), Eloesser (Tempel-Klassiker, 1910), Friedrich Michael (Insel-Verlag, o. J.), die von Karl Siegen mit Oskar Walzel und Rudolf Schlösser 1914 (in Hesses Neuen Leipziger Klassiker Ausgaben) veranstaltete ebenso bemerkenswert bleibt wie von den älteren nächst der Muncker-Vollmerschen (1882 in Cottas „Bibliothek der Weltliteratur") die (in Kürschners „Deutscher Nationalliteratur") 1885 von Theophil Zolling besorgte. Nur die Gesamtausgabe des Bibliographischen Instituts aber hat uns das kostbare Vermächtnis der Briefe Kleists, das bis dahin in Sonderausgaben (Eduard von Bülow in seiner Lebensbeschreibung des Dichters, 1848, August Koberstein, 1860, Karl Biedermann, 1882) und Nachlesen ans Licht getreten war, als Ganzes vermittelt. Karl Federn hat es, durch die Nachträge vermehrt, den von ihm neugeordneten Werken einverleibt (Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiserverlag). Er hat auch schon Bilderstoff zur Ausstattung verwertet.

Die nunmehr von Minde-Pouet, dem unermüdlichen Sucher und begünstigten Finder der Nachzügler zustande gebrachte Sammlung darf als die in Hinkunft unumgängliche Gestaltung der Hauptquelle für Kleists Leben gelten. („Heinrich von Kleists Gespräche", gesammelt und herausgegeben von Flodoard Freiherrn von

Biedermann, 1912, tritt als die bedeutendste Ergänzung hinzu. Der u. a. seit Tieck, 1821, Julian Schmidt, 1859, und Heinrich von Treitschke, 1858, namentlich von Reinhold Köhler, 1862, Adolf Wilbrandt, 1863, Felix Bamberg, 1883, Otto Brahm, 1884, Raymond Bonafous, 1894, Goedeke-Goetze, 1898, Heinrich Meyer-Benfey, 1911, Hugo Gaudig, 1895, Minde-Pouet, 1897, Spiridion Wukadinovic, 1904, Ernst Kayka, 1906, Reinhold Steig, 1901 und 1902, S. Rahmer, 1909, geförderten Forschung und Darstellung hat das Kleist-Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft in Frankfurt a. d. Oder die Stätte verzeichnender Pflege eröffnet.)

Wien, Dr. Richard von Schaukal.

In die Ehren Ludwig Schemanns.

In letzter Stunde zum letzten Stück des Jahrgangs wird das Erscheinen der Briefe Cosima Wagners an Ludwig Schemann, herausgegeben von seiner Tochter (bei Bosse, Regensburg) angezeigt. Es ist dies nicht nur ein Beitrag zum Gedenken des 25. Dezembers, sondern auch des 16. Oktobers, an welchem Tag der verehrte Mann und liebe Freund seinen 85. Geburtstag feiern darf. Dem Briefbande wird noch besondere Beachtung zu widmen sein; von unserem ältesten lebenden Mitarbeiter an den Bayreuther Blättern ist eben hier ein herzliches Wort zu sagen! Dabei wird uns eine Eigenart dieser Schemannschen Persönlichkeit deutlich: sie tritt zurück hinter den Persönlichkeiten, denen er mit einer ganz eigenartigen warmherzigen und tiefgründigen Einfühlung seine Lebensarbeit geweiht hat. Dies Leben ging aus von Wahnfried und der Freundschaft Richard und Cosima Wagners, und es sind unsere „Blätter" gewesen, in deren schweren Anfängen sich des jungen Meisterschülers Tätigkeit als „Bayreuther" zuerst bekundet hat. Daß es ihm, dem unablässig Fleißigen, durch körperliche Hemmungen versagt sein sollte, die große Zeit Bayreuths unter Cosima und Siegfried mitzuerleben; diese schmerzliche Entsagung hat ihm für sein weiteres Leben ein zweites hochbedeutsames Gebiet geistiger Wirksamkeit erschlossen, wohin auch von Wahnfried aus die Brücke schon geschlagen war. Die Persönlichkeit Gobineaus und damit die gesamte Welt des Rassegedankens ward ihm zur beherrschenden und fruchtbaren Macht, und er selber darin zum vermittelnden und fördernden Führer. War nun schon der Wagnerianer ein Schopenhauerianer gewesen, so trug Gobineaus Geschichtsauffassung vom unvermeidlichen Untergang der Edelrasse dazu bei auch Schemanns Fühlen und Denken eine pessimistische Richtung zu geben, die ja freilich durch die Zeitereignisse nicht anders als begünstigt werden konnte. Trotzdem gehört Schemann zuletzt doch zu den Gesegneten, welchen es vergönnt ist, noch an der Schwelle hinauszublicken in eine bessere, eine deutsche Zukunft seines Volkes, unserer Rasse, für deren Bewußtwerden der Unentwegte gelebt und mit seiner unbedingten Wahrhaftigkeit, die stäts ihre wissenschaftliche Würde wahrte und nie zu aufgeregter Parteilichkeit sich steigerte, vorbildlich gewirkt hat. —

Wagner, Schopenhauer, Gobineau — ihre Geisteswelt, das ist Schemann, und so sehen wir ihn heute umgeben von den guten Geistern der menschlichen Kultur, als den festlichen Bürgen seiner unerschütterlichen Zugehörigkeit zu uns dankbar seiner gedenkenden Genossen, zu der geistigen Welt unserer Bayreuther Blätter.

H. v. W.

Bachmann, L. G. Der Thomaskantor. Introduktion, Toccata und Fuge über B-A-C-H. Paderborn, Schöningh. 461 S. ℳ 4.50, geb. 5.80. — Jedenfalls eine der besten der neueren Künstler-, besonders Musiker-Romane, mit dichterischem Geschick aus der Tiefe des Musikalischen geschöpft, wie es sich auch in der eigentümlichen Einteilung nach Formen Bach'scher Kunst anzeigt. Gerade dieser Tiefe gegenüber, der im Ganzen die Höhe der Auffassung der Meisterpersönlichkeit entspricht, kann das eigentlich Romanhafte der Erzählung leicht den Eindruck einer, wenn nicht überflüssigen, doch überschüssigen Breite machen, wie gern man auch sonst z. B. die rührende Geschichte von Liebe und Leid des jungen Bernhard Bach sich erzählen lassen möchte. —

Chamberlain, Houston Stewart. Eine Auswahl aus seinen Briefen. Herausgegeben von Hardy L. Schmidt. Bielefeld-Leipzig. Velhagen und Klasing. Nr. 220 von V. u. Kl.'s deutschen Lesebogen, her. von L. Grünberg u. Dr. P. Habermann. — Chamberlain selber schreibt und spricht; was soll man noch dazu sagen und schreiben? Es genügt zu wissen und zu lesen. —

Koch, Lajos. Liszt Ferenc bibliografiai Kaserlet. (Franz Liszt, ein biographischer Versuch.) Budapest, Stadtbibliothek. 109 S. Außerordentlich fleißige und umfassende Arbeit im wissenschaftlichen Dienste der Geschichte Liszts und seiner Werke.

Rose, Felizitas. Die jungen Eulenrieds. Roman. Berlin, Bong's Verl. 381 S. Unsere Heide-Dichterin führt uns diesmal nach Thüringen, aber das ist ihre Geburtsheimat und dazu wirkt ihre gesunde Heidedichtkraft auch auf Thüringer Boden gleich lebensvoll und aus dem Leben geschöpft. Es ist jedoch nicht nur „Heimatskunst" geblieben, vielmehr ein ganz und gar deutsches Buch, das für die Deutschen unserer neuen Zeit geschrieben ist, indem es ihnen das Vorbild dreier tüchtiger Jungmänner zeigt, welche dem Volksganzen und der Heimat ein jeder auf seine Weise, ihre Lebenskräfte widmen. — So soll es sein, und so geht den Weg der Dichterin wie des deutschen Menschen: am Anfang ein rechtes „Kerlchen" und auf der Höhe ein „ganzer Kerl". —

Salburg, Edith Gräfin. Ludwig Spohr. Ein Leben für deutsche Musik. Leipzig, Koehler u. Amelang. 245 S. ℳ 4.80. — Musikerromane scheinen heute beliebt zu sein, denn sie finden gute Verleger. Im Falle Spohr möchte man staunen, die Gräfin Salburg daran beteiligt zu sehen; aber sogleich merkt man die überlegen gewandte Schriftstellerin, die geistig über dem oft spröden Stoffe steht und seelisch mitten im Menschlichen lebt, wobei sie die Bilder und Gestalten des geschichtlichen Hintergrundes mit scharfem Griffel zu besonders unterhaltender Geltung bringt. Das wohltuende Verständnis Spohrs für Wagner wird erfreulich betont; der frühe Romantiker reicht damit über seine Zeit und über sich selbst hinaus. Wer wie er die Geige meisterlich ein Instrument beherrscht, der würdigt wohl wahres Können in der Kunst, wo Andere nur erst ein unklares Wollen sehen. Freilich stimmt das nicht bei einem Josef und einer Klara! —

Thoma, Hans. Briefe an Frauen. Her. v. Joh. A. Beringer, Stuttgart, Strecker u. Schroeder 271 S. mit 16 Bildnissen. ℳ 3,50, geb. ℳ 4.80. — Ein liebes Buch, von einem lieben Menschen erlebt, an liebe Menschen gerichtet, kurz: eine ganze liebe Welt inmitten aller schlimmen und erregten Zeit, durch welche die briefliche Vertraulichkeit wie ein klarer und leiser Bach dahinfließt, im reinen Lichte eines künstlerischen Idealismus und einer tiefen Religiosität, die einen „ruhigen Gott" bekennt, worauf man wie auf leicht bewegten Wellen auch über alle kleinen Kieselsteine des Lebens wohlig mitschwimmt, mit dem Gefühle: hier umfängt uns die kindlich wahrhaftige Seele, die in der Kunst des Meisters so echte und schlichtdeutsche Gestalt gewann. Und wie schön fällt auf diese stille Lebensflut der Sonnenstrahl: „Bayreuth"! —

Vollmer, Hans. So sprach Gottschalk der Sachse. Stuttgart, A. Bonz' Erben. 80 S. ℳ 1. — Der Untertitel lautet: „Ein geistiger Freiheitskampf aus frühdeutscher Zeit in dichterischer Schau." Den Kampf um und für das reine deutsche Christentum in dieser freieren Form der Erzählung zu führen ist gewiß ein lobens- und förderungswertes Werk. Das vorliegende, geistig durchaus dem Zweck entsprechende und der Beachtung zu empfehlende Beispiel hat einen Vorgänger, auf den der Untertitel völlig paßt, und der wohl manchem unserer Leser längst bekannt ist: „Söhne Armins". Beide knüpfen an den altsächsischen „Heliand" an, beide sind in die Form einer Wanderung gefaßt, in beiden wird die Lehre lebendig, nur mit dem Unterschied, daß der „Gottschalk" des Einen selber lehrt, der „Godehard" des Anderen sich belehren läßt; so ist das Eine wohl mehr lehrhaft, das Andere mehr dialogisch belebt geraten, aber man darf nicht nur

ihnen, sondern auch allen ähnlichen Kampfmitteln eine gemeinsam verstärkende Weiterwirkung wünschen. Das „Deutsche Bibelarchiv" in Hamburg, von wo die Schrift seines Leiters Prof. Dr. Vollmer ausging, und der Stuttgarter Verlag von A. Bonz' Erben, der um Unterstützung für geplante Veröffentlichungen in der selben Sache wirbt, möge von unseren Lesern ernstlich berücksichtigt werden, und bei dieser Gelegenheit auch „Armins Söhne" ihnen wieder in die Erinnerung gerufen sein. —

Wolzogen, Hans von. Söhne Armins, eine Erzählung aus dem Teutoburger Walde. Berlin, L. Schroeder. 80 S. *M* 2. Mit Bildern von Franz Stassen. —

Wehnert, Prof. Dr. Christentum — deutsch. Eine Gegenwartsphilosophie des Christentums. Stuttgart, A. Bonz' Erben. 31 S. 50 ₰. — „Wie Christentum und Deutsch organisch und ungezwungen zueinander gehören, erweist dies Büchlein: „Mein Weg führte mich in wunderbaren Verschlingungen auf den Nationalsozialismus; hier wird er anderen ruhelosen Wanderern gezeigt." So heißt es im Vor- und Nachwort, und wir sehen daraus, daß diese Schrift in die Reihe der unsern Lesern zum Lesen empfohlenen „Kampfmittel" zu stellen ist, und zwar für die besonders Nachdenklichen, die über die theologische Dialektik hinaus religiöse Klarheit suchen. Diese Klarheit ist aber nicht nur im Erkennen, sondern im Erleben zu gewinnen, das beim Verfasser wiederum ein erkenntnisschweres Erleben war. —

Westernhagen, Curt von. Nietzsche — Juden — Antijuden. Weimar, A. Duncker. 77 S. — Wenn man solche Aussprüche hört wie z. B.: „Diese wilden Tiere mit Anwandlungen eines sublimierten Zart- und Tiefsinns haben nichts mit uns zu tun" (Das geht auf Bayreuth!) — „Diese ganze Musik der Romantik war nicht vornehm genug, nicht Musik genug — sie war von vorgestern, Musik zweiten Ranges, die unter wirklichen Musikern nicht in Frage kommt" (das geht auf Weber und „Tannhäuser"!) — „In der Hauptsache (Kultur) kommen die Deutschen nicht mehr in Betracht — was wüßte deutsches Hornvieh mit den délicatesses einer solchen Natur anzufangen?" (Das geht auf Heine!) — „Welche Wohltat ist der J u d e unter Deutschen. Der Himmel erbarme sich des europäischen Verstandes, wenn man den jüdischen Verstand davon abziehen wollte!" und: „Wenn Israel seine ewige Rache in eine ewige Segnung Europas verwandelt haben wird, dann wird jener siebente Tag wieder einmal da sein, an dem der alte Judengott sich seiner selbst, seiner Schöpfung und seines auserwählten Volkes f r e u e n darf — und wir alle, alle wollen uns mit ihm freuen!" (Das steht in der „Morgenröte"!) — dann, ja dann wird man sich doch wohl fragen müssen: kann d a s uns ein sicherer geistiger Führer sein, vom Dunkeln ins Helle"!? —

Bayreuther Bund. Oktober—Dezember: Georg Schott, zum Beschluß des alten Jahres. — Arthur Prüfer, Bach — Richard Wagner — Siegfried Wagner — Liszt. — A. G. Krüger, der „wilde" Schwan in Wagners Lohengrin. —

Die freie deutsche Schule. Fürth i. B. Nr. 15/16. Berta Schleicher, Der Festspielgedanke von Bayreuth. Zum 60jährigen Jubiläum der Bayreuther Festspiele.

Dresdener Nachrichten. Nr. 597. Dr. Benedikt, Richard Wagners „Stipendienvater" (Friedrich von Schoen) wird 87 Jahre alt. —

Scholl-Briefe. Brief 18, Die Schneekönigin. Ein Märchen von Andersen. — Eine geistvolle Ausdeutung im Sinne des menschlichen, besonders aber deutschen Irrweges, auf welchem der Geist sich vom Gemüte trennt und an diesem Zwiespalt der sich ergänzenden Eigenschaften ein Menschen- und Völkerschicksal in die Brüche geht. Auch auf der Wende der Zeiten ist diese Warnung ein wichtiges und edles Werk.

Türmer, Der. November: Fritz von Schoonebeck, Greuel der Menschheit. Hans Tiemendorf, Die Welt auf Rädern. Paul Krause, Magdeburg — ein deutsches Schicksal. Fritz Otto Busch, Die englische Außenpolitik — ein Rätsel. H. Edwards, Frankreich am Scheidewege. — Kunstbeilagen. — Dezember: W. v. d. Schulenburg, Bismarck, Lenin, Mussolini. — Henrich Hansen, Das neue Gesicht Wahnfrieds. — Hans Kerpen, Deutschlands Anrecht auf Kolonien. — Dr. Georg Brod, Oesterreich. — Cuno Waltmoth, Die französische Legende vom Rhein. — Das Buch des Monats. — Schauen und Schaffen. — Auf der Warte. — Kunstbeilagen. —

Abgeschlossen am 31. Dezember 1936.

König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel. Mit vielen anderen Urkunden in vier Bänden herausgegeben vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und von Winifred Wagner. Bearbeitet von Otto Strobel. Karlsruhe i. B., G. Braun. 321 und 351 und 271 und 284 S. —

Der „Königliche" Briefwechsel — *er ist da!* Man könnte darin die „Krone" aller bisherigen „Wagner-Litteratur sehen — wenn er zur Litteratur zu rechnen wäre. Er ist eine Erscheinung einziger Art, welche nicht zu „besprechen" sondern zu *erleben* ist. Er enthält Ueberzeitliches und Kommezeitliches — vielleicht kommt eine Zeit, die ihn ganz verständnisvoll wirklich erleben *kann*. Vielleicht? — Für die Gegenwart bringt er eine unvergleichlich wertvolle Fülle von Gedanken, Aussprüchen, Aufklärungen, Wegweisungen, Seherworten des Meisters, die wie für unsere Tage geschrieben sind und höchst heilsam wirken könnten, wenn sie, unbeeinflußt durch die Möglichkeit von Mißverständnissen und Mißdeutungen, für sich allein, nicht als eine „Sensation", sondern als *das* Buch des Tages hätten erscheinen können. — Nun gut: der Briefwechsel ist da — nicht für die „Oeffentlichkeit", aber für die *Innerlichkeit*. Dieser wird darin ein *tragisches* Erlebnis zuteil, und dazu gehören wohl große, oder doch möglichst freie Seelen. Werden sie sich finden? Es wird sich zeigen. „Die Aufgab' ist gestellt!" —

H. v. W.

Eichenauer, Richard. Musik und Rasse. Mit 43 Abbildungen und 90 Notenbeispielen. Zweite verbesserte Auflage. München, J. F. Lehmann. 323 S. *M* 7.50, Lwd. 9.—. — Die Verbesserungen in dem vielbeachteten Werke zu berücksichtigen müssen wir einer anderen Stelle überlassen, an welcher eine größere Leserschaft mit vorhandenem oder zu erweckendem Interesse für Rassenphysiognomik sich findet. Anscheinend ist zu dieser ganzen Forschung noch ein großes Fragezeichen zu setzen, wie es sich gleichsam wiederspiegelt in der Menge kleiner Fragezeichen, die man bei den einzelnen Rassebestimmungen unter den Künstlerbildern bemerkt.

Engelsmann, Walter. Erlösung dem Erlöser. Richard Wagners religiöse Weltgestalt. Leipzig, Kistner und Siegel. 71 S. — Der Verfasser behandelt den geheimen Sinn des „Parsifal"; er redet nicht darum herum und darüberhin, er sucht nach Ausdruck für das Innerlichste, das Metaphysische, den Urquell alles Lebens und Dichtens, wofür es keine Worte gibt, aber der ehrliche, weil tief erlebte und — soweit Menschenverstand reicht — verständnisvolle Versuch findet doch eine sinnig schöne Sprache, die zu „hören", im Stillen zu lesen, dem Mitfühlenden ein eigentümlicher Genuß werden kann. — Gewiß kann dabei der denkende Verstand ebenso einmal irren wie das aufnehmende Verstehen, z. B. im Begriff der Selbsterlösung und der Erlösung durch die Liebe eines Andern; aber diese „Liebe eines Andern" ist ja garnicht des Andern Liebe, sondern die All-Liebe, die selbe, die im Einen, nur getarnt vom Erscheinungswahn, lebt und durch die All-Liebe im Andern ihrer selbst bewußt, damit befreit, erlöst wird. So ist schließlich „Erlösung" nur *Heimkehr* zur All-Liebe, zum innersten Selbst, zu Gott. —

Lagarde, Paul de. „Ich mahne und künde". Aus den Schriften ausgewählt von *Hardy L. Schmidt*. Mit einem Titelbilde. Breslau, Hirt's Deutsche Sammlung Bd. 14. 87 S. — Das Büchlein sollte Volksbuch werden, d. h. für ein Volk von geistiger Auffassungsfähigkeit und jugendlich aufgeschlossenen Geistes. Wäre Lagarde nicht ein Feind

des Liberalismus und des Judentums gewesen und darum von seiner Zeit in den Schatten gedrängt, er könnte heute mit Recht an die Stelle eines Nietzsche stehen, der selber nicht auf festen Füßen stand und schwankend aus kranker Einsamkeit schmetternde Herrenworte in die von ihm verachtete deutsche Welt hinausrief. Aber noch ist es nicht zu spät, und dies Büchlein kann mitwirken, daß der wahre „Prophet" an die rechte Stelle in dem jungen Deutschtum komme, an die Seite Chamberlains. Das sind geistige Führer, wie wir sie brauchen, und beide sind wahre Christen und trotz ihren fremdländischen Namen echte Germanen.

Schuster, Richard C. Richard Wagner und die Welt der Oper. Dramaturgische Studie. München, Neuer Filser-Verlag (Dr. Benno Filser). 247 S. ℳ 6.— — Ein ausgezeichnetes Buch und weit mehr als eine „Studie"; von dieser Gründlichkeit in Kenntnis und Verständnis kann auch, wer gut Bescheid weiß, noch allerlei lernen, also „Student" sein. Es behandelt die Werke nur bis zum Lohengrin, womit „die Welt der Oper" versinkt. Dabei hätte die höchst wirkungsvolle Aufführung des „Liebesverbots" in Leipzig 1933 beachtet werden können, deren karnevalistische Lebendigkeit den künftigen großen Dramatiker schon so stark verspüren ließ. Erfreulich ist die vollauf begründete Rechtfertigung der Pariser Venusbergszene; aber die Gestalt des Wolfram wird durch Begriffe wie „akademisch" und 'theoretisch" doch nicht recht als der zum Herzen sprechende Liebling des Tannhäuser-Publikums erklärt. Das sind einzelne Bedenken, die den Wert des Buches nicht schmälern.

Bayreuther Bund. Monatsblatt 1/2. Georg Schott, H. St. Chamberlain zum Gedächtnis. — Otto Tröbes, H. St. Chamberlain und seine Bedeutung. —

Die geistige Wiedergeburt. 4.—6. Heft. Lic. Dr. Hack, „Führung" (im Anschluß an Hilty's Schriften)

Mitteilungen für die religiöse Uhlandgemeinschaft. Zweites Buch-Werbeblatt. Deutschtum auf christlicher Grundlage. (Wilhelm Schwaner.)

Musikblätter der Sudetendeutschen. Brünn (Rohrer). 3 Hefte (No., Dez., Jan.).

Münchener Neueste Nachrichten. Beilage „Die Frau". Nr. 7. Dr. Carl Benedict, Richard Wagners Tochter. Zum 70. Geburtstag von Eva Chamberlain-Wagner am 17. Febr. 1937.

Schlesische Tageszeitung. Nr. 77. Dr. Heinz Bröker. Der Wettlauf um ein Mädchenherz. (S. Wagners „Herzog Wildfang" im Breslauer Opernhaus.) Auch Josef Wittkowski, „Schlesische Volkszeitung" vom 8. 3. 37.

Völkischer Beobachter. Nr. 28. Dr. Joseph Klingenbeck, über Erich Valentin's Aufsatz „R. Wagners politischer Glaube" im Winterstück der „Bayreuther Blätter".

Westermanns Monatshefte. Nr. 967. Erich von Hartz, Die Asengötter und Jesus Christ.

Abgeschlossen am 31. März 1937.

Schneider, Georg. Der Weg zum ursprünglichen Evangelium. Stuttgart, A. Bonz' Erben. 60 S. *M* 1.—. — Jedes Wort dieser Schrift bedeutet einen Schritt auf dem rechten Wege nach dem erstrebenswerten Ziele: dem reinen Jesu-Christentum für uns Deutsche! Sie ist die Einleitung in die zweite „umgearbeitete und erweiterte" Auflage von „Der Heiland — deutsch". (B. Bl. Litt. Anz. 277.) Sie wird wohl jeden Leser bestimmen auch diese Hauptarbeit kennen oder erneut kennen zu lernen. Die Grundlage ist gegeben in dem Satze: „Was wir suchen ist eine Gemeinschaft, die auf dem Boden der neu erkannten Gottesordnung des Blutes und auf dem Standpunkt eines positiven Christentums steht" (S. 12) mit der bedeutsamen Erklärung: „Der Sündenfall der Christenheit trat in dem Augenblicke ein, wo Jesus zum Objekt gemacht wurde, wo Jesus nicht mehr als Träger göttlicher Wahrheit ernst genommen wurde, wo man nicht mehr auf Gott sah, sondern auf den Juden-Messias." (S. 30.) Hierbei mußte man zunächst auf die zwiespältige Erscheinung des Paulus stoßen, und es ist ein hauptsächlichstes Verdienst dieser Schrift, gerade hierüber das Wichtigste und Richtigste zu sagen. („Jesus und Paulus! — Paulus in Ehren — aber er darf nie zum Vormund Jesu werden. Und wir glauben Jesus verstehen zu können ohne den Paulinismus." S. 29.)

Strünckmann, Karl. Das letzte Ziel! Ein Volk! Ein Glaube! Eine Kirche! Im Selbstverlag: Blankenburg-Harz. 37 S. *M* 0.50. — „Bedeuten die kirchlichen und konfessionellen Kämpfe, in denen wir heute stehen, nichts anderes als das Vorspiel zu einem gereinigten und vertieften Jesutum?" Die Schrift, welche in einer außerordentlich weitumfassenden, weltgeschichtlich begründeten Betrachtung diese Grundfrage behandelt, antwortet mit einem entschiedenen Ja! „Deutschland scheint berufen zu sein die Entmischung der christlichen Welt vom jüdischen Geist in die Wege leiten zu müssen. Ist dies der Fall, dann werden wir nicht bei dem paulinischen Christentum stehen bleiben dürfen. Wir müssen den Mut aufbringen, auch in der kirchlich-religiösen Welt alles Jüdische auszumerzen und zu einer Gottesschau vorzustoßen, die der reinen Lehre Jesu entspricht." Mit dem schließlichen Glaubensbekenntnis: „Die Kirche — als religiöse Gemeinde gesehen — kann nicht untergehen. Im Gegenteil: sie soll eine gewaltige Wiedergeburt erleben." — Dabei wird auch eine Einheit von Protestantismus und Katholizismus vorausgesehen und ein bedeutender Einfluß des indischen Geistes angenommen. Die Bedeutung Richard Wagners für die religiöse Bewegung wird — zu eng gefaßt — in der Einwirkung eben dieses indischen Geistes gefunden. Daß der Name überhaupt erwähnt wird, ist eine Seltenheit, welche besondere Anerkennung verdient. Andererseits: daß Nietzsche, obwohl „Antichrist", neben Kant und Schopenhauer zu den großen philosophischen Vorbereitern gezählt wird, scheint unvermeidlich. Sonst erfreut der Verfasser gerade durch scharf erschaute Wahrheiten.

Vollrath, Wilhelm. H. St. Chamberlain und seine Theologie. Erlangen, Palm u. Enke. 133 S. *M* 2.70. — Glücklicherweise gibt uns die wertvolle Schrift mehr Chamberlain als Theologie. Sie rühmt Ch. nicht nur als „Seher des Dritten Reiches", wie man es meist hört, sondern zeigt ihn als Künder deutschen Geistes. Daß der Verfasser, aus eigener Erfahrung, dabei gern auf das Englische in Ch.'s Eigenart eingeht, bedeutet keineswegs eine Beschränkung; im Gegenteil trägt es dazu bei, die Weite seiner geistigen Schau zu bekunden. Seine Eigenart wird mit Recht nicht im Gedankenspiel, sondern in der Klarheit und Tiefe des Blicks gesehen, der die Dinge in ihrer Gegenwart und die Menschen in ihrer Persönlichkeit betrachtet und erkennt. Das ist, was Ch. sein Laientum nennt; wenn nur etwa seine Laienleser sich in der zweiten Hälfte dieser gründlichen Aufklärungsarbeit nicht ganz so leicht zurechtfinden sollten, so ist daran wieder Paulus schuld, der selber, wie hier Ch. mit ihm, mit seiner geistigen

Zwiespältigkeit zu ringen hatte. Aber auch da hilft dem Hellblickenden der Eindruck seiner mächtigen Persönlichkeit. Anstelle der paulinischen „Kirche" sieht Ch. ein christliches Gemeindeleben im Geiste Jesu. Weiter kann auch der Theologe nicht über Ch. hinaus in die Zukunft sehen.

Wolzogen, Hans von. Allerletzte Lieder aus siebzig Jahren. Mit warmer Hand. München, Deutscher Volksverlag. 112 S. *M* 3.—. — 1. Abteilung: Aus meinem Leben, mit Anhang: Jugend (Jugendscherze. Wahnfried-Jugend). 2. Abteilung: In der Natur, mit Anhang: Reisebilder. 3. Abteilung: Von Gott und Welt, mit Anhang: Sprüche und deutsche Kantate „Wotans Erbe".

Bayreuther Bund. Monatsblatt 3/4. Hans Kittel, Bayreuth — Lebensvolles Geheimnis. — A. Seidenstücker, R. Wagner als politischer Flüchtling in Magdala bei Weimar.

Leipziger Abendpost. Nr. 111. Prof. Dr. Arthur Prüfer sandte zum Pfingstfest eine Erinnerung an R. Wagners „Liebesmahl der Apostel" ein. Ein rechtes Wort zur rechten Zeit!

Münchener Neueste Nachrichten. 164. Dr. Karl Benedict, Heinrich von Stein zu seinem 50. Todestage, am 20. Juni 1937.

Musikblätter der Sudetendeutschen. 6. Heft. Franz Beck, Bruno Weigl. — Reinhold Netolitzky, über Musik im Volksspiel. — Michael Künder, Musik in Deutschland. — Franz Otto, Franz Schubert, ein Sudetendeutscher!

Norddeutsche Rundschau vom 21. 4. Sz. „König Ludwig II. und Richard Wagner". Ueber Wolfgang Golther's Vortrag in Kiel.

Propyläen. 38. Bertha Schleicher, Heinrich von Stein.

Schott-Briefe. 20. Das 5. Buch Mosis in seiner kulturpolitischen Bedeutung. — Einer der bedeutendsten dieser so bedeutenden, weil deutlich deutenden, wegweisenden Briefe! Ausgehend von der Unterscheidung „Israel und Juda" gelangt man zum Verständnis und zur Erkenntnis des weltpolitischen Zwiespalts zwischen Priesterherrschaft und Laienglauben, woran unser Christentum heute wieder so empfindlich krankt und um dessen Beseitigung in lebendiger Religiosität es zu ringen hat. Ungemessene Gedankenreihen schließen sich an, wenn man dieser Frage und dieser Not so nahetritt, wie der Schott-Brief es vorbildlich tut.

Sturm und Stille. Wien. Nr. 33. Karl Cajka, im Fluge durch Tirols Geschichte. — Max Millenkovich-Morold, Franz Kranewitter und Karl Schönherr.

Abgeschlossen am 30. Juni 1937.

Fehse, Wilhelm. Wilhelm Raabe. Sein Leben und seine Werke. Braunschweig, Vieweg-Verlag. 647 S. RM. 12.—. Das Raabewesen — die Raabewelt: in diesem Buche, dem Ergebnis fleißigster Arbeit, genauer Quellenkenntnis, innigster Liebe und tiefsten Verstehens, sind jene Beiden recht von innen aus gewonnen und gegeben, ganz wie der Dichter selber seine Werke und seine Gestalten von innen erlebt und belebt hat. Wenn man etwa meinen sollte, die ausführlichen Inhaltsangaben aller Erzählungen seien dabei am Ende doch nicht nötig gewesen, so ist zu bekennen: gerade sie sind von besonderem Werte, schon als geformte Leistung, aber auch dadurch, daß sie eine ähnliche Wirkung ausüben, wie die Werke selbst bei jedem Wiederlesen den Meister-Dichter uns neu, klarer und tiefer zum Bewußtsein bringen und zum Eigentum werden lassen. Dabei wird man erkennen, wie falsch er als der Gegenwart abgewandt, im Vergangenen sich verlierend, also „veraltert" beurteilt wird, der er vielmehr, eine uns schon glücklich „vergangene Gegenwart" schärfstens durch- und vorausschauend, diejenigen innerlichen Kräfte und Schätze des deutschen Geistes und Lebens in reinen dichterischen Bildern enthüllt, welche den Aufbau unserer Zukunft, der deutschen Kultur, zu verwirklichen bestimmt und fähig sind. — Nicht wenig gelten in dieser glücklichen Buchform die kleinen Randzeichnungen Raabe's, indem sie als köstlicher Schmuck nicht nur beigegeben sondern dem Texte ebenso eingefügt sind, wie sie vom Dichter beim Schaffen unwillkürlich spielend miterlebt worden waren. Das besonders schön ausgestattete Buch ist nicht zu teuer, kann und möge aber recht vielen teuer werden, die Raabe dadurch kennen und lieben lernen, aber auch den Kennern und Liebenden, die nicht genug von ihm hören und wissen, mit ihm leben und erleben können. —

Hermann-Uray Karl Dr. Jugend, Erziehung und Kunst. Gesammelte Aufsätze. Im Selbstverlage des Verfassers. 63 S. — Zwar schon 1935 herausgegeben, doch noch heute und immer beherzigenswert für deutsche Jugend und besonders Jugenderzieher! Wenn der Leser dabei noch erfreut wird durch eine schöne Würdigung Siegfried Wagners, im Anschluß an die treffliche Belehrung über Richard Wagners geistige Bedeutung, so möge er andernfalls nicht etwa nur mit Achselzucken die Bezeichnung des Erzählers Karl May als „Jugenderzieher" hinnehmen — denn das war er — und wenn man lieber will: „religiöser Ethiker", auch das trifft sicher wie Winnetou! —

Heydet, Xavier. Littérature Comparée. 1. Richard Wagner et Bernard Shaw. 2. Herman Bahr et Bernard Shaw. Paris, Henri Didier. 29 S. — Dem geistreichen Iren zeigte sich der deutsche Meister nur in der Beschränkung auf den „Revolutionär" von 148—1854. Der Verfasser sieht weiter und tiefer. —

Prüfer, Arthur. Einführung in Richard Wagners Lohengrin. Zweite Auflage. Bayreuth, Carl Gießel. 121 S. — Diese „Einführung" ist mehr; denn sie vermittelt dem Leser tatsächlich Alles, was man vom „Lohengrin" wissen — nicht „muß" — denn zu „müssen" ist das Erleben des Werkes selber — aber: wissen kann, nach dem heutigen Stande der Wissenschaft, und zwar dies in der bequemsten und sichersten Form, indem man beim Ueberblick über das Ganze den lebendigen Eindruck erhalten kann, ein höchst belehrendes Gewebe aus lauter bedeutsamen „Zitaten" vor sich zu haben, vom Meister selbst an durch die beste Wagnerliteratur seit Liszt bis auf unsere Zeit. So wird man durch die Entstehungsgeschichte des Werkes, den Sagenstoff und seine Quellen, den geistigen Gehalt und die Musik geführt, wobei auch Alfred Lorenz noch verdientermaßen zu Worte kommt, — und so empfängt man aus dieser Schrift, die es wert ist auch noch nach dem Erlebnis gelesen zu werden, die vollständige Bejahung der Gurnemanzfrage: „Weißt du, was du fahst?" —

Schneider, Georg. Priesterkirche oder Volksordnung. Weimar, Verlag Deutsche Christen. 43 S. — Man sieht noch einmal die verhängnisvolle Geschichte der — niemals von Jesus gestifteten — Priesterkirche vorüberziehen: wie Jesus über Paulus durch Augustinus dogmatisch verdrängt wird, und wie dies Unheil sich wiederholt bei Luther, dessen Befreiungswerk über Melanchton in der „Augustana" verdorben ward. Die hier der Priesterkirche gegenüber gestellte Volksordnung ist nicht etwa eine neue — zukünftige — „Kirche", das wäre ein fernschwebendes „Ideal", es handelt sich aber um eine lebendige Idee, die nicht Begriff, Dogma, Gesetz, sondern Kraft ist: die Kraft Gottes „inwendig in uns", welche nicht Ziel sondern Grund des Strebens nach Volksordnung bedeutet. Dies muß, wenn es leben soll, in der gottgegebenen Natur wurzeln, die aus sich zur Blüte des Geistes emporstrebt. Die Natur wird hier in der Blut-Erblehre des Augustiners Mendel aufgewiesen, der Geist ist der des reinen Jesuswesens und Jesuglaubens: deutsches Christentum. —

Schott, Georg. Von Gott und der Welt. 15 Briefe an Deutsche. Stuttgart, Tazzelwurm-Verlag. 226 S. RM 3.80. — Die ergänzende Ausweitung der Gedankenwelt der vor-

trefflichen „Schott-Briefe" zu einem Schottbuch ist eine Tat und Wohltat, die mit heller Freude zu begrüßen ist; denn aufhellend wirkt der Verfasser dadurch — recht nach dem Vorbilde seines Meisters Chamberlain — in seiner klaren und lebendigen Sprache, auch für tiefe, geheime Dinge, auf die notvollen Zweifel und Zwiste der religiösen Bewegung und Verwirrung unserer Tage. Es ist jene Helle, welche aus der höheren geistigen Welt in die für einzig wirklich gehaltene Alltagswelt hineinstrahlt und den ewigen Sinn des Dinge enthüllt und erläutert. Ohne solche Durchstrahlung verfiele diese Welt dem Teufel, ja, wäre und bliebe die „Teufelswelt", die nun aber Gotteskindern zum Kampf- und Arbeitsfeld werden kann und soll. Diese zwei Welten behält der Denker in diesem Buche stäts vor Augen und führt sie seinen Lesern zum Bewußtsein — wünschen wir möglichst Vielen und möglichst lebendig! Wer seine Leitung besonders schätzen lernen will, der lese mit Bedacht seine Kritik Frenssens in dem Kapitel „Glaube der Nordmark"; da wird uns wieder das unselige Mißverständnis verdeutlicht, das ein sterbliches „Christentum" als zeitliche Kirchenerscheinung verwechselt mit dem unsterblichen und in seiner Unsterblichkeit auch mit dem Volkstum einigen Christentum Jesu. Sehr gut paßt hierauf das photographische Gleichnis vom hemmenden „Gitter" und vom Einstellen „auf unendlich"! (S. 182 ff.)

Schott-Briefe. Nr. 21. — Bayreuth. — Die Betrachtung ruht auf zwei bedeutenden Verbundenheiten: der Hauptteil bezeugt die tiefe Verwurzelung der Gedankenwelt Chamberlains im Wagnerischen Geiste; am Schlusse läßt die symbolische Deutung des „Lohengrin" die nahe Verwandtschaft mit den Grundsätzen des Nationalsozialismus erkennen. Vom gegenwärtigen Bayreuth wird nur das äußere Leben gestreift; von der verpönten „Kunstkritik" hat man bei diesem geistig so hervorragenden Festspielbesucher nichts zu befürchten! —

Wukky, Anna Charlotte. Pepita, die spanische Tänzerin. Roman aus dem alten Berlin. Mit Bildschmuck von Hans Wildermann. Regensburg, Gustav Bosse. 339 S. RM 4.80. — Es ist erstaunlich, wie verschiedene Gestalten samt ihrer Umwelt die unermüdliche Schriftstellerin aus ihrer Phantasie schöpft, nachdem eine genau erworbene Kenntnis sie ihr dort einfühlsam lebendig eingeprägt hatte. Wer das Berlin der fünfziger Jahre gekannt oder als Kind noch davon erzählen gehört hat, den wird die Wiederbelebung in dieser Geschichte anheimeln: wem es fremd ist, der mag den reichlich durchbrechenden Lokalton anstößig finden, den er nur aus modernen Zeitungswitzen kennt oder zu kennen glaubt. Der eigentliche „Roman" läßt Raum genug übrig für Umweltliches auch feinerer Art. Darin, wie das Romanhafte des Stoffes von der Lebendigkeit der Darstellung teils schwärmend teils lärmend durchragt wird, zeigt sich das vielgewandte Können der freundlich unterhaltenden Verfasserin.

Bayreuther Bund, Monatsblatt Mai/Juni: Ludwig Hartmann †. — Otto Tröbes, Kulturorchester und Musikbetrachter. — Juli/August: H. v. Wolzogen. Siegfrieds Grab. Der mythische König. — W. Golther, Parsifal und Lohengrin, eine Bayreuther Gralsfeier — Curt von Westernhagen, Parsifal. — Otto Tröbes, Bayreuth — Aufstieg einer deutschen Stadt. — Hans Rittel, der Bayreuther Meister und die deutsche Jugend. — J. Siber, Chopin und Wagner. —

Bayreuther Tagblatt. Nr. 169. Alfred Pellegrini, Heil uns: Wagner war Deutscher.

Deutsche Kirche. Lübeck. Heft 13: Gerhard Meyer, Wohin marschieren wir? — Dr. Franzen, Das neue Dogma. — A. Elbertzhagen, Deutscher Religionsunterricht im Dritten Reich. — Heft 14: G. Meyer, Rücksicht und Rücksichtslosigkeit. — Hans Lahann, Werkstunden Gottes. — Karl Bösch, Kirche und Wissenschaft. —

Generalanzeiger der Stadt Wuppertal. Nr. 150. Dr. E. S. B., Der König und der Künstler.

Lippische Staatszeitung. 18. Mai. Arthur Prüfer, Geleitwort zur dritten R. Wagner-Festwoche 18.—25. 5. Otto Daube, Beethoven und Wagner. — Der Verlauf der 3. Wagner-Festwoche in Detmold. —

Skizzen. August/September. Ernst Brucke, Musik und Bewegung in Wagners Werk. — Erhart Fuchs, Lohengrin. — Alfr. Weidemann, Bizet und Wagner.

Völkischer Beobachter. Nr. 230. Dr. Georg Schott, Hans von Wolzogens neue Lieder.

Abgeschlossen am 30. September 1937.

Bayreuth und Draußen.

Die dritte Richard-Wagner-Festwoche (18.—28. Mai) in Detmold.

„Es liegt etwas Frohes und Freies in den Worten Festspiel, Nationalspiel, so wie uns das Schöne im Bunde mit dem Erhabenen eben stimmen soll" — bekennt Friedrich Lienhard im vierten Bande seiner „Wege nach Weimar". In solchem Sinne grüßen wir die dritte Wagnerfestwoche in Detmold, die diesmal im Zeichen des Kunstwerkes Beethovens und des Bayreuther Meisters durchgeführt wurde.

Es ist eine denkwürdige Fügung, daß eine solche Festwoche aus dem Geiste und im Dienste des Bayreuther Kulturgedankens nunmehr drei Jahre lang in der Waldlandschaft der Hermannsstadt beheimatet ist. Dank der ideellen und tatkräftigen Förderung durch Frau Winifred Wagner und Reichsstatthalter und Gauleiter Dr. Alfred Meyer glückte es ihrem geistigen Urheber und künstlerischen Gesamtleiter Otto Daube, diese jetzt alljährlich zur Pfingstzeit wiederkehrende Veranstaltung als eine im Reich einzigartige Kulturtat mit immer umfassenderer Zielsetzung und künstlerischer Substanz auszugestalten.

In seiner Begrüßungsansprache bei der Eröffnungsfeier würdigte Dr. Meyer das Ziel der Veranstaltungen: Beethovens und Wagners heroisch ausgeprägtes Lebens- und Schaffensideal etwa 5000 Besuchern zu vermitteln: „Wenn es gelingt, Beethoven und Wagner und ihre Kunstwerke den Teilnehmern der Festwoche so zu erschließen, hat Detmold auch in weitestgehendem Sinne Bayreuth gedient. Wer Detmold so ganz erlebt, der wird im Bayreuther Nationalheiligtum das Kunstwerk des großen deutschen Meisters zutiefst erleben und erfassen können, dem wird sich der Gral in seinen letzten Mysterien und seiner tiefsten Bedeutung erschließen."

Seine Festansprache widmete der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, den Beziehungen zwischen Beethoven und Wagner. Er wies auf die grundsätzliche Bedeutung des Sinfonikers Beethoven für das Wagnersche Musikdrama hin. Der nach dem Drama ringende Sinfoniker Beethoven und der die sinfonische Spannung ausschöpfende Dramatiker Wagner fanden eine an vielen Beispielen ihres Schaffens veranschaulichte Gegenüberstellung. Die tiefschöpfende Rede schloß mit den Worten: „Beethoven und Wagner stehen am Himmel deutschen Wesens wie zwei helle Gestirne, weltenweit von einander entfernt, jedoch jedes das andere bescheinend, Licht vom ewigen Licht, der Menschheit gegönnt, um aus ihrem Glanze Wahrheit und Wärme zu finden!"

Der künstlerische Teil der Eröffnungsfeier enthielt weiter den Vortrag „Das Genie der Gemeinsamkeit" von Otto Daube. Seine Ausführungen feierten das deutsche Volkstum und die tragenden Ideen und wirksamen Kräfte des schöpferischen deutschen Volksgeistes als den Urgrund in den Kunstwerken Beethovens und Wagners.

Auch die dritte Detmolder Festwoche sammelte die inmitten vaterländisch geweihter Waldlandschaft vereinte Künstler- und Zuhörerschaft als eine Festgemeinde, die im Gegensatz zum „Theater"besucher des Alltags steht. Nicht allein im Werdegang ihrer Darbietungen auf der Bühne des Lippeschen Landestheaters, sondern auch im Zuschauerraum vertiefte und vervollkommnete sie immer eindringlicher ihre kulturelle Zielsetzung. Konnte sie doch diesmal die Musikdramen „Fidelio", „Tristan und Isolde" und „Siegfried" in geschlossener und nicht wie in den beiden vorangegangenen Jahren nur in fragmentarischer Wiedergabe der damaligen Werkauswahl darbieten. Unter Leitung der Dirigenten Dr. Peter Raabe (Beethovenfestkonzert mit 5. Sinfonie), Prof. Leopold Reichwein

(Bochum) und Prof. Carl Kittel (Bayreuth), unter Mitwirkung des Spielleiters Dr. Hans Winckelmann (Hannover), des Bühnenbildners Kurt Söhnlein, des Städtischen Orchesters Bochum sowie namhafter Solisten (u. a. Gotthelf Pistor als Tristan, Lotte Schrader als Isolde, Herbert Alsen als Marke und Rocco, Vilma Fichtmüller als Leonore und Brünnhilde, Grete Lüddeke als Brangäne und Erda, Josef Correck als Kurwenal und Wanderer, Eduard Habicht als Alberich, Gustav Wünsche als Siegfried, Bruno Miserski als Mime, Herma Kittel als Marzelline und Waldvogel) erreichten die Aufführungen einen hohen künstlerischen Leistungsgrad. Die in Morgenfeiern von Otto Daube gehaltenen Einführungsvorträge erleichterten und vertieften dem Hörer am gleichen Abend das innere Mitschwingen am Erlebnis des Kunstwerks.

Den zweiten Abschnitt der Wagnerwoche besuchten ausschließlich Arbeiter aus den Betrieben des Gaues Westfalen-Nord, die morgens Beethovens fünfte Sinfonie zusammen mit einem einstimmenden kleinen szenischen Spiel „Giuletta Giucciardi" von Otto Daube und abends dann den „Siegfried" hörten. Die Werkschaffenden waren in den zurückliegenden Monaten in geeigneter Form und mit zustimmender Anteilnahme auf diese Abende vorbereitet. In dieser jetzt zum erstenmal erprobten und erfolgreich gelungenen sozialen Ausweitung der Besucherschaft, an der die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" mithelfend beteiligt war, liegt das charkteristische Sonderverdienst dieser Festwoche im Hermannslande.

Im Rahmen der Festwoche wurden drei bedeutsame Ausstellungen gezeigt. Neben der von Dr. Walter Lange, dem Kustos des stadtgeschichtlichen Museums in Leipzig, wahrgenommenen Ausstellung „Richard Wagner und seine Vaterstadt Leipzig" und der Franz-Stassen-Ausstellung (Steinzeichnungen des Künstlers zum „Siegfried" und Originale zur „Edda") bot die Lippesche Landesbibliothek eine wertvolle Ausstellung über das Schrifttum um Wagner und Beethoven.

Dr. Paul Bülow.

Leipzig. R. W.-V. deutscher Frauen. 6. Dezember: Vorweihnachtliches Beisammensein: Kustos Dr. Walter Lange vom Stadtgeschichtlichen Museum sprach über „Weihnachtliches aus Alt-Leipzig". 22. Februar: Gemeinsamer Besuch der Hans-Thoma-Ausstellung im Gohliser Schlößchen. Anschließend musikalische Vorträge im Oeser-Saal. Ausführende: Annerose Cramer (Violine), Heinz Schulze (Gesang), Werner Sonntag (am Flügel). — 16. März: Vortrag von Professor Walter Josephson aus Duisburg über Ernstes und Heiteres aus dem Reiche der Tonkunst. Gesang: Erna Bubenzer-Duisburg. 8. April: Vortrag von Generalmusikdirektor Hans Weisbach über das Thema Wagner-Bruckner. Ungedruckte Jugendwerke Bruckners für 2 Singstimmen und für Violine und Klavier. 21. April: Veranstaltung gemeinsam mit dem Bayreuther Bund. Vortrag von Professor Dr. Oberborbek-Weimar über Volkslied und Rasse. Gesang: Anne Lonk-Weimar.

Darmstadt. R. W.-V. deutscher Frauen. 17. 4. Johanna Egli (Altistin, München, Generalmusikdirektor Karl Friderich. Händel: a) O wie grausam läßt du mich leiden, aus der Oper „Amadigi", b) Liebe Seele, nun sollst du ruhen, aus der Oper „Foridante". Reger: a) Schließe mein Kind, schließe die Augen zu, b) Traum durch die Dämmerung, c) Das Dorf, d) An dem Brünnele. R. Trunk: a) Ecce homo (Nietzsche), b) Der Sommerfaden (Uhland), c) Schlafen, schlafen (Hebbel), d) Der Feind (Fontane). Hugo Wolf: a) Der Freund, b) Verschwiegene Liebe, c) Gesegnet sei, durch den die Welt entstund, d) Wie viele Zeit verlor ich dich zu lieben, e) Und willst du deinen Liebsten sterben sehen, f) Wenn du mein Liebster steigst zum Himmel auf.

Wien. Akad. Wagner-Verein gemeinsam mit der Wiener Akad. Mozartgemeinde: Friedrich Bayer: Serenade für Streichmusik. — Tanzrondo in Es-dur für Orchester, Klavierf. v. Komponisten. — Anton Reichel: 13 Lieder. Mitwirkende: Zoe Prasch-Formacher (Sopran), Franz Karl Fuchs (Bariton), Fritz Kuba (Klavier), Graf-Kurz-Quartett, Erich Graf (1. Violine), Franz Bartolomei (2. Violine), Ernst Kriß (Bratsche), Walter Kurz (Cello).

Abgeschlossen am 30. Juni 1937.

Bayreuth und Draußen.

Im „Draußen" weit, jenseits des Ozeans, in amerikanischem Boden bestattet ward vor Kurzem das Sterbliche einer der größten Künstlerinnen Bayreuths: Ernestine Schumann-Heink; uns alten Bayreuthern aber lebt sie, ist sie „unsterblich" im Nachhall der einzigen, wie aus Urweltkiefen tönenden Erda-Stimme: „Höre! Höre! **Höre!**" — „Mein Schlaf ist Träumen, mein Träumen Sinnen, mein Sinnen Walten des Wissens." — „Was weckst du mich und frägst mich um Kunde Erda's und Wotans Kind?" — „Wer die Eide hütet, herrscht durch Meineid? Laß mich wieder hinab: Schlaf verschließe mein Wissen!" — — Das war Ernestine Schumann-Heink. Das war „Bayreuth". —

Nicht mehr ein „Draußen" ist uns Oesterreich, ist wieder ein deutscher Staat, und darin verwurzelt lebt ein Stück „Bayreuth": der Wiener Akademische Wagnerverein. Er beklagt das Hinscheiden eines seiner Mitbegründer, seines beständig getreuen Hüters und Pflegers Theodor Köchert; als um unserer Treuesten Einen trauern auch alle wir alten Bayreuther um ihn, den Jüngsten von uns Aeltesten, deren nun unseres Wissens nur drei noch leben. So schwindet das Alter um uns, aber: es lebe die Jugend, es lebe Bayreuth, es lebe in der Jugend der Bayreuther Geist! —

Bayreuth. Die Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen trauert um seine langjährige treue Führerin Frau Hedwig Wölfel, welche in Meran, wo sie ihre Heilung suchte, vor Kurzem unerwartet ihrem Leiden erlag. An ihre Stelle ward gewählt Frau Dr. Angerer. — Die wöchentlichen Vorlesungen der Frau Geh.Rat Daniela Thode-v. Bülow werden in diesem Winter fortgesetzt aus dem Briefwechsel Königs Ludwig II. mit Richard Wagner.

Darmstadt. Frauenverband. 20. 11. Franz Tibaldi, Bariton a. Berlin: Lieder von Schubert, Liszt, Hugo Wolf, Wolframs Gesänge, Mozart-Arie. Am Flügel Heinrich Hollreiser.

Hamburg. R. W.-Verein. Künstlerische Leitung Generalmusikdirektor Rich. Richter: 5. 10. 207. Ver.-Abd. Werke von J. S. Bach, Händel, Telemann, Mozart und Hellmut Vogl-Hamburg. Das Hamburger Kammerorchester, Dirigent Dr. Hans Hoffmann, Solisten: Vera Amsinck-Sthamer, Hans Brinckmann, Bernhard Hamann, Engelhard Barthe, Albert Reinhardt. 24. 11. 208. Ver.-Abd. Franz Liszt-Gedenkfeier. Prof. Dr. Friedrich Post sprach über Franz Liszt, Prof. Josef Pembaur spielte Klavierwerke von Liszt (Pastorale, An der Quelle, Waldesrauschen, Vogelpredigt, 12. Rhapsodie, Mazeppa, Sonate h-moll).

Leipzig. Frauenbund. 6. 11. Klavierabend Fritz Weikmann, Franz Liszt zum Gedächtnis. (Après une lecture de Dante, Waldesrauschen, Bénédiction de Dieu dans la solitude, Liebestraum, Mephisto-Walzer, 11. Rhapsodie). — 17. 11. Werbe-Abend zugunsten des R. Wagner-Denkmals. Frauenverband und Bayreuther Bund: Der Thomanerchor unter Prof. Dr. Karl Straube, Kammersänger August Seidler, Km. Rudi Keinze, Stadtbaudirektor Busse (Lichtbildervortrag über die Gestaltung des R. W.-Nationaldenkmals.)

Stettin. Geheimrat Golther über Franz Liszt. Liszts 50. Todestag und 125. Geburtstag beherrschte die Wagner-Erinnerung dieses Jahres — Gelegenheit für einen der besten Wagnerkenner des deutschen Schrifttums, den Geheimrat Dr. Wolfgang Golther-Rostock, der Einladung des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen zu folgen und in einer Reihe von Ortsgruppen sich für Franz Liszt, den ersten großen Freund und Förderer des Bayreuther Meisters, in der ihm eigenen, sachkundigen und warmen Art einzusetzen. Nach seinen Vorträgen in Eisenberg, Weimar, Eisenach, Hamburg (hier im „Bayreuther Bund") und Nürnberg sprach Prof. Golther am 30. November, dem Löwe-Gedenktag, in der Löwe-Stadt Stettin. Golther hob in klarer Formung die beiden

Perioden des Liszt'schen Lebens — die des „Spielmanns" und des „Künstlers", des Interpreten des Wagnerschen Festspielgedankens — von einander ab, wobei es ihm besonders darauf ankam, Wagner und Liszt in ihren persönlichen Aeußerungen sprechen zu lassen, um den durch Liszt in Weimar vorwärts getriebenen Festspielplan — im Jahre 1853 führte Liszt den ersten Wagner-Festspiel-Zyklus (Holländer — Tannhäuser — Lohengrin) durch — als Großtat des Künstlers und Freundes bedeutsam zu charakterisieren. Daß schließlich nicht Weimar (und nicht München) die Festspielstätte Wagners wurde, ist bekannt; diese Lösung als — Erlösung der deutschen Kunst aus privaten und dynastischen Interessen verband Golther folgerichtig mit den Ideen der Gegenwart, die das Wagnersche Kunstwerk in den Mittelpunkt deutscher Kunstoffenbarung rückte. Der mit lebhaftem Beifall aufgenommene Vortrag wird im „Wartburg"-Jahrbuch 1937 gedruckt erscheinen und damit erfreulicherweise einem weiteren Hörerkreis nahegebracht werden. Umrahmt wurden Golthers Ausführungen durch die stilvolle Wiedergabe der Wesendonk-Lieder Wagners und von vier Liedern Liszts (Gesang: Heddy Voß-Berlin, am Flügel: Kapellmeister Albrecht-Stettin), für die die Stettiner Vorsitzende des R. W.-V. d. Fr., Frau Elisabeth Sendler, den Dank der zahlreich erschienenen Wagner-Gemeinde Stettins aussprach.

Dr. Walther Eggert.

Wien. Akademischer W.-Verein. 30. 11. Gedenkstunde für Theodor Köchert: Adagio a. d. Streichquartett von Anton Bruckner, Gedenkrede, Lieder von Hugo Wolf, Angelus für Streichquartett von Franz Liszt. Mitwirkende: Hofrat Max Millenkovich-Morold, Kammersänger Prof. Hans Duhan, Konzerthaus-Quartett (Anton Kemper, Karl Maria Tietze, Erich Wies, Franz Kwarda), Karl Stumpf und Fritz Kuba.

Die verehrlichen Mitglieder des Allgemeinen Richard Wagnervereins Bayreuth werden ebenso höflich wie dringend gebeten, die rückständigen Beiträge für 1936 umgehend an den Kassier Dr. Ernst Wiedemann, Direktor der Bayer. Hypotheken- und Wechselbank in Bayreuth zu überweisen.

Abgeschlossen am 15. Dezember 1936.

Bayreuth und Draußen.

Berlin. 21. 3. Palmsonntag Nm. Richard und Siegfried-Wagner-Konzert in der Philharmonie veranstaltet zum Besten des Winterhilfswerkes durch die Ortsgruppe des Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen unter Mitwirkung der Bayreuther Künstler Maria Müller, Margarete Klose, Bockelmann, Völker, Zimmermann und des großen Orchesters des Deutschland-Senders unter Leitung des Hrn. GMD. Hermann Stange. —

Darmstadt. R.-W.-Verb. d. Frauen. 20. 2. Vortrag des Herrn Geheimrat Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock über „König Ludwig II. und Richard Wagner". —

Halle (Saale). R.W.-Verb. d. Frauen. Zu einer wahren Feierstunde wurde die Gedächtnisstunde zum Todestag unseres Meisters. Universitätsprofessor Dr. Sommerlad hielt einen Vortrag „Wotan und Siegfried, ein Beitrag zum Generationsproblem". Nachdem er einen Ueberblick über die verschiedenfachen Versuche von Lösungen des Generationsproblems von seiten der Wissenschaft gegeben hatte, stellte er diesen die Behandlung der Frage durch Richard Wagner in seinem „Ring des Nibelungen", also die Lösung durch den Künstler gegenüber. Er gab dabei ein scharfumrissenes Bild der drei Generationsvertreter des Wotan-Geschlechtes (Wotan — Siegmund — Siegfried) und zeigte den grundlegenden Gegensatz der Klärung durch die Wissenschaft und durch den Dichter-Philosophen Wagner auf. Nicht im Kontrast der Weltanschauung, nicht im Kampf des Jugendgeistes gegen den Zeitgeist beruht nach Wagners Deutung die Auseinandersetzung zwischen den Generationen, nicht durch den Gegensatz von Schwäche des Alters und Stärke der Jugend ist das Abtreten, die Entsagung des ersteren bedingt. Wotan beugt sich vielmehr durch Bejahung des Rechtes des Jugendgeistes unter das Weltgesetz vor Siegfried, als dem Vollstrecker des Götterwillens und gibt somit dem Ewig jungen den Weg frei. Zum Abschluß kamen die 1. und 2. Szene des 3. Aktes „Siegfried" zu Gehör. Die beiden Szenen waren der musikalische Ausdruck des behandelten Problems. Heinrich Niggemeier als Siegfried, Hans Bonneval als Wotan und Fanny Kölblin als Erda boten ihr Bestes dem Meister zum Gedächtnis.

Hamburg. R.-W.-Verein. Künstlerische Leitung Generalmusikdirektor Rich. Richter. 4. 2. 210. Ver.-Abd.: Richard Wagner-Abend. 1. Teil: Vortrag von Geheimrat Prof. Dr. Wolfgang Golther „Aus Wagners Pariser Zeit". 2. Teil: Konzertparaphrase für Klavier über das Spinnerlied aus der Oper „Der Fliegende Holländer" von Franz Liszt, vorgetragen von Lucy Brätsch-Wilkens. Drei französische Lieder für Sopran mit Klavierbegleitung von Richard Wagner a) Wiegenlied, b) Die Rose, c) Die Erwartung, gesungen von Eva Juliane Gerstein. Konzertparaphrase für Klavier über die Ouvertüre zu der Oper „Tannhäuser" von Franz Liszt, vorgetragen von Lucy Brätsch-Wilkens. — Für den 11. 3. ist der 211. Ver.-Abd. als „Weber—Brahmsfeier" angesagt.

Wien. Akademischer Wagner-Verein. Bei der Hauptversammlung am 4. 2. l. J. wurden nachstehende Herren in den Vorstand für 1937 gewählt: Obmann: Hofrat Max Millenkovich-Morold. Obmann-Stellvertreter: Dr. Wolfgang Rigler und Hofrat Dr. Ant. Reichel. Künstlerischer Leiter: Fritz Kuba. Archivare: Ob.-Insp. Wilhelm Janka und Insp. Friedrich Speiser. Vermögensverwalter: Eduard Voglmayer. Schriftführer: Dr. Friedrich Bayer. Beiräte: Hofrat Dr. Rudolf Billek, Ministerialrat d. R., Ing. Karl Grünhut-Bartoletti, Hochschulprofessor, Dr. Lothar Schrutka von Rechtenstamm, Hofrat Univ.-Prof. Dr. Richard Meister, Baurat Doz. Ing. Max Soeser und Primar Dr. Wieg von Wickenthal.

Abgeschlossen am 31. März 1937.

Bayreuth und Draußen.

1. Die „Bayreuther" von „Draußen" in Bayreuth.

Bayreuther Bund e. V.

12. Reichstagung (1937) und 1. Lehrgangswoche in Bayreuth 21. Juli bis 2. August 1937.

Dienstag, 20. Juli, 17 Uhr: Sitzung der Reichsbundesleitung auf der Bürgerreuth, ab 20 Uhr: Zwangloses Beisammensein der bereits in Bayreuth eingetroffenen Gäste mit den Mitgliedern der Bayreuther Ortsgruppe im Hotel „Schwarzes Roß".

Mittwoch, 21. Juli, 9 Uhr: Eröffnung der 1. Lehrgangswoche durch den Reichsbundesführer im Hörsaal des „Hauses der Deutschen Erziehung", anschließend: 1. Vortrag: Hauptschriftleiter Otto Tröbes-Berlin, Mitglied der Reichsbundesleitung: „Bayreuth, Schrifttum, Presse", 10 Uhr: 2. Vortrag: Lehrer Hans Rittel-Aachen: „Richard Wagners Werke als Gabe und Aufgabe", 10.45 Uhr: 3. Vortrag: Kunstwart des Bundes Alfred Pellegrini-Dresden, Mitglied der Reichsbundesleitung: „Der Befreiungsgedanke im Kunstwerk Richard Wagners", 15.30 Uhr: im Lesesaal des „Hauses der Deutschen Erziehung": Sitzung der Reichsbundesleitung mit den Vertretern der Ortsgruppen.

Donnerstag, 22. Juli: im Lesesaal des „Hauses der Deutschen Erziehung": 8.30 Uhr: Mitglieder-Hauptversammlung, 11 Uhr: im Kongreß-Saal daselbst: 4. Vortrag: Musikschriftsteller Dr. E. Zimmermann-Bremen, Mitglied der Reichsbundesleitung: „Rich. Wagners „Rheingold" als dichterische u. musikalische Grundlage zum „Ring des Nibelungen", 11.45 Uhr: daselbst: 5 Vortrag: Kapellmeister Hans Phil. Hofmann-Berlin: Einführung in Richard Wagners „Lohengrin", 15 Uhr: Fahrt mit Sonderomnibussen zur Eremitage. 20 Uhr: im Hörsaal des „Hauses der Deutschen Erziehung: 6. Vortrag: Gaukulturamtsleiter der Bayerischen Ostmark der NSDAP. Dr. Karl Moll-Bayreuth: „Kulturpolitische Fragen der Gegenwart".

Freitag, 23. Juli, 8.15 Uhr: Kranzniederlegungen an den Ruhestätten Richard, Cosima und Siegfried Wagners; 10.30 Uhr: Hörsaal des „Hauses der Deutschen Erziehung": 7. Vortrag: Dozent für Musik Fritz Merseburg-Jena: „Richard Wagner und die deutsche Jugend", 11.15 Uhr: 8. Vortrag: Schriftsteller Dr. Curt von Westernhagen: „Wagner und Nietzsche", 16 Uhr: Festspielhaus: Parsifal.

Samstag, 24. Juli, 11 Uhr: 9. Vortrag: im Balkonsaal der Ludwig-Siebert-Halle: Geheimrat Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock, Mitglied des Ehrenpräsidiums des Bundes: „König Ludwig von Bayern und Bayreuth, aufgrund neu erschlossener Urkunden", 16 Uhr: Festspielhaus: Lohengrin.

Abgeschlossen am 30. September 1937.

2. „Bayreuth" an die „Bayreuther" im „Draußen".

Wunsch und Weisung.

Ein Schlußwort zum 60. Jahrgang.

„Bayreuth"!

Der Name nennt — vergeßt das nie! —
des Deutschtums „Aristokratie".

Wunsch und Weisung — es kann auch heißen: Mahnung. Das soll der Spruch am Schlusse dieses wohl letzten von mir durchgeführten Jahrgangs bedeuten, nicht also sagen: so ist es, sondern: so sei es. — So oft noch die „Bayreuther", alt und jung, in Bayreuth sich wieder vereinen, dann gerade, und gerade sie, sollen hier sich im Bewußtsein ihrer geistigen Pflicht gestärkt fühlen. Es gilt für sie, der Bevorzugung würdig zu sein, eine solche Pflicht gegen den Geist einer großen Sache besonders tief und stark fühlen zu dürfen. Das ist es, was unter dem Begriff des Aristokratismus, des Adels, zu verstehen ist, und was dem Adel der geistigen Welt, der Kunst, ernstlich entspricht. Beides, Kunstwerk und Kunstgemeinde, begreift innerhalb der völkischen Kultur und des Dritten Reiches, als eine nicht nur künstlerische, als eine ethische Idee: der Name Bayreuth.

Am 9. Okt. als dem 60. Jahrestage meiner Uebersiedlung nach Bayreuth.

Hans von Wolzogen.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Gegründet 1882.

Unter Aufsicht der Regierung von Oberfranken und Mittelfranken.

Abrechnung für das Jahr 1935/36.

A. Einnahmen:

Kap. I.

Aktivbestand.

Guthaben bei der Bayerischen Staatsbank Bayreuth am 30. September 1935		RM 20 473.—

Kap. II.

Zinsen aus Aktivkapitalien.

a) Erträgnisse aus festverzinslichen Wertpapieren	RM	15 914.32	
·/· Stückzinsen a/gekaufte Wertpapiere . .	„	166.15	
	RM	15 748.17	
b) Bankzinsen	„	108.46	„ 15 856.63

Kap. III.

Einnahmen aus Stiftungen und Vermächtnissen	„	—.—

Kap. IV.

Beiträge von Ortsgruppen des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen.

Altenburg	RM	149.79	
Bad Kissingen	„	1 000.—	
Baden-Baden	„	45.—	
Bayreuth	„	450.—	
Berlin	„	1 188.—	
Braunschweig	„	600.—	
Darmstadt	„	186.—	
Dresden	„	2 500.—	
Eisenach	„	250.—	
Eisenberg	„	60.—	
Frankfurt a. M.	„	220.—	
Gera	„	207.—	
Görlitz	„	60.—	
Halle	„	400.—	
Hamburg	„	53.50	
Hannover	„	701.—	
Heidelberg	„	290.—	
Karlsruhe	„	400.—	
Kassel	„	300.—	
Köln	„	150.—	
Leipzig	„	700.—	
Magdeburg	„	686.—	
Mannheim-Ludwigshafen	„	175.50	
Minden	„	263.—	
München	„	1 000.—	
Uebertrag	RM	12 034.79	RM 36 329.63

Uebertrag		RM 12 034.79	RM 36 329.63
Nürnberg		„ 1 700.—	
Schwerin		„ 185.—	
Stettin		„ 800.—	
Stuttgart		„ 1 033.50	
Weimar		„ 122.—	
Wiesbaden		„ 500.—	
Wuppertal-Barmen		„ 1 000.—	„ 17 375.29

Kap. V.

Außerordentliche oder zufällige Einnahmen.

für verkaufte Hefte „Der Gral"		
durch Ortsgruppe Magdeburg	RM 17.—	
durch Ortsgruppe Weimar	„ 5.—	„ 22.—

Kap. VI.

Heimgezahlte Aktivkapitalien.

RM 1 000.—	4½% (6) Bayerische Staats-Anleihe verlost per 2. 3. 36	RM 993.75	
GM 50.—	4½% (8) Bayer. Vereinsbank Gold-Pfandbriefe verlost per 2. 6. 36	„ 50.37	
„ 240.—	5½% (4½) Bayer. Handelsbank Liquid. Pfandbr. verlost per 1. 9. 36	„ 242.20	
RM 2 000.—	4½% (6) Bayer. Staats-Serien-Anleihe verlost per 1. 9. 36	„ 2 000.—	
„ 1 000.—	Deutsche Reichsanleihe - Ablösungsschuld mit Auslosungsrechten verlost per 1. 10. 36	„ 7 418.75	„ 10 705.07
		Summe der Einnahmen	RM 64 431.99

B. Ausgaben:

Kap. I.

Verwaltungs- und Regiekosten.

Drucksachen, Porti etc.	RM 670.14	
Depotgebühren und Bankspesen	„ 189.90	RM 860.04

Kap. II.

Stipendien:

Angekaufte Fespielkarten für 1936	RM 19 005.—	
Barunterstützungen etc.	„ 5 307.95	„ 24 312.95

Kap. III.

Anlagen in Wertpapieren.

RM 1 000.—	4½% Deutsche Reichsbahn-Schatzanweisungen à 98.75	RM 987.50	
„ 1 000.—	4½% (8) Pfälz. Hypothekenbank Gold-Pfandbr. à 97.75	„ 977.50	
„ 10 000.—	4½% Deutsche Reichsschatzanweisungen à 98.75	„ 9 875.—	
„ 10 000.—	4½% Deutsche Reichsschatzanweisungen à 98.75	„ 9 875.—	„ 21 715.—

Kap. IV.

Sonstige Ausgaben.

Börsenumsatzsteuer	„ 9.—
Summe der Ausgaben	RM 46 896.99

Abschluß.

Summe der Einnahmen	RM 64 431.99
Summe der Ausgaben	„ 46 896.99
	RM 17 535.—

welche Summe bei der Bayerischen Staatsbank Bayreuth angelegt ist.

Summarischer Ausweis des Vermögensbestandes.

I. Kapitalien:

Bei der Bayerischen Staatsbank Bayreuth zu offenem Depot hinterlegt:

Nom. RM	2 450.—	Deutsche Reichsanleihe Ablösungsschuld mit Auslosungsrechten
„	357.50	diverse Obligationen
„	2 000.—	4½% Deutsche Reichsbahn-Schatzanweisung
„	20 000.—	4½% Deutsche Reichsschatzanweisungen
„	21 000.—	4½% (6) Bayer. Staatsanleihen
GM	185 000.—	4½% (8) Gold-Pfandbriefe
„	49 400.—	4½% (7) Gold-Pfandbriefe
„	13 000.—	4½% (6) Gold-Pfandbriefe
„	1 500.—	4¾% Komm. Schuldverschreibungen
„	64 150.—	5½% (4½) Liquidations-Pfandbriefe
„	12 500.—	Anteilscheine
RM	17 535.—	Bankguthaben

II. Schulden: —.—

Bayreuth, den 30. September 1936.

Der Schatzmeister.
Konrad Uhl.

Durch die im festspielfreien Jahre 1935 aufgesparten Gelder sind wir in der glücklichen Lage gewesen, die zahlreich eingelaufenen Wünsche der Ortsgruppen wie auch die direkt bei uns eingegangenen Bitten weitestgehend befriedigen zu können. 359 Stipendiaten konnten wir ihren Wunsch, einmal Bayreuth zu erleben, erfüllen. Für RM 19 005.— wurden Karten gekauft und RM 5307.95 an Barzuschüssen bewilligt. Die bedürftigsten Stipendiaten erhielten Freiquartiere und Essensgutscheine.

Eine besonders große Freude war es uns, die Bitten der gelegentlich der Olympiade in ihre Heimat kehrenden Auslandsdeutschen zu erfüllen, die uns nach dem Festspielbesuch glückselig über ihre gehabten Eindrücke berichteten. Ihnen neue Kraft und Stärke gegeben zu haben, das Banner deutscher Kultur fern der Heimat hochzuhalten und weiterzutragen, ist uns eine beglückende Aufgabe gewesen. Aus dem gleichen Bestreben heraus hatten wir das Saarland besonders gut bedacht, um den dort lebenden Deutschen, die unter vielen Opfern ihre Treue zum Reich bekundeten, zu zeigen, daß sie im Reich nicht vergessen worden sind.

Wir freuen uns, daß durch die unermüdliche, aufopferungsvolle Tätigkeit der Reichsvorsitzenden, Frau Geheimrat Lange, die Zahl der Ortsgruppen ständig im Wachsen begriffen ist. Wir hoffen, daß unsere gemeinsame Zusammenarbeit, die auf das eine, ideale Ziel gerichtet ist, das Verständnis für des Meisters Werke in weiteste Kreise hineinzutragen, auch 1937 die gleiche ersprießliche sein wird, damit wir alle zu den Glücklichen zählen dürfen, die würdig sind, das Vermächtnis des Meisters zu wahren.

Magdeburg, den 16. November 1936.

Der Vorstand:
Margarete Strauß.

Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger, Bayreuth.