

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.

Einundsechzigster Jahrgang 1938.

Schriftleitung: Bayreuth, Litzstraße 2.
Geschäftsstelle: Lorenz Ellwanger, Bayreuth, Marktstraße 60.
Jahresbezugspreis M 6.—.

Inhalt des einundsechzigsten Jahrganges.

Erstes (Weihnachts-) Stück: S. 1—52:

Hans von Wolzogen. Unsere Weihnachtsfeier. 1. — Richard Wagner. Aus sprüche aus Tagebüchern. VIII. 2. — Cosima Wagner. Aussprüche aus den letzten Lebensjahren. 13. — Gustav-Georg Röll. „Le génie du coeur“. 15. — Hans von Wolzogen. Der Opferbegriff. 18. — Rudolf Kirsten. Die Erzählungen in den Dramen Richard Wagners. 22. — Richard von Schaukal: Gedanken zum Nachdenken. VIII. 42. — Besprechungen: Karl Grunsky. Zu neuen Ufern. 45. — Hermann Seeliger. Deutscher Reichsspiegel. 51. — Beilagen: Abrechnung der Richard-Wagner-Stipendienstiftung. — Literarische Anzeigen Nr. 281. — Beigabe zum Jahrgang 1937: Hans von Wolzogen. Sinnenreime.

Zweites (Frühlings-) Stück: S. 53—108.

Hans von Wolzogen. Ueberleben! Ein letztes Wort an Ludwig Schemann. — Unsere erste Elisabeth. 53. — Karl Bösch. Paulus. 55. — Karl Hermann-Uray. Germanische Zeugen christlicher Gesinnung. I. 58. — Karl Grunsky. Wagner und Euripides. 69. — Hans von Wolzogen. Euripides. Mit einem Nachwort über die hellenische Tragödie. 74. — Karl Grunsky. Zu Schopenhauers Gedenken. 85. — Besprechungen: Richard von Schaukal. Eine neue Schopenhauer-Ausgabe. 88. — Karl Grunsky. Aus Vergangenheit und Gegenwart. 97. — Hermann Seeliger. Zwei erste Werke nationalsozialistischer Literaturgeschichtsschreibung. 105. — Hans von Wolzogen. Shakespeares höllischer Feld. 108. — Beigabe: Inhalt der 5 Jahrgänge 1933—1937. Zusammengestellt durch Dr. Anton Morik.

Drittes (Festspiel-) Stück: S. 109—164.

Hans Paul Freiherr von Wolzogen †. 109. — Georg Röll. Zum Gedenken an Hans von Wolzogen. 110. — Georg Röll. „Weimar“ und „Bayreuth“. 113. — Karl Hermann-Uray. Germanische Zeugen christlicher Gesinnung. II. 120. — M. v. Wedel. Der „Ring des Nibelungen“, die Tragödie der verlorenen Freiheit. 138. — Ferdinand Graf Spork. Lehrer und Lehre. 142. — Franz Ring. Die Auswirkungen der Deklamationsphylab R. Wagners auf die deutsche Stimpfpädagogik. 148. — Besprechungen: Karl Grunsky. Gastgeschenke. 162. — Beilage: Literarische Anzeigen Nr. 282.

Viertes (Herbst-) und Schluß-Stück: S. 165—240.

Richard von Schaukal. Stifter und Raabe. 165. — Curt von Westernhagen. Das Urbild des „Fall Wagner“. 174. — Gustav-Georg Röll. Friedrich Nietzsche im Schatten Frankreichs. 184. — Richard Hennig. Subjektive und objektive Tonarten-Charaktere. 193. — Franz Ring. Die Auswirkungen der Deklamationsphylab R. Wagners auf die deutsche Stimpfpädagogik. IV. 199. — A. Maacklenburg. Grundzüge der Alternationschnik in der romantischen Harmonik. 218. — Richard von Schaukal. Die Brüder Grimm und ihr Märchenbuch. 223. — Besprechungen: Hermann Seeliger. Vier Bücher von der Seele des deutschen Menschen und von deutscher Heimat. 229. — Karl Grunsky. Ein letzter Streifzug. 231. — Richard von Schaukal. Stéphane Mallarmé / Huldigung / Hommage. 237. — Einladung zur Generalversammlung am Mittwoch, 7. Dezember 1938, um 20.15 Uhr. 238. — An unsere Leser (Dank und Abschied). 239. — Bayreuth und Draußen — Literarisches. 240. — Beilage: Abonnements-Erklärung für die „Blätter des Bayreuther Bundes“.



Erstes Stück 1938. Weihnachtsstück 1937.

Das Gute tun,
Das Edle denken,
Das Schwere fragen.

Cosima Wagner.

Unsere Weihnachtsfeier.

„Winter-Weihnachts heil'ge Weibewonne!“
„war da der Welterlösung Trost geboren,
der hat mir hold erlösend gar gelacht.“

Richard Wagner 1881.

Niemanden wird es wundern, daß das 1. Stück 1938 der B. Bl. schon zu Weihnachten 1937 erscheint. Die Weihnacht, das liebe deutsche Fest, das so innig-traulich das göttliche Wesen mit dem menschlichen durch die Liebe verbindet, führt uns auf einem festlichen Wege nach Bayreuth, in das Haus Wahnsfried, zu seiner hohen Herrin, deren 100ster Geburtstag an diesem 25. des Christmonds gefeiert wird. Gewiß soll dieser Feiertag auch das Weihnachtsstück der B. Bl. zu einem Feststück werden lassen, ja, es soll auf seine besondere Weise die Edle feiern, welche durch die Macht der Liebe, die Weihnachtsmacht, zur Retterin geweiht und geworden, nicht nur für den Meister selbst und nicht nur für Bayreuth, auch für all' die großen Werke, die ohne diese unvergleichlich segensvolle Liebeshilfe nicht mehr entstanden, niemals die Bayreuther Werke geworden wären, womit sie bisher so vielen deutschen Seelen zu tieferen Lebenshilfen werden konnten.

Gerade auch unsere B. Bl. verdanken der großen Retterin ihre geistige Gunst und Hut, Führung und Pflege, — wie müßten sie nun allen voran ihren hohen Schutzgeist feiern?! Wie es von mir durch ein ehrfurchtvolles Bayreuther Schweigen geschieht, habe ich in den Versen auszudrücken versucht, welche den Festspielführer dieses Jahres eröffneten. Nun aber ist es unseren Blättern vergönnt noch in anderer Form an der Weihe des Geburtstages bedeutungsvollen Teil zu nehmen. Die verehrte Meister-tochter hatte sehr bewußt und bestimmt der Zeitschrift des Meisters allein die Erlaubnis gewährt, aus den Tagebuchblättern ihrer Mutter von den Aussprüchen ihres Vaters unbekannte, reich belehrende und vertraulich beglückende Mitteilungen zu machen. Schon seit Beginn des Jahres ist in diesen Tagebuchblättern gewissermaßen die Weihnachtsfeier vorbereitet worden und wird nun im Feststück selber dem Ende zugeführt. Der Meister

spricht durch die Meisterin zu uns Bayreuthern. Das ist wohl eine würdige Feier! —

Und damit gebe ich heute auch der mich überlebenden Zeitschrift des Meisters und Allem, was seinem Werke dient, herzlichste Wünsche als Weihnachtsegen mit auf den weiteren Weg durch die Geschichte des Bayreuther Geistes, wie ihn einst die Meisterin auf das Edelste und Sicherste gewiesen und geleitet hat.

Bayreuth, Christmond 1937.

Hans v. Wolzogen.

Richard Wagner.

Aussprüche des Meisters aus den Tagebüchern der Meisterin.

1874—1883.

VIII.

Perugia-Siena.

1881.

1. Januar. Richard knüpft wieder an das Gespräch über die Es-dur-Symphonie an, von welcher er behauptet, die Musiker wüßten nicht, was sie mit ihr anfangen sollten, und die er gern neu instrumentieren würde. „Marsch oder Tanz ist Alles, es giebt kaum absolute Musik,“ sagt er. Beethoven hat den Gedanken nicht gehabt den ich mit dieser Introduction verbinde, einer Prozeßion, die ich so deutlich und in ihren verschiedenen Theilen sehe, daß ich sie aufführen könnte; aber die Themen-Gestalten haben sich ihm aufgedrängt, und nun mußte er sie in einer Symphonie-Form bringen.

2. Januar. F. C. Dis aus dem ersten Satz der Es-dur: „Was ist das für ein Schrei der Wollust,“ ruft R. aus, „für ein Seufzen, Sich-Sehnen, was soll der Musiker damit; wie das plötzlich hineintönt, und wie mußte man mit einem Orchester studiren, um so etwas herauszubringen.“ Ich sage ihm, in Mannheim hätte man es vielleicht nicht gehört, jedenfalls aber empfunden, da lacht er und sagt: „Ja, wenn sie unter mir spielen, da wissen sie nicht wie ihnen ist; was war das? fragen sie sich. Taufsig sagte mir von der Freischütz-Ouvertüre: Ich weiß nicht, was du am Schluß gemacht — aber, es war unglaublich.“

17. Januar. R. versucht die Es-dur-Symphonie von Mozart mit Humperdinck und spricht über die Schwierigkeit das Adagio richtig zu nehmen und zeigt, wie es gewöhnlich in Concerten gespielt wird.

Darauf aber spielt uns Rubinstein den ersten Theil der Sonate 106 und die Freude daran ist grenzenlos! Ja, wir können uns über den Ein-

druck gar nicht fassen. Richard sagt u. A.: „Wie in die Werkstatt des Willens sei man da eingeführt, man sehe alles, wie im Inneren der Welt sich regen und rühren“ — „wer das in Begriffe umsetzen könnte, hätte den Schlüssel des Welträthsels,“ „Rufe der Leidenschaft, auf welche die Werkstatt sich öffnet — selbst Shakespeare ist damit nicht zu vergleichen, denn was er schafft, hängt zu sehr mit dem Elend der Welt zusammen. — In den Symphonieen läßt Beethoven die Anderen spielen, hier spielt er selbst; und das Alles in der Form einer Sonate!“

Er erzählt von der neuen Fassung, die er der Ballade im Fliegenden Holländer gegeben und leider verloren habe. So sei es ihm im Lohengrin mit der Stelle gegangen: „ich sank in süßen Schlaf“ — er habe sie ganz wundervoll gehabt und nie wieder gefunden, was da stünde, sei ein Ungefahr.

R. sagte: „Die Kunst ist die Verklärung der Erkenntnis, wie die Religion die Verklärung des Willens ist.“

27. Februar. Viel sprechen wir von der C-Moll-Symphonie. R. sagt: beim Marsch würde plötzlich der Vorhang aufgezo- gen, denn das vorhergehende Flimmern sei wie ein leises Lerchenschwirren und bereite eigentlich nicht darauf vor.

7. März. Abends nehmen wir den 3ten Akt aus Tannhäuser vor. R. freut sich namentlich des Gebetes und deren großer Einfachheit, daß er damals, so jung er war und so wenig technisch ausgerüstet, so sicher gewesen wäre dieses lange Stück so schmucklos zu halten.

11. März. R. spielt die Oberon-Duvertüre und manches aus Oberon, es sei ihm als käme er in seine Heimath, sagt er, wenn er zu Weber komme. Die Hebriden-Duvertüre sei ja ein viel größeres künstlerisches Meisterwerk als die zu Oberon, aber hier sei Seele, Feuer.

R. ärgert sich darüber, daß er nun Musik für die Dekorationsmaler machen müsse! (Wandeldekormationsmusik im ersten Akt.)

21. März. Abends erzählt R. er habe Fidi aus Tristan, Lohengrin, allem Möglichen singen hören, und die Worte seiner Mutter an ihn Richard seien ihm eingefallen: „oh Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe“ — er erwarte sich viel von Fidi, würde es aber wohl nicht erleben.

29. März. Abends nehmen wir die Schlacht bei Vittoria vor, von welcher R. das Kindliche des Anfangs hervorhebt, das Prachtvolle der Siegeshymne rühmt, und sich freut, wie Beethoven nun des „trockenen“ Tones satt wird und den Teufel spielen läßt, das wäre volksthümlich, es erinnert ihn an Egmont, und wir nehmen mancherlei aus der Musik daraus vor. R. spielt selbst die Klänge von Klärchen's Tod in wunderbarer Weise: „sie stirbt wirklich“ ruft er aus. — Wie wir allein sind, kommt er auf die

Akkorde, die wie aus der Liturgie klingen und spricht aus, wie ergreifend diese seien. Am Schluß dieser Musik ruft er aus: „Wir Musiker sind Blausäure, wenn die Musik beginnt, ist alles Uebrige nichts.“

6. April. Beim Abendbrot sagt er mir, die Musik zu Klärchens Tod, das Uebergehen zu A-moll sei ihm im Sinn: ein ganzes Buch könnte er darüber schreiben, „über die Musik als Ausfluß der Religion“. Er kommt darauf zurück und ruft aus: „Was dieses C in dem A-moll ist! Dieser Schauer, dieses Fertigsein, diese Resignation.“

7. April. Freund Humperdinck fragt um Tempi der Pastorale und meint, das Finale ließe etwas nach in der Stimmung. R. sagt darauf, nachdem er den Schluß verteidigte: „Ja, wie abschließen! Am Besten ist es wohl immer wie ein Traum ausklingen zu lassen! In der C-moll, kann man sagen, ist das Finale die Hauptsache, das Uebrige ist wie eine Préface. In der F-dur ist es ihm vollständig gelungen. In der Eroica war er in der Blüthe seiner Phantasie und hat einen Einfall nach dem anderen gehabt.“

Wie beim Abendbrot Herr Franke erzählt, sein Vater sei Stadtmusikdirector gewesen, erwiedert ihm R.: „Sagen Sie Stadtmusikus, oh, das macht uns Ehre, mein Großvater ist Thoreinnehmer in Leipzig gewesen.“

14. April. Abends theilt R. den Freunden sein Grauen über die Kostüm-Entwürfe mit, wo alles Unschuld sein sollte: „abgelebte Frauen“. — „In meiner Kunst ist alles keusch,“ darf er stolz sagen.

16. April. R. sagt mir: „Ich werde die christlichen Feste componiren, das werden meine Symphonieen sein.“

20. April. Er meinte in der Früh: es würde am Ende mit den christlichen Festen nicht gehen, weil er zu viel lustige Themen habe, das sei nicht christlich.

22. April. Rubinstein spielt uns die berühmte A-moll-Fuge von Bach, und dann die Kleinere (ich glaube Nr. 6). Beim Beginn der Letzteren sagt Richard, der freue sich phantastischer Anarchie. Das Thema bezeichnet er als menschliche Stimme, die zur Vogelsstimme übergeht, die Gattung als als Vogel spräche da. Bach wäre der eigentliche Musiker; die anderen, Mozart, Beethoven, näherten sich mehr dem Dichter. R. warnt Rubinstein vor dem Tempo rubato, und wiederholt, daß es nicht zu bezeichnen sei, worin das liege, und keine Tempo-Bezeichnung könne es geben.

28. April. R. kommt Abends auf den Gedanken den Schluß der IXten spielen zu lassen und etwas zu markiren. Er kann nicht genug sein Staunen über das zuweilen Kindliche und immer Erhaben-naive dieses Werkes ausdrücken, und glaubt nicht an die Popularität, wenn nicht Auführungen stattfänden, von denen er das Geheimniß zu haben behauptet.

9. Juni. Am Schluß des Abends wird unser Liebling das Es-dur-Quartett gespielt; beim Scherzo sagt R.: es sei Ruzknacker und Mausekönig — er rühmt die Vollendung dieser Werke.

16. Juni. R. sagt mir, er sei immer eigentlich froh, wenn ein Abend ohne Musik gewesen sei, weil bei ihm Musik E r t a s e heiße und er es nicht liebe, wenn man mit ihr spiele.

R. arbeitet an seiner Partitur und sagt mir: Die Aversion, die er für Zauberer und böse Wesen habe, würde ihn vielleicht dazu treiben die Sieger zu schreiben, weil da alles sanft sei.

27. Juni. Kapellmeister Levi spielt uns einiges von Bach, u. A. den letzten Chor der Passion. R. spricht darauf von seiner Vorliebe für den einen Chor im „Paulus“, nach der Steinigung vom hl. Stephan. Er hob es hervor, in welcher Décadence wir seien, Mendelssohn hatte Einfälle, darauf Schumann, ein närrischer Grübler, und nun Brahms ohne irgend etwas!

22. Juli. Abends Reminiscenzen von Opern, Robert d. Teufel, Norma, Staniera — dann aber „die Ruinen von Athen“, dessen Chor der Musen R. besonders liebt.

28. Juli. Auf dem Klavier liegt die Partitur des Freischütz, und R. sagt: „Ich habe sie soeben hergenommen, um zu zeigen, wer mein Meister war,“ und er zeigt mir bei der Arie von Agathe die zwei ersten Takte des Orchesters: „Wie nahte mir der Schlummer“ — die breite Lage der Bläser: „er war der Erste, der so etwas schrieb“; bei den Anderen findet es sich vor als Trouvaille, bei ihm ist es aber mit Bewußtsein.

3. August. Ueber die A-dur-Symphonie sprechend sagt er, er habe an dieses göttliche Abbild der Welt viele Gedanken geknüpft.

12. August. Wiederum bemerkt R., daß er nach dem Parsifal nur mehr Symphonieen schreiben werde.

23. August. R. spricht von Streichungen, die er im Tristan anbringen will im dritten Akt u. A., weil es über das Maaß des Erlaubten ginge.

R. singt heute die Melodie der Meisterfinger und sagt, wenn eine Melodie gar keinen Athem zuläßt, dann ist sie schön.

27. Augst. Abends kommt er auf den Einfall den Klavierauszug von Othello vorzunehmen, und er singt mit Seidl und Marianne Brandt das Trio des ersten Aktes zu unglaublich komischer Wirkung.

28. September. R. arbeitet Vor- und Nachmittag und theilt uns mit, wie er anstatt der Clarinette ein Violin-Solo angebracht habe bei: „so flatterten lachend die Locken“.

3. Oktober. Abends tritt er an seinen Arbeitstisch und fragt meinen Vater, ob er die Pauke unter F. gebraucht hätte? mein Vater sagt nein, es

klänge nicht gut. R. aber sagt: er würde es doch thun, und mir sagt er in's Ohr die Stelle für welche er es gebraucht: „Ich sah ihn“.

6. Oktober. Zurückkommend vom Theater werden die Maquettes zu R.'s höchster Befriedigung gezeigt; die Wandeldekoration namentlich erfreut uns Alle sehr.

Abends spielt mein Vater die Variationen von Beethoven und zwar derart, daß R. fragt, ob man glauben könne, Beethoven habe es so gespielt. Er glaubt es nicht und rühmt es, wie bei dieser Einfachheit jede Melodie wie eine Gestalt auf uns zukäme.

8. Oktober. Mein Vater spielt die Sonate 111, und vorher die A-dur, „Frühlingsnahn“ nennt sie R., von welcher R. das Tempo des Finale etwas langsamer wünscht, da es in dieser Sonate nie zu leidenschaftlichen Accenten käme. Mein Vater ist ihm zu Willen, und R. freut sich dieses Frühjahrs-Knospens und Raufchens.

13. Oktober. Von Bach sagt R., er sei wie die vormenschliche Welt.

19. Oktober. Vom Lohengrin sagt R., er sei ganz mit ihm zufrieden, an dem Tannhäuser dagegen hat er noch einige Anklänge an das Opernhafte auszuweisen. Auch scheint er ein gewisses Mißverhältnis zwischen der neuen Venusscene und dem Werke doch zu empfinden.

13. November. R. sprach von drei Partiturseiten, die er geschrieben und erwähnt es, wie ungern er grelle Effekte habe, wie er immer suche sie zu vermitteln, verständlich zu machen, nicht sie als Schroffheiten wirken zu lassen, und er zeigt die Stelle des Gurnemanz: „kalt und starr“, und freut sich sie heute mit gedämpften Hörnern begleitet zu haben. Er sagt, das habe ihn bei der Anhörung der Nibelungen gefreut, daß die größten Kühnheiten, zu welchen er greifen mußte, nicht unvermittelt aufträfen. Man müsse ja bei solchen Vorwürfen wie er sie habe zu excentrischen Farben greifen, man käme da nicht aus mit: „notte giorno faticar“; aber darin bestünde die Kunst, daß sie nicht als Excentricitäten wirkten.

17. November. R. spricht zu mir über Musik, namentlich über die letzten Sätze der Symphonieen, hervorhebend, daß z. B. in der F-dur-Symphonie Beethoven alles kurz gehalten hätte, gleichsam vorbereitend, um Alles auf das Finale zu werfen; ähnlich in der C-moll; in der Pastorale da windet er sich, und das Finale der A-dur, so lieb man es hat, kann man in einem gewissen Sinne sagen, das ist nicht mehr Musik — aber nur er konnte es machen. Die letzten Sätze sind die Klippe, ich werde mich hüten, ich schreibe nur einsäßige Symphonieen.

29. November. R. spricht von der Analyse der Beethoven'schen Quartette durch Helm, er freut sich dessen und wünschte, daß Aehnliches für seine Werke geschehe. Ich meine, daß die Popularität wohl immer der Analyse vorangehen müsse. R. erwiedert nein, die Sachen wie die letzten Quartette

könnten nicht populär sein, wenn man sie nicht studiere, man könne auch die Tempi nicht richtig finden, öfters seien die Bezeichnungen Beethoven's irreführend, und das Pariser Quartett, so gut melodisch sie es oft gespielt, hätte große Fehler begangen. Er glaubt mir nicht, wie ich ihm sage, daß ich das Gefühl hätte, daß diese Sachen bei den Deutschen lebten, trotz schlechter Aufführungen.

30. November. Am Schluß des Abendbrotes war R. aufgestanden und hatte italienische Melodien, vorzüglich von Bellini (Piraten, Lucia, Sonnambula) gespielt, von welcher er sagt, daß auf die in Verzierung sich lösende Rossini'sche Phrase diese Melodie die Herzen hätte aufgehen lassen. die nur Leiden, Klage sei.

Palermo.

2. Dezember. Heute bittet er den Himmel mit Händefalten um „leichte Seiten"! Sachen wie in der Zauberflöte: „durch sie ging all mein Glück verloren“. Er habe die extatischen Wunder satt; auch des Wühlens im Schmerze, mit den tiefen Clarinetten, sei er müde.

5. Dezember. Mittags ruft R. aus: „Oh, die Musik! man wird erst hier sehen, was für eine Möglichkeit der Klage in der Wonne sie enthält.“

6. Dezember. Nach Tisch kommen wir Beide auf den ersten Satz der C-moll-Symphonie und R. spielt daraus, und sagt, so etwas wie dieses Ausbrechen in Begeisterung, in Freude, das hat vor Beethoven keiner gehabt, Mozart kennt das gar nicht, Weber hat etwas davon, und das ist eine der Stellen, welche, wenn man sie deuten könnte, uns die Welt erklärten. Er verspricht uns zwischen den Aufführungen, Symphonieen aufzuführen. Ach, ruft er plötzlich aus, was brauche ich das Fagott tief blasen zu lassen; ich: „wo?“ — R.: „Bei der Taufe, ich kann es überhaupt nicht leiden, das Fagott“. Dann bemerkt er, er habe in Siena seine Partitur falsch liniert, es ist schrecklich, wenn man Pedanterie und Genialität in einem Beutel bekommen hat, eine wahre Qual“.

11. Dezember. Ich sage ihm, daß ich gar gut es verstehe, was er gestern sagte, daß er keine polyphone Spielerei wie in den Nibelungen im Parsifal anbringen werde, z. B. das Waldweben; hier (im Parsifal) sei Alles zu ernst, zu concentrirt, es sei selbst kein Schwelgen im Leiden wie beim Tristan. Er fährt fort: „Gott, wenn man denkt, von wo ich ausgegangen bin, Magdeburger Kapellmeister, wo man 4 erste Violinen hatte, so ist es eine Freude für 12 zu schreiben und sich eine Genüge zu thun; im Ring bin ich da, um Natureffekte wiederzugeben, am Weitesten gegangen.“

Viel klagt er noch über seine Arbeit: „Könnte ich nur so eine A-dur-Symphonie schreiben, ich würde nicht die schönen Einfälle von Beethoven haben, aber die Arbeit wäre nichts im Vergleich zu der meinigen.“

18. Dezember. Für den Eintritt von Parsifal (3. Akt) habe ich Hörner und Trompeten, Hörner allein, war mir zu weich, zu wenig feierlich, Trompete allein zu klapprig, blechig — da muß man finden, und dann fordere ich, daß sie es gut spielen.

20. Dezember. R. kommt darauf zurück, daß die Frage der Instrumentation des Schlusses des Werkes ihn so beschäftige, er müßte viel mehr Instrumente haben, wie er sich eine Alt-Oboe habe bauen lassen, müßten alle Bläser bereichert werden, da er verschiedene Gruppen bedürfte — ich könne mir nicht vorstellen, wie ihn das quäle.

1882.

6. Januar. Unter allerhand Gesprächen, u. A. über Cherubini bezeichnet er diesen zugleich als interessant und langweilig.

10. Januar. R. hat aus der C-moll-Symphonie das zweite Thema gespielt und hervorgehoben, wie kurz das sei und dabei so sprechend; er ergeht sich weiter über die sonderbare Concision dieses Werkes, führt als Gegensatz die Eroica mit ihrer Leppigkeit an, und wie ich ihn befrage, ob er diese Concision für eine größere Vollendung hält, sagt er, es wäre eine Thorheit die C-moll etwa höher stellen zu wollen als die Eroica, aber der Mensch ist umso viele Stufen höher gerückt.

13. Januar. (Tag der Vollendung der Partitur!) R. sagt mir, der A-moll-Akkord (wo Rundry zusammensinkt) würde mir Eindruck machen, es sei der Schrecken der Heiligkeit, der da ausstrahle. Es müsse sehr schön geblasen werden.

22. Januar. Es wird Chopin gespielt und R. erfreut sich an einer melodischen Feinheit, ja, diese erstaunt geradewags bei einem der als Virtuose es auf rhetorische Brillance absehen muß.

19. Februar. Rubinstein spielt den Huldigungsmarsch zu R.'s Befriedigung, er freut sich des Flusses dieses Werkes.

Bei Tisch hatten wir über Berlioz gesprochen, seine unruhige Rhythmik, seine peinliche unmusische Realistik (wie das oft wiederholte Murmeln der Pilger im Pilger-Marsch), seine kurzathmigen Motive. R. citirt die Melodie der Loreley von meinem Vater als sagenhaft populär und scherzt dann über das Weltschmerzliche von Schumann.

23. Februar. R. bezeichnet Cherubini ein ungeheures Talent bei großer Trockenheit.

Er spricht über den Anfang von der Fidelio-Duvertüre (das Erste, was er von Beethoven gehört und was ihn übermäßig beeindruckt habe), über diesen Freimuth, keiner konnte das nachmachen, ohne daß man sogleich als Nachahmung es empfinde, während das Thema der Wasserträger-Duvertüre ganz gut im Tell von Rossini in langsamem Tempo habe gebracht werden

können. Das sei ihm bei allem hübschen treuherzigen Charakter eine Floskel. Das aller schlagendste der Beethoven'schen Art sei der Anfang der C-moll-Symphonie. Wer könnte das nachahmen?!

2. März. Wir kommen durch eine Rede Feustel's auf die Verbreitung des Ruhmes. „Ja, ja,“ sagt Richard, „was man in der Jugend sich wünscht, hat man im Alter die Fülle, aber ich kann nicht sagen, daß ich je Ruhm mir gewünscht, nein, etwas, was sich unterscheidet, eine wahre Melodie, die mein eigen wäre, etwas was nicht Beethoven, Weber wäre. Auf den Effekt habe ich gleich loskomponirt, so Grübeleien, Spintifiziererei wie Schumann habe ich nie getrieben.“

15. März. Nach Probe vom Idyll höchste Freude an dem Werk. Erinnerungen an selige Zeiten, auch an meinen Vater, von dem R. sagt, daß seine jubelnde Zustimmung zu dem Idyll gezeigt hätte, welches Wesen er wäre, und wie er sich von Allen, Allen unterscheide.

23. März. R. spielt einige Beethoven-Themen, u. A. das vom Adagio der 9ten Symphonie und sagt: „diese beiden Themen zu finden und zu vereinigen, das eine wie ein Natur-Träumen das andere wie eine holde Erinnerung, sei etwas so Göttliches, das könnte nur ein Wahnsinniger — ein Mensch mit gutem Verstand findet derlei nicht.“

25. März. Gestern sprechen wir noch von der Sonatenform, und daß selbst in op. 111 3. B. Beethoven im ersten Satz noch etwas Steifes hat, was nicht ganz mit der Freiheit des Schlusses stimmt. In dieser Beziehung sagt R., kenne er nur die A-dur-Sonate, die ganz frei sei, und der erste Satz von 106, der allerdings sehr angeordnet sei, aber, wo der Reichtum diese Anordnung fordere.

Acireale.

1882.

5. April. R. beschloß das Abendgespräch über das Christenthum mit der Bemerkung, daß der Parsifal gewiß sein letztes Werk zu sein habe, in dieser Ritterschaft des Grales sei der Gedanke der Gemeinde ausgedrückt. „Die Sieger“ könnten nur in unbedeutender schwächerer Weise das wiederholen.

9. April. Heut sagt R. zu mir: „Du hast mich am Leben erhalten, und dieses Erhalten hat dann dem Leben seine Würde gegeben.“

21. Mai. R. spielt den Marsch aus der Eroica, ihn als recht eigentlich heroisch bezeichnend, da er in der Trauer die feierliche Gemessenheit nie aufgibt.

29. Mai. Er bemerkt: sein Tristan sei sein tragischster Stoff, weil darin die Natur in ihrem höchsten Werke gehemmt sei.

11. Juni. Er spielt etwas aus dem letzten Satz von op. 111 zu unserem Entzücken, und den ganzen ersten von 101 (A-dur); wie stimmen wir ihm alle

bei, wie er leidenschaftlich erklärt, mit diesen Werken habe Beethoven eine ganz neue Welt enthüllt, und alles Melodie, Gestalten die auf einem zukämen, die kein Auge sehe. „Aber es ist zu Ende mit der Musik“, ruft er schmerzlich aus, „und ich weiß nicht, ob meine dramatischen Explosionen das Ende aufhalten können. Es hat so kurz gedauert! Aber diese Dinge haben mit Zeit und Raum nichts zu schaffen.“

R. spielt etwas aus dem 1. Akt Walküre, den Schluß. Er hofft, daß mein Vater uns etwas spielen werde, dieser sei der Einzige, mit welchem er musizieren könne. —

Bei der Heimkehr aus dem Garten hat er sein symphonisches Thema aufgesetzt, „Ich brauche nur Ruhe, es schwärmt dann gleich um mich.“

16. Juni. Beim Kaffee hat er das „Nirvana“ von Hans besonders hervorgehoben und bedauert, daß es nicht möglich sei zu sagen, wie viel bedeutender er es fände als alle jetzigen Kompositionen.

27. Juni. Bei Tisch hebt R. die Schönheiten in Halevy's „Jüdin“ hervor, das Passahfest, die letzten Chöre, auch den lebendigen ersten Akt, und sagt, daß darin der beste Ausdruck des jüdischen Wesens sei. Er findet, was die Orchesterarbeit darin betrifft, bedeutender als die in der „Stummen“.

3. Juli. R. bittet bei der Probe seine Künstler seine Rhythmen zu beachten und bemerkt: „Das, glaube ich, habe ich getroffen; ich habe schlecht componirt, aber mein Rhythmus ist gut.“

4. Juli. R. will Levi zeigen, wie man den Taktstock regiert, da er findet, daß er viel zu sehr mit dem Arm dirigiere, während Alles mit dem Handgelenk zu thun sei.

22. Juli. Wir haben Generalprobe. Im ersten Akt findet R. die Tempi ziemlich viel geschleppt. . . zu mir macht er die Bemerkung, er möchte nicht als Orchestermitglied von einem Juden dirigiert werden.

31. August. R. spielt aus Tristan, Vorspiel und Schluß zum 3ten Akt. Zu mir sagt er darauf: „Im Vorspiel des 3ten Aktes ist die Melancholie der Sehnsucht, er ist wie ein Fisch im Trockenen, aber im Vorspiel zum 3ten Akt Parsifal ist die Schwermuth vollständig, gar keine Sehnsucht.“

4. Oktober. Rubinstein spielt uns von Beethoven die Fis-dur-Sonate op. 78, R. giebt ihm einige Winke und sagt: „wie persönlich dieses Werk sei“ — wenn man das im Wiener Conservatorium als Muster des Sonatenstyles gäbe, könnte man sich wohl nichts Dümmeres denken. Er kommt dann auf den zweiten Theil des ersten Satzes der Es-dur-Symphonie zu sprechen und sagt: „ich kenne nichts so Vollendetes als Aufbau, als Architektur der Musik, wie die Themen ineinander greifen, es sind wie Guirlanden, die aneinander sich reiben.“

22. Oktober. R. jagt, Christus kann man nicht malen, aber in Tönen kann man ihn wiedergeben.

Venedig.

22. Oktober. Weiter kommen wir auf die Malerei, daß es ihr glücken konnte die Mutter Gottes darzustellen, doch leugnet R., daß die Assunta die Mutter Gottes sei, das sei Isolda in der Liebesverklärung, während in der Sixtina, dieser wundervollen Inspiration, da sei, bei vollendeter Schönheit, die vollkommene Unnahbarkeit, „Herrgott, da einen Gedanken zu haben“ — so entrückt, daß einem der Athem stockt. Und dieser Blick, dieser erhabene; auch bei ihr; und dabei alles lieblich und schön. —

31. Oktober. Abends beschließt R. diesen Tag, indem er uns mehrere Scenen aus Romeo und Julia (auf dem Balcon, die Meldung von T.'s Tod, die Trauung, der Abschied) zu unserer tiefsten Erschütterung liest, er selbst in Thränen. Wer aber wird ihn je bei solchem Lesen schildern oder gar malen können. Sein Antlitz durchleuchtet, sein Auge entrückt und doch wie ein Stern strahlend, seine Hand magisch in der Ruhe und in der Bewegung, seine Stimme sanft und mädchenhaft, nur Seele, die aber in die Tiefen dringt, wie durch die Weiten.

9. November. Abends setzt sich Richard an das Klavier und spielt aus „Preziosa“, gedenkt seiner Jugendeindrücke, vor allem des Freischütz; von dem tonisch-harmonischen Schauer, „das auch mich unterscheidet“, von dem Dämonischen, ohne welchem die Musik ihm ein Gräuel gewesen wäre; bloß schöne Form, dafür dankte ich — da hatten alle Anderen einen schweren Stand gegen diese Introduction der Freischütz-Ouvertüre.

16. November. Wie wir heute aus der Marcuskirche uns entfernten, sagte R., er möchte alle seine Werke in Bayreuth aufführen, dann Siegfried soweit haben, daß er die Sache leiten könne, also noch 10 Jahre leben, denn mit 23 Jahren zeigt schon einer was er ist.

23. November. R. fragt sich ob er je fleißig gewesen? er glaube es zu Zeiten; aber er glaube nie eigentlich etwas angewendet zu haben, was er gelernt habe. J. B. im Tristan den Matrosengesang, womit er anfängt, er sei ihm angekommen, nicht, daß er je nachgedacht, so und so mußt du es machen, und das gäbe wohl seinen Sachen die Naivität und würde sie erhalten.

29. November. In der Gondel sagte er mir, wie merkwürdig das Erlöschen des Stammes bei solchen Erscheinungen wie Cäsar, Alexander, Cyrus, Napoleon usw. sei; es wäre, als ob die Natur diese Excesse nicht wolle.

Siegfried schreibt ein Stück „Catilina“! Gestern erfreute er uns mit einer ersten Klavierproduction (Thema des Andante aus der A-dur-Symphonie).

4. Dezember. R. sagt, er habe vorhin an die F-dur-Symphonie gedacht; man könne nicht sagen, daß so ein Werk das Herz eigentlich ergriffe — was wäre es, das einen darin so erfüllte? Diese Freude, wie das Spielen des Brahma mit sich. Das sei etwas ganz eigentümlich Deutsches. Nicht könne man etwas lächeln bei diesem freudigen mit sich Spielen, es sei durchaus nicht ironischer Art (wie z. B. der Humor des Cervantes), sondern ganz positiv; und dieser selbe Geist wehe im Faust.

17. Dezember. R. spricht beim Whist von seiner Symphonie und sagt: sie könnte zwischen der 2ten und 3ten von Beethoven stehen — dann zu meinem Vater: „Wenn wir Symphonieen schreiben, Franz, nur keine Gegenüberstellungen von Themen, das hat Beethoven erschöpft, sondern einen melodischen Faden spinnen, bis er ausgesponnen ist; nur nichts vom Drama.“

Beim Mittagstisch hatte er sich über die Scherzo-Form ausgelassen, er könne sie nicht gut leiden, und auch bei Beethoven seien ihm immer die Scherzi die ihm wenigst gefallenden Theile; in der Eroica z. B. so schön es sei, möge er es nicht nach dem Trauermarsch; in der Achten sei es etwas anderes, da habe er kein Andante, in der C-moll-Symphonie dehne Beethoven es zum Finale aus, und in der Neunten stelle er es vor das Adagio. Es habe ihm immer zu schaffen gemacht, und so geistvoll im Einfall das Scherzo der A-dur sei, er liebe es nicht sehr.

R. theilt mir mit, daß er eine Arbeit über arabische Musik gelesen, wo es einem Angst und bange wurde: „Die Einfachheit unserer Scala das ist göttlich, einfach wie das Christenthum; aller dieser Töne und Halbtöne — Reichthum erscheint mir wie Götzendienst.“

23. Dezember. Der Abend vergeht in Gesprächen; über das Intervall des Themas der Leonoren-Ouvertüre sagt R., eine neue Welt habe damit begonnen, etwas erhabenen Leidenschaftliches.

24. Dezember. Mein Vater meint, die Terz des Adagio's in seiner Symphonie erinnere an die Terz des Andante (op. 106) von Beethoven. R. sagt diese Terz sei für ihn gespenstisch gewesen.

1883.

2. Januar. Bei Tisch schlimmen Charakters sich zeihend, sagt er, mit mir muß man vorsichtig und nachsichtig sein.

5. Januar. R. spricht das schöne Wort: „Die Natur hat lange gebraucht, bis sie die Leidenschaft hervorbrachte; sie ist es, die man zum Höchsten lenken kann; die Musik ist ihre Verklärung, hängt einzig unter allen Künsten mit ihr zusammen.“

13. Januar. Später, wie er in seiner Stube ist, höre ich ihn auf dem Klavier sanft spielen; er sagte, seine Symphonieen würden eine Melodie in

einem Saß ausspinnen, und er spielt des Oesteren heute eine eigene Melodie im englischen Volkstone, welche ihm durch den Sinn gekommen.

16. Januar. Spät Abends liest er die zwei ersten Gespräche von Faust und Mephisto, mit unaussprechlicher Bewunderung, Freude und Entzücken: „Das ist deutsch,“ sagt er. „Shakespeare zeigt uns die Welt wie sie ist, Goethe zeigt uns die Heiterkeit des freien Geistes über diese.“

19. Januar. Er spielt den Anfang der 9ten! Einem Phantasieren vergleicht er ihn und sagt: „Diese erhabene Naivität! Wie lange dauert es, bis man zu dieser gelangt! In den ersten Symphonieen ist Beethoven noch im Gerüst.“

22. Januar. Auf einer Gondelfahrt erwähnt R. die Bach'schen Fugen und sagt: „Das Chaos wird hier zur Harmonie.“

Benedig.

22. Januar. Abends Plauderei, welche R. mit dem Hirtengesang und Pilgerchor beschließt. Er sagt: „er sei der Welt noch den Lannhäuser schuldig“.

30. Januar. R. spielt uns zuerst das Andante der 4ten Symphonie (für uns die dritte, wie er sagt) und aus der neunten: „froh, froh wie seine Sonnen“. Er hebt es wiederum hervor, was das für ein bedeutender Zug bei Beethoven sei, in seinen Symphonieen die Sentimentalität ganz ausgelassen zu haben, die in seinen Sonaten, Quartetten so vorherrschend. Sie (die Symphonieen) seien wie große Epen, Dramen. Dort, in den Sonaten musiciere er, in den Symphonieen musiciere die Welt.

In stiller Weihe empfangen wir nun noch, aufgezeichnet von treuer Kindeshand, etliche

Aussprüche aus der Mutter letzten Lebensjahren 1925—30.

Weihnachten 1929: Alles, was die Menschen verbindet, soll man, meine ich, pflegen.

Ich hatte immer das Gefühl, daß geheime gute Geister uns bei der Arbeit hilfreich waren, wenn wir rechtschaffen blieben.

Die geistige Tätigkeit ist unsere Rettung; ich weiß nicht, wie man ohne sie im Leben auskommen kann.

Wissen, daß man eine Bestimmung hat, und fühlen, daß das eine Gnade ist.

Luther hatte eine Sendung. Gott, was muß er gelitten haben!

Ich verstehe nicht, daß man nicht Mut hat, wenn man Glauben hat.
Ernst machen, darauf kommt es an.

Wir haben ein Recht heiter zu sein.

Die Heiterkeit des Lebens ruht auf der Erkenntnis seines Ernstes.

Goethe hat eine solche Serenität der Seele.

Jeder Satz von Goethe versetzt uns in eine bessere Natur.

Natur ist ein unausgesprochener Trost, der uns immer aus ihr zufließt.

Die Güte ist noch besser als die Wahrheit.

Ich habe immer gefunden, daß der Kräftige auch der Gütige sei.

Was gut war, bleibt gut, es veraltet nicht.

Das Gute immer pflegen, damit das Böse nicht eindringe!

Ich habe durch das ganze Leben gefunden, daß man das Gute zu wenig feiert; man schimpft zu viel, man raisoniert und kritisiert, und so findet sich so wenig Beredsamkeit für das Gute.

Es gibt so viel des Guten und Schönen in der Welt, man sollte sich einzig mit ihm befassen, das Andere nicht beachten; es geht Einen, möchte ich sagen, nichts an.

Der Deutsche hat so viel Herrliches erhalten, daß sein Geschmack besser sein müßte.

Alles Gute, was in der Kunst geleistet wird, ist auch moralisch gut.

Wir sind der Kunst geweiht, nicht geopfert.

Ich meine, man müßte die Musik in den Dingen mehr entdecken.

Ist der Stil geschaffen, damit ist die Schlacht gewonnen. Talente werden sich schon hervortun. Mir kam alles darauf an, einen Stil zu schaffen.

Ich habe mir in meinem ganzen Leben die Musik zur Religion gemacht.

Es ist merkwürdig, daß je mehr man die Natur empfindet, man umso religiöser wird. Das scheint eng verbunden zu sein.

In „Parsifal“ ist die ganze christliche Einfachheit enthalten.

Wir leben durch das Christentum und mit dem Heidentum.

Ich glaube, es gibt keine größere innere Freude als die Vergebung.

Es ist merkwürdig, daß in der Entsagung ein Zauber liegt, ich glaube an diesen Zauber, glaube, daß auch er dem Ganzen zufließt.

Ich rufe Gottes Segen an über unser Volk.

„Den hohen Genius von Bayreuth zu ehren,
Bayreuther Herzen will er nicht verwehren.“

H. v. W.

„Le génie du coeur“.

Gedenkwort zu Cosima Wagners 100. Geburtstag am 25. 12. 1937
von Dr. Gustav-Georg Röhl (Frankfurt a. M.).

In einem — unveröffentlichten — Brief vom 7. Mai 1883, der als Geschenk von Frau Daniela Thode (geb. von Bülow) heute in der Richard-Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth ruht, schreibt Franz Liszt über seine Tochter Cosima Wagner an seine älteste Enkelin: „Très chère Daniela, Votre mère a le génie du coeur. Sa raison est d'égale hauteur. Je comprends, admire et l'aime de toute mon âme. Votre grand-père F. Liszt.“

„Le génie du coeur“ — französische Worte umschreiben hier jenes Geheimnis der Frau en art, das — nach des Tacitus Bericht — vor allem die Germanen als „sanctum aliquid et providum“, heiligmäßige und seherische Kraft verehrten. Wagner selbst schätzte an Frau Cosima „ganz im Sinn des Tacitus“ (Du Moulin-Eckart) besonders das Helllichtig-Vorsorgliche, in dessen Kraft sie sein Werk vollenden half.

„Le génie du coeur“ — ich kenne kein Urteil, das Cosima Wagner treffender kennzeichnete, als dieses von ihrem Vater ausgesprochen. Er, den Peter Raabe eine Heiligengestalt nennt, enthüllt da den tiefsten, edelsten Urgrund ihres Lebens und Wirkens, das, was an ihr — alle Einzelerlebnisse der Forschung, wie sie auch geartet seien, überstrahlend! — menschlich verehrungswürdig bleibt und künstlerisch mit dem Weltruhm der Festspiele für immer verbunden.

„Le génie du coeur“ — unser Denken eilt dabei um mehr als sieben Jahrzehnte zurück in Wagners Münchener Zeit, für die das „Braune Buch“, sein für Frau Cosima geschriebenes Tagebuch (heute als Geschenk von Frau Eva Chamberlain-Wagner in der Richard-Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth) eine aufschlußreiche Quelle voll persönlicher Empfindungen ist. Das kulturgeschichtliche Ereignis der „Tristan“-Uraufführung am 10. 6. 1865 leuchtet über jenen Jahren, in denen Wagner und Cosima von Bülow in wachsendem Maß ihr Zueinandergehören erkennen. Hans von Bülow, auf Wagners Anregung nach München berufen, hatte das Wunderwerk des „Tristan“ in beispielloser Vollendung zum Erklingen gebracht. „Wie im Traum über das merkwürdig vollständige Gelingen“ — so schreibt Bülow selbst (Briefe IV, 42) — wandelten die Nächstbeteiligten einher; und in dieser Hochstimmung geschieht es, daß Frau Cosimas Wort, man verstehe den andern erst in Augenblicken der Entzückung vollkommen, sich an ihr selbst und Wagner erfüllt; beide werden sich gemeinsamer Sendung bewußt. Mit Umsicht, geboren aus jenem „génie du coeur“, steht Cosima von Bülow in diesen Tagen ver-

mittelnd und verbindend zwischen dem großen Freund, seinem königlichen Beschützer Ludwig II. und ihrem Gatten.

„Le génie du coeur“ — bald muß es in treuem Eintreten für Wagner und sein Werk wider Unverständnis und Mißgunst mancher Münchner Kreise seine Tiefe und Echtheit bewähren. Schon ahnt man die künftige Kampfgefährtin Wagners bis hin zum Weltsieg deutscher Kunst in Bayreuth 1876 und 1882, die Bewahrerin der Festspiele nach Wagners Tod, die menschenkundige „Herrin“ von Bayreuth aus der Seelengröße mancher Stellen in ihren damaligen Briefen an König Ludwig, etwa: Die bösesten Menschen seien im Grund nur zu beklagen, — ihr, Frau Cosimas, Weisheitspruch laute: Segen den Guten, Mitleid den Bösen! —

„Le génie du coeur“ — es leuchtet auch über der Folgezeit, in der Wagner sich in Tribschen bei Luzern am Vierwaldstättersee für sechs schaffensreiche Jahre niederläßt. „Le génie du coeur“ waltet schlichtend über den schmerzreichen Seelenkämpfen bedeutender Menschen, die dem Lebensbund Richard Wagners mit Cosima von Bülow vorangehen, bis Bülow in Erkenntnis von Frau Cosimas Sendung, ihrer „mission“, wie Liszt später sagt, die Gattin, ob auch schweren Herzens, freigibt für den Freund. Auch später zeigt Hans von Bülow vornehmste Gesinnung: nach Wagners Tod sucht er, erhaben über persönliche Bitterkeit, die in tiefer Trauer gebrochne Witwe aufzurichten, indem er in ihr den Gedanken an ihre Lebensaufgabe wachruft: „Soeur, il faut vivre!“ — ein Wort, in dem deutlich Opferbewußtsein um der sie alle verbindenden Idee willen mitschwingt!

„Le génie du coeur“ — es gibt Frau Cosima Trost und Stärke, die Schmähungen der „Welt“ nach der Trennung von Bülow zu ertragen. Damals vertraut sie ihrem Tagebuch die Worte an: das Nichtswürdige vermöge auch nicht zu gründen. In stolzem Gegensatz zur Welt, die nach dem Schein urteilt, richtet sie den Blick auf ihr Sein, d. h. ihre Sendung, Bleibendes im Bund mit Wagner zu gründen.

„Le génie du coeur“ — seiner bedurfte Frau Cosima in noch höherm Maß, als nach Wagners Tod ratloses Bangen um die Zukunft der Festspiele Platz griff. Da zeigt sich, daß ihr „génie du coeur“ mehr ist als Gemütseigenschaft, die sie zu aufopferungsvoller Hingabe beseelt hatte, da wird es ihr, die „nie im Leben genug getan zu haben“ meinte, Urkraft zu ihrem Werk, eigentlich tragende, treibende Macht, den Bayreuther Vortragsstil, auf den sich die Weltgeltung der Festspiele gründet, in unermüdlicher persönlicher Zusammenarbeit mit den Künstlern zu schaffen. Freilich entfaltet sie in ihrer hohen künstlerischen Einsicht auch die Fülle und Klarheit gereiften Verstandes — „sa raison est d'égale hauteur“, wie Liszt schreibt. Auf dem Bund von „raison“ und „génie du coeur“ beruht ihre Aufgeschlossenheit für die Kunst wie der bezaubernde Einfluß auf die Künstler, die sich willig ihren Weisungen fügen. Ein bleibendes Denkmal ihrer Förde-

rung geistiger, seelischer, dramatischer Aufgaben ist bekanntlich Felix Mottls Partitur-Ausgabe der Werke Wagners: gewissenhaft sind darin Frau Cosimas Angaben für Geschwindigkeit, Rhythmus, Gliederung, Farbgebung, Betonung usw. aufgezeichnet — teils noch nach Wagners eignen Anweisungen, die sie in treuem Herzen bewahrt hatte, teils neue Einsichten bringend mit dem Ziel, einen Darstellungsstil getreu Wagners Geist zu überliefern. Auch Mottls Anmerkungen zum ersten Aufzug des „Tristan“ in dem von ihm bearbeiteten Klavierauszug gehn teilweise noch auf seine Zusammenarbeit mit Frau Cosima Wagner zurück.

„Le génie du coeur“ — ihm entspringt jener feine gesellschaftliche Takt, der Cosima Wagner eigen, jener Bund von Herzlichkeit und Hoheit, der ihrer Erscheinung etwas Fürstliches gab und das Wort von der „Herrin von Bayreuth“ begreiflich macht.

„Le génie du coeur“ — es leuchtet endlich aus so vielen Briefen Frau Cosimas. Als Beispiel dafür zeuge ihr Brief vom 27. 8. 1901 aus Wahnfried an Paul von Joukowski in Moskau (heute Bestandteil der Robert-Wartsch-Abteilung der Richard-Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth), in dem es u. a. heißt:

„In der Abgeschlossenheit unseres jetzigen Lebens zu zweit mit Eva nahm ich gestern Ihren ersten Brief vor und war tief davon bewegt. Das Bild Ihres Eintrittes in unsere Familie, der hohe Charakter unserer Beziehungen, der Uebermut des Zusammenlebens inmitten schwerster Prüfung, wie es uns aus dem künstlerischen Schauen und Schaffen und der unschuldigen kindlichen Umgebung entspringen konnte — das Ganze lebte durch Ihre Herzensberedsamkeit heraufbeschworen an dem einsamen Abend vor mir. Als ob wir von verschiedenen Planeten aus, befreit von der Erdenlast, zueinander sprächen, nahm ich Ihre Worte auf und erlebte den Traum der Vergangenheit! . . . Ich wandere durch die uns feindseligen Dinge förmlich wie durch einen Gespensterspuk durch und habe das Gefühl, als ob nur wir und unsere Sache von Fleisch und Blut wären . . . Seien Sie aus der Stille von Eva und mir begrüßt und bleiben Sie von den Geistern einer ewigen Vergangenheit umwoben, behütet und läuternd gefördert!“

Das ist Cosima Wagner, deren „génie du coeur“ noch aus der „Herzensberedsamkeit“ vertrauter Mitarbeiter widerstrahlt und, Fernen überbrückend, alle zu treuem Wirken an gemeinsamer Sache verbindet. Das ist Cosima Wagner in ihrer menschlichen Größe, in ihrer Hingabe an die Sendung ihres Lebens, Kampfgefährtin des Schöpfers der Bayreuther Festspiele, Bewahrerin seines Vermächnisses. Als solche lebt sie fort in der Kunst- und Kulturgeschichte und im Andenken des deutschen Volkes, dem es ziemt, am 100. Geburtstag dieser bedeutenden Frau sich dankbar und ehrerbietig zu neigen vor ihrem „génie du coeur“. —

Der Opferbegriff.

Wir blicken zurück auf ein großes Leben, und es will uns scheinen, es sei ein großes Opfer gewesen. Aber ist es als Opfer empfunden worden? Keineswegs! Als Bestimmung ward es empfunden, und wenn eine Bestimmung lebendig an den Tag tritt, dann bedeutet sie eine Vollendung. Eine Vollendung aber ist in dieser Welt der ewigen Unvollkommenheiten immer ein Wunder. Ein wahrer Ewigkeitswert bricht als wirkende Kraft durch die Zeit. Ein Gralswunder! Die alte Kirche hat es zum „Meföopfer“ kultisch dogmatifiziert. Also wieder der Opferbegriff!? Es wird erlaubt sein in diesem unserem festlichen Weihnachtsstücke auch dem Gedanken des Opfers eine ernste Betrachtung zu widmen.

Der Gegensatz von arischer und semitischer Religiosität wird gern bezeichnet durch den Begriff des Opfers. Es ist uns ein fremder Gedanke, daß man seinen Gott durch Opferungen zu versöhnen habe. Wir fühlen uns garnicht in einer so feindlichen Stellung zum höchsten Wesen, daß es uns zürne und beruhigende Gabe verlange. Besonders unangenehm berührt es uns arische Gemüther, wenn der „Sündenbock“ sich hineinmischet, der schon im Busch bereit hängt um das Opfer zu ersetzen. Und welches Opfer?! Die vom grausamen Gott dem Vater gebotene Schlachtung des Sohnes! Das können wir nicht mit unserer Gottesvorstellung vereinigen. Das ist jüdisch, ist der „Gott Abrahams“; und damit ist uns der ganze Opfergedanke verleidet. Es kommt beinahe so heraus, als hätten andere, arische Völker garnichts von Opfern, wenigstens von Sühneopfern gewußt. —

Nun gibt es aber wohl kein Volk, das nicht seit ältesten Zeiten im Opfer den eigentümlichsten Ausdruck seiner Religiosität gekannt hätte. Hier haben wir schon die erste Form des Sühneopfers; denn die geheime Macht, welcher die hilflose Menschenseele in Furcht und Schrecken sich beugte, und worin sie noch ganz naiv das Göttliche ahnte, war für sie das Urböse, das dämonisch Unterweltliche, das durch selbstwillige Gabe günstig zu stimmen, zu versöhnen war, ohne daß damit ein besonderes Schuldbewußtsein verbunden gewesen wäre. Das übergewaltige Wesen brauchte garnicht zu zürnen; es genügte, daß es eben übergewaltig war, daß der arme Mensch immer in Gefahr schwebte, in seine Hände zu fallen.

Die Entwicklung der menschlichen Religiosität hat zunächst zu der Veredelung geführt, daß in der geheimen Ubergewalt nicht mehr nur ein zu fürchtendes Feindliches gesehen ward. Sie rückte freundlich näher, als man die Unterwelt oder das Schattenreich sich bevölkert dachte von den

Geistern der hingeschiedenen Ahnen. Jetzt konnte man in der Uebergewalt auch einen Ueberfluß von gütigen, hilfreichen Kräften vermuten, an welche der Mensch in Nöten sich bittend, und dann auch dankend wenden dürfte; was wiederum in der Form des Opfers geschah. Das Sühneopfer erweiterte und veredelte sich zum Bitt- und Dankopfer. Das bedeutete schon eine innigere, persönliche Verbindung zwischen Mensch und Gott, ist echte Religiosität. Im weiteren Verlaufe nahm diese Verbindung einen mystischen Charakter an, der durchaus nicht nur orientalischen Ursprungs zu sein braucht. Die Neigung zur Mystik ist allgemein menschlich, und darin zeichnet sich die arisch-germanische Rasse aus, daß sie die Mystik nicht zu materialisieren sucht, vielmehr rein geistig erfährt. So haben wir zwar unsere deutschen Mystiker, aber keine „Mysterien“; welche ihre eigentümlichen Opfergebräuche haben. Ein Ueberbleibsel davon ist das Sakrament der Messe; wo für den Glauben eine völlige Vereinigung von Gott und Mensch stattfindet.

Dies ist die sakramentale Form des gemeinsamen Opfermahles, welches ursprünglich nicht die Vereinigung sondern eine Gesellung von Gott und Mensch bedeutete. Das Dankopfer, z. B. zur Erntezeit, schloß den Gedanken ein, daß man den Gott Anteil nehmen ließ an den irdischen Gaben, die man ihm verdankt. Andererseits ließ der germanische Gott seine Helden Anteil nehmen an den Mahlen und Tränken der Götter in Walhall, allerdings die gefallenen Helden; denn andere gab es nicht. Wohl die unmystisch realistischste Form der Verbindung von Gott und Mensch, und ausgeprägt nordisch. Wenn man im deutschen Mittelalter „Johannisminne“ trank, so war das eine mildere Art dieser eigentümlich germanischen Religiosität. —

Man soll aber nicht glauben, daß die Deutschen, wenn sie schon unmystisch gesonnen waren, ihre Opfergebräuche so ganz in den Schranken — oft genug schrankenloser — Trinkgelage, oder auch heiterer Schlachtfeste gehalten hätten! Daß die Schlachtfeste auch bei ihnen Menschenopfer forderten, ist mannigfach bezeugt. Nicht nur von Römern, wie Tacitus, welcher uns leider mitteilen muß, daß die Cherusker Armins nach der Teutoburger Schlacht die gefangenen römischen Offiziere als Dankopfer schlachteten; oder Strabo, welcher gar die Weiber der Kimbern schildert, wie sie den Gefangenen über den Opferkesseln die Hälse abschnitten. Prokopios, der Byzantiner, beschuldigt die Franken, daß sie, als sie im Kampfe mit den Goten den Po erreichten, 90 gotische Knaben und Mädchen geopfert hätten. Aber auch Adam von Bremen gedenkt der allneunjährigen Sühnefesten der Schweden in Upsala, wobei von jedem lebenden Wesen männlichen Geschlechts je neun Häupter geopfert wurden, um die (germanischen) Götter durch ihr Blut zu versöhnen; und Dietmar von Merseburg weiß, daß auf Seeland alle 9 Jahre 99 Menschen und ebensoviel Tiere geschlachtet worden

sind. Die Schlachtopfer gefangener Feinde waren, besonders im germanischen Norden nicht unerhört. Wenn freilich die *Ynglingasaga* erzählt, daß König *Ola* dem *Odin* 9 Söhne geopfert habe, um sich damit ein hohes Alter zu erwerben, — so ist das unlieb zu hören! — Endlich sei aber doch auch erwähnt, daß *Karl der Große*, der sogenannte „*Sachsenschlächter*“, gerade den Sachsen die Menschenopfer verboten hat. Nun hat man die Wahl, ob man das Bild des einen oder des andern *Karl* in seine Heldengedenkhalle stellen will! —

Soll man also nicht meinen, der Opfergedanke gehöre als orientalischer Fremdkörper nicht in die arische Religiosität, so vergleiche man doch damit die besondere Form, die er im Judentum angenommen hat und erwäge ernstlich den sittlichen Unterschied. Das hängt zusammen mit der jüdischen Gottesvorstellung überhaupt; und die ist der Fremdkörper, gegen die hat sich *Jesus* einst gewandt. Man rühmt es dem Judentum nach, daß es der Welt den Monotheismus geschenkt habe. Darunter mag wohl die persönliche Beziehung des Menschen zum Gott verstanden werden, woraus sich allerdings seelische Regungen von sittlichem Wert ergeben. Aber was ist im jüdischen Geiste dabei aus dem *monos theos*, dem Eingott, geworden?! Hat er sich diesem Geiste wirklich einmal offenbart, so hat der ihn doch entstellt, verdorben, seiner Göttlichkeit beraubt. Vor allem ist er ein Eingott geworden nur für Ein Volk; die andern Völker zerschmettert sein immer wacher Zorn, und der Gehorsam, den er von seinem Volke fordert, besteht größtenteils im mitleidlosen Beistand bei der Zerschmetterung. Dieser Gott will Opfer haben, von denen er sich nähre; für die Opfer verheißt er Gnade, die er rasch versagt, wenn die Opfer nicht genügen. Das Volk seinerseits verhält sich nicht anders zu seinem Gott: es fordert seine Dankbarkeit für die Opfer und zürnt ihm, wenn er ihm nicht zu Willen ist. Er steht zu ihm, wie er zum Volk, in einem berechnenden Verhältnis. *Juda's* Eingott ist eben Jude; und der ist uns fremd. Der Eingottbegriff, dem Judentum anvertraut, erscheint bei ihm in seiner rohsten Form, daß trotzdem im *deutschen* Kirchenvolk diese Gottesvorstellung noch nachwirkt, ist eben das Unglück und, — Unrecht der Kirche! —

Der Eingottsbegriff hat, wenn auch unausgesprochen und umgestaltet, den anderen, geistig begabten Völkern nicht gefehlt; er liegt all ihrer mystisch ausstrahlenden Religiosität als geheimes Lebenslicht zu Grunde. Er entwickelt sich im Volkesgeiste bis zur reinen Höhe des Platonischen „Guten“; dem auf orientalischer Seite die urverwandte Veredelung zum „Vater“ *Jesu* entspricht. Hier erst kommt der Eingott zu seinem Recht und seiner Würde, und er gehört als solcher allen Völkern. Er ist kein böser und kein kalter Gott, weder Dämon noch Idee, ein aus unserm eigenen Herzblut beseeltes Wesen, das Wunder aller Wunder, die Urwirklichkeit des Seins außerhalb

aller Ursächlichkeit des Werdens, und doch für unser Gefühl Unser Vater und Allvater. —

Braucht dieser Gott noch ein Sühneopfer? Auch dieser Begriff, den wir überall in den religiösen Beziehungen zwischen Mensch und Gott antreffen, hat im Judentum jene eigene Deutung erfahren, die ihn uns entfremdet. Zum Rachegott kommt der Sündenbock. Stellvertretende Opfer sind allgemeiner Brauch: wo Menschenopfer nicht mehr geschlachtet werden, da treten Tiere, auch Pflanzen und Spezereien, dafür ein. Wie aber, wenn der Gott selber seinem Volke ein Opfer bringt um es zu versöhnen, und dies Opfer ist sein eigener Sohn? Können wir uns wirklich mit unserm arischen Geiste ohne völlige Verwirrung dahinein denken? Es ist eine grausame Vorstellung, die sich nur ein Volk machen konnte, das sich einen grausamen Gott schuf, nach seinem Bilde. Die Verwüster Kanaans sind auch die Kreuziger Jesu. Von alledem weiß Jesus selber nichts oder geht darüber hinweg: er opfert sein Blut für alle zur Lösung aus der Last des Gesetzes- und Buchstabenglaubens, aus dem Irrwahn vom rächenden und rechnenden Gott, und in alledem zur Beglaubigung seiner neuen Gotteslehre. Er nennt sich schlicht den „guten Hirten, der sein Leben läßt für seine Schafe“ und sagt: „Niemand hat größere Liebe, denn daß er sein Leben lasse für seine Freunde.“ Das ist sein Opfer. Hätte er den Opfertod nicht erlitten, er wäre erloschen in der Geschichte wie unzählige weise Lehrer und Leiter. Man glaubt erst an den Heiland, wenn er Held geworden, und das wird er durch seinen Opfertod. Dieses Jesuchristentum ist dem arischen Geiste verständlich.

Mit einem solchen Jesuglauben konnte das Christentum der germanischen Volksseele sich vertraut machen, konnte es friedliche Mission treiben, konnte heidnische Vorstellungen und Brauchtümer veredeln, vergeistigen, christianisieren. Die ersten Sendboten, jene schlichten irisch-schottischen Mönche einerseits, die ihr Ziel im Kloster sahen, und andererseits Arius der Evangelist des rombezwingenden Gotenvolks, alle, die noch nicht im Dienst der römischen Kirche standen, hatten nicht nötig gehabt heilige Bäume zu fällen, Irmenjulen zu stürzen. Sogar der Papst Gregor I. gebot seinen Missionaren die Gebräuche des Volkes zu schonen und die christliche Lehre in symbolischer Deutung daran anzuknüpfen — anderthalb Jahrhunderte später! Man verrenne sich nicht in die Vorstellung, als sei das deutsche Volk nur durch grausame kirchliche und weltliche Gewalt zum Christentum „bekehrt“ worden. Wäre das der Fall gewesen, so müßten ja um die neuen Kirchen und Kapellen herum ganze Leichen- und Trümmerfelder sich ausgebreitet haben, und das wäre nun das neue christliche Deutschland gewesen. Im Gegenteil! Um die Kirchen herum drängten sich mehr und mehr vertraulich und friedlich die bürgerlichen Wohnstätten, und so bildete sich eigentlich ein deutsches Volk. Nein, das deutsche Volk ist nicht geopfert worden um ein christliches Volk

zu werden, aber das Christentum ist geopfert worden um eine römische Kirche zu werden.

Dennoch hat es nie aufgehört zu leben. Es hat viele Opfer bringen müssen um dann wieder den Weg zu sich selber zu finden im Volksgeiste. Wieder sind wir heute, nach vielen Jahrhunderten, mitten auf dem Wege, der in die Zukunft führt, die Zukunft des Christentums und des deutschen Volkes, und es werden noch weitere Opfer fallen; aber in jedem Opfer erhebt sich der Mensch zu seinem Gotte.

Hans von Wolzogen.

Wenn Fest und Wunder zu uns spricht,
vergessen wir das Kunstwerk nicht!

Die Erzählungen in den Dramen Richard Wagners.

Von Prof. Dr. Rudolf Kirsten, Annaberg i. Erzg.

Seit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Shakespeares Einfluß mächtig wurde, hat das Drama der klassischen und nachklassischen Zeit trotz aller Renaissance-spuren die unmittelbare Darstellung des Lebens zum Ziel. Von den Botenberichten des antiken Dramas und den Vertrauensszenen seiner falsch verstandenen Nachahmung blieb höchstens noch die in das unmittelbare Erleben leicht einzubeziehende sogenannte Teichoskopie oder Mauerchau. Die wirkliche Erzählung aber galt der Kritik immer von vornherein als Hemmung des dramatischen Ablaufs.

Auch Richard Wagner scheint in der Mitte seines Schaffens und an der Schwelle der Ring-Dichtung auf diesem Standpunkte zu stehen. Er begründet den Schritt von „Siegfrieds Tod“ zum Jungen Siegfried damit, daß „alles, was in Siegfrieds Tod teils erzählt, teils als halb bekannt vorausgesetzt wird, in frischen, heiteren Zügen durch wirkliche Darstellung vorgeführt werden“ sollte. „In diesen beiden Dramen“ — so fährt er fort — „blieb eine Fülle notwendiger Beziehungen einzig der Erzählung oder gar der Kombination des Zuhörers überlassen . . . Zwei Hauptmomente blieben mir daher aus meinem Mythos noch zur Darstellung übrig, und diese sind beide im Jungen Siegfried angedeutet: der erste in der längeren Erzählung der Brünnhilde nach ihrer Erweckung, der zweite in der Szene zwischen Alberich und dem Wanderer im II. und zwischen dem Wanderer und Mime im I. Akt (Brief an Liszt vom 20. November 1851). — Ähnlich hat sich Wagner in der „Mitteilung an meine Freunde“ ausgesprochen. Und wenn nun auch „nicht diese Rücksicht allein . . . nicht etwa bloß Reflexion, sondern namentlich Begeisterung . . . das hinreißende Ergreifende des Stoffes“ den Plan eingab, so hat doch offenbar die Absicht, Erzählungen zu vermeiden, einen gewissen Anteil an der rückläufigen Entstehung des Gedichtes von „Siegfrieds Tod“ (= Götterdämmerung) über „Siegfried“ und „Walküre“ zum „Rheingold“.

Um so überraschender ist es auf den ersten Blick, daß gerade der Ring des Nibelungen neben vielen kleineren erzählenden Stellen eine ganze Anzahl mehr oder

weniger umfangreicher Erzählungen aufweist, wie solche sich in den früheren Werken und auch weiterhin im *Tristan* und im *Parzival* finden. Es muß damit also doch eine besondere Bewandnis haben.

Schon H. St. Chamberlain hat in seinem „Drama Richard Wagners“ (2. Auflage 1906, S. 103 ff.) darauf hingewiesen, daß die durch Teilnahme der Musik bewirkte Verlegung der Handlung nach innen auch den Erzählungen im neuen Wortfondrama eine ganz andere Stellung zumeist als im Wortdrama. In der Tat sind sie bei Wagner keineswegs Hemmungen des Handlungsablaufs, sondern im Gegenteil oft Kern- und Keimstücke des Ganzen. Wagner hat dies für die Senta-Ballade selbst dargelegt (Mitteil. a. m. Fr. Ges. Schr. IV, 323).¹⁾

Diese Erzählungen nach ihrer Bedeutung und außerdem nach ihrem Einbau in das dramatische Gefüge zu untersuchen dürfte lehrreiche neue Beweise für die Meistererschaft des dramatischen Dichters Richard Wagner ergeben.

Rienzi kommt für unsere Frage der Erzählungen fast garnicht in Betracht, obwohl ein Roman die Quelle ist. Denn die leidenschaftliche Strafrede des Helden an die Nobili im 1. Akt mit ihren Hinweisen auf vergangene Freveltaten, den Gang der Friedensboten vom allgemeinen Glück im 2. Akt wird man kaum als Erzählungen empfinden. Nur den Worten Rienzis im 1. Akt, mit denen er vor Adriano Colonna der in der Vorgeschichte liegenden Ermordung seines Bruders gedenkt („Wer war es, der einst meinen armen Bruder . . . erschlug?“), kommt in unserem Sinne Bedeutung zu, weil hier das weiterwirkende Thema erwächst: „Weh dem, der ein verwandtes Blut zu rächen hat!“ Doch ist auch diese Stelle nur kurz und außerdem vollständig in den Dialog eingefügt. Im 3. bis 5. Akt fehlen auch diese Spuren.

Ganz anders liegen die Dinge im *Fliegenden Holländer*. Hier bildet eine wirkliche Erzählung, die Ballade der Senta im 2. Akt, nach Wagners eigenem Urteil geradezu den lebengebenden Mittelpunkt des Ganzen, „den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper . . . das verdichtete Bild des ganzen Dramas“ (Mitteil. a. m. Fr., Ges. S. 4. 323).

1. In der äußeren Anlage ist diese Ballade bewußt als Erzählung eingeführt. Senta wünscht, daß „dem dummen (Spinner-) Lied ein Ende“ gemacht werde, und rät: „Frau Mary singt uns die Ballade“. Es handelt sich also um eine feststehende, oft gehörte Dichtung. Als die Amme ablehnt, erklärt sich Senta bereit, das bekannte Lied zum ersten Mal selbst zu singen. Hier beginnt die innere Handlung. In Marys Ablehnung liegt unausgesprochen das Grauen vor dem Unheimlichen, in Sentas Mahnung: „Laßt michs euch recht zu Herzen führen“ ihre starke innere Anteilnahme, die sich denn auch alsbald in der Wirkung auf die Zuhörerinnen zeigt. Selbst die Amme „hat aufgehört zu spinnen“ schon nach der ersten Strophe, und wenn die Mädchen bei der zweiten Strophe „den Schlußreim leise mitsingen“, so treten sie an der entsprechenden Stelle der dritten Strophe für die schweigende,

¹⁾ Daß für den „Ring des Nibelungen“ die Frage der „Erzählungen“ schon drei Jahre vor dem ersten Festspiel behandelt worden war, wurde mir erst nach Abschluß der vorliegenden Arbeit bekannt. Im 4. Jahrgang des Musikalischen Wochenblattes, 1873, Nr. 16—51 steht eine Aufsatzreihe über „Das erste deutsche Bühnenfestspiel. Sein ethischer Gehalt und seine poetische Form. Ein apologetisch-kritischer Versuch“, deren umfangreicherer zweiter Teil, von Nr. 19 ab, von der Bedeutung des Epiſchen im Drama handelt. Ihr Verfasser ist Hans Paul Freiherr von Wolzogen. Den Bedürfnissen jener Frühzeit entsprechend, die vor dem noch ungehobenen Schatze des neuen Kunstwerks solcher Führung brauchte, beleuchten diese weit- und tiefgreifenden Ausführungen die innersten Zusammenhänge des neuen Dramas. Ich freue mich der Gelegenheit, das Interesse der Leser auf diese grundlegende Arbeit zu lenken.

„zu heftig ergriffene“ Senta selbständig mitwirkend mit selbständiger Frage ein. Und nun kommt der Gipfelpunkt der inneren Teilnahme und damit zugleich das Heraus-springen aus der Erzählung in das unmittelbare, Schrecken erregende Erleben mit Sentas hingerissenem Entschluß: „Ich sei's, die dich durch ihre Treue soll lösen!“ — Eine feststehende Erzählung ist in stärkstes Erleben umgekehrt.

2. Aber nicht genug damit. Von diesem Mittelpunkt aus führen lebendige Andern durch das ganze Werk und zwar wiederum mehrfach zu Erzählungen. Denn was in der Ballade, eben infolge ihrer Eigenart als solcher, nur unbestimmte Andeutung bleiben würde, hat bereits durch den großen Monolog des Holländers im 1. Akt („Die Frist ist um“) feste Umrisse gewonnen. Dieser Monolog ist im wesentlichen ein großer Schmerzensausbruch, birgt aber in seinem noch ruhigen Eingang, in der Schilderung der vergeblichen Versuche, den Tod zu finden, erzählende Teile. Die im Gespräch mit Daland folgende kleine erzählende Stelle („Durch Sturm und bösen Wind verschlagen . . .“) ist zwar nur Antwort auf Dalands Frage, wird aber auch bedeutsam als vorausgenommene Ergänzung der Ballade und Vorbereitung des kommenden Geschehens.

3. Bald nach der Ballade folgt dann im 2. Akt Eriks Traum-Erzählung, durch die das innere Erleben in Sentas „magnetischem Schlaf“, ihren traumhaften Zwischenreden und dem Nachklang des Balladenschlusses weitergeführt wird. Diese Erzählung bildet die Brücke zur Hauptszene des Aktes, der Begegnung Sentas mit dem Holländer.

4. Im 3. Akt führt abermals eine Erzählung, Eriks Mahnung („Willst jenes Tags du dich nicht mehr entsinnen . . .“) zu der verhängnisvollen Täuschung des Holländers und damit zur Katastrophe. Auch diese entwickelt sich aus einer Erzählung, nämlich der Enthüllung des Geheimnisses um den Fremden („Erfahre das Geschick“). Das visionäre Traumerlebnis aus Eriks Erzählung im 2. Akt („Und dann sah ich aufs Meer euch fliehn“) wird zur tragischen Wirklichkeit.

Tannhäuser bietet eine Reihe kürzerer erzählender Stellen und die eine große Rom-Erzählung.

1. Im 1. Akt begleitet der Märchenklang des Hirtenlieds den Aufstieg des Helden aus den unterirdischen Bereichen in die heimatische Frühlingswelt.

2. Die Fragen der Ritter nach dem Woher werden, ebenso wie die gleiche Frage der Elisabeth im 2. Akt, mit ausweichender Ablehnung beantwortet. An beiden Stellen folgen darauf etwas längere Erzählungen des gleichen Inhalts, im 1. Akt die Erzählung Wolframs, der dem Zurückgekehrten „den Zauber, den er ausgeübt“, verkündet, im 2. Akt das Bekenntnis der Elisabeth, die dem Beglückten ihr Herz öffnet. Andeutungen von „blutig-ernsten Kämpfen“ und dem „nicht mind'ren Preis“ des künstlerischen Wettbewerbs in der Ansprache des Landgrafen wiederholen inhaltlich zum Teil diese Hinweise Wolframs und Elisabeths. — Wolframs dichterische Vision vom „Wunderbrunnen“, eine Art allegorischer Erzählung von hoher Minne, reizt den Gegner zum Widerspruch und führt schließlich zum Durchbruch seiner sinnlichen Leidenschaft, deren rückhaltloses Bekenntnis allen Zauber und alles Glück zertrümmert. Und wenn nunmehr Elisabeth als heilige Fürbitterin den Geliebten vor den Schwertern der Empörten schützt, so ist wiederum ein Stück Erzählung, das offene Bekenntnis ihrer nun entsagenden Liebe, das Kernstück ihrer Verteidigung („Seht mich, die Jungfrau . . .“).

Man sieht deutlich, wie alle diese erzählenden Stellen, einschließlich der Ab-

lehnungen, um die Katastrophe des 2. Aktes eingestellt sind und sich aus dem Gang der Handlung natürlich ergeben.

3. Eine Sonderstellung gebührt der *Rom-Erzählung* des 3. Aktes wegen ihres großen Umfangs, ihres leidenschaftlichen Versenkens in alle Einzelheiten des Erlebten, ihres Verlaufs ohne Zwischenreden des Zuhörers. Gerade diese Merkmale, die am ehesten geeignet wären, die Erzählung als Hemmnis erscheinen zu lassen, zeigen deutlich die Meisterschaft des Dramatikers. Umfang und Einzelheiten erwachsen aus der leidenschaftlichen Natur des Erzählers, die wir in seinem bisherigen Schicksal schon erlebt haben; das Schweigen des Zuhörers ergibt sich aus der großen Ergriffenheit nach dem vorbereitenden Gespräch. Der bewußte Entschluß zur Erzählung erwächst in Tannhäuser erst, nachdem er das tiefe Mitleid des Freundes gefühlt hat. Vorher hatte der Fiebernde nur bitteren Hohn für den vermeintlichen Feind und schrie ihm sein irres Sehnen nach dem Weg zum Venusberg entgegen, das den edlen Freund mit Grauen erfüllt. Aber das Mitleid ist größer und löst die Verkrampfung Tannhäusers, sodaß seine Erzählung von Zerknirschung und Buße ruhig beginnt und in der Gnadenhoffnung gipfelt, bis die Erinnerung an den Fluch und seine Vereinsamung danach ihn wieder in den Irrwahn stürzt und er schließlich mit dem unmittelbaren Anruf: „*Zu dir, Frau Venus, kehr ich wieder . . .*“ aus der Erzählung in die Wirklichkeit überspringt, ähnlich wie Senka am Schlusse ihrer Ballade. Dieser Uebergang zum letzten dramatischen Ringen um die Seele Tannhäusers und der vorerwähnte Eingang würden allein schon der langen Erzählung dramatisches Leben sichern.

Zu alledem kommt noch die Musik, die uns den Gefühlsgehalt dieser Erzählung schon im Vorspiel des Aktes mit den hier wiederkehrenden Bülzerchören und dem großen Gnadenthema vermittelte, und mit Venusbergzauber und dem Anruf „*Elisabeth*“ bis in den 1. Akt zurückgreift, während sie auf der Höhe der Erzählung beim Priesterfluch, die starre Eintönigkeit des Wortausdrucks nur in schauerlichen Akkordschlägen gliedernd, fast ganz verstummt.

4. Der gewaltige Ausklang des Werkes wird eingeleitet durch den Chor der jüngeren Pilger, die mit der Erzählung vom Wunder des grünen Stabes die Rettung des Sünders verkündigen.

Im *Lohengrin* sind die Erzählungen in ähnlicher Weise über das Drama verteilt wie im Tannhäuser. Zu einigen bestimmter ausgeprägten Erzählungen des 1. Aktes trifft die große Goralserzählung des 3. Aktes.

Die erstgenannten Stellen sind der kurze und bestimmte Hinweis auf die „*Not des Reichs*“ im Königsgruß, *Tetramunds* Erzählung und *Elsas Traum-Erzählung*.

1. Die Worte des Königs und der etwas umfangreichere Bericht Tetramunds dienen der straffen Exposition, indem sie in scharf geprägtem Sprechgesang unter Zurücktreten des Orchesters die Aufrollung des geschichtlichen Hintergrundes und die Vorgeschichte des besonderen Konflikts bieten. Sie sind eng miteinander verknüpft, denn Tetramunds Rede ist die Antwort auf die Frage des Königs, die sich unmittelbar an seinen Aufruf anschließt, und die Begründung seiner Anklage.

2. *Elsas Traum-Erzählung*, in einigem Abstände von den vorgenannten Stellen, gehört zunächst auch in diesen Zusammenhang, denn die Fragen des Verhörs, die allgemeine Spannung der durch die lichte Reinheit der Beklagten wie gebannten Männer lassen eine aufklärende Antwort, eine Verteidigung erwarten. Für den Verstand ist diese Traumerzählung von dem visionär erschaute Ritter das nun freilich nicht, aber für das Gefühl wird sie weit mehr. Das beweisen die ergriffenen

Zwischenreden der Männer, die Milde in der Mahnung des königlichen Richters und sein Zweifel an der Berechtigung der Anklage. Hier wird auch so recht deutlich, was Chamberlain mit der Teilnahme der Musik an den Erzählungen meint, besonders im Vergleich mit dem fast ganz rezitativischen Charakter der vorigen Beispiele. Die Melodie blüht auf aus dem Wortvers, und aus dem Tremolo der Begleitung der ersten Strophe steigt zur zweiten das Gralmotiv empor. Erinnerung an den Zauber des Vorspiels wacht auf; ein neues Thema, verbunden mit der glänzenden Traumerscheinung des Ritters, läßt Künftiges ahnen: das Wunder und seine Wirkung bereitet sich vor. — Kehren wir zum Wortsinne zurück, so ergibt der über die Erzählung hinausgreifende Schluß: „Des Ritters will ich wahren . . .“, den nach der Einsetzung des Gottesgerichts die dritte Strophe wieder aufnimmt, ein Fortführen der Handlung.

3. In der dramatischen Hochspannung des 2. Aktes ist für die ausgesprochene Erzählung weder Raum noch Bedarf. Es finden sich zwar einige Ansätze dazu, aber sie alle, selbst der umfangreichste, Telramunds Vorwurf an Ortrud („Die du im düstern Wald zu Haus . . .“), gehen in bald leidenschaftlicher, bald unheimlich gespannter Rede und Gegenrede auf.

4. Das Hauptstück und zugleich der reinst Typus einer wirklichen Erzählung ist die große Grals Erzählung Lohengrins im 3. Akt. Gilt doch von ihr daselbe, was Wagner von der Bedeutung der Senta-Ballade für den Aufbau des ganzen Werkes sagt. Das Wunder, das hier enthüllt wird, der Glaube, den es forderte und nicht fand, durchdringen von hier aus musikalisch und stofflich das ganze Werk, dessen Musik ja bekanntlich vom 3. Akt her entstanden ist. Schon das Vorspiel ließ uns ahnend die Herabkunft und das Wiedererschweben dieses Wunders vernehmen, in Elsas Vision und bei der überwältigenden Ankunft des Ritters wurde es erlebt und geglaubt. Die Gegenkräfte, die ihm teils schuldig, teils unschuldig erliegen müssen, wecken den Zweifel. Ein kurzer Vorklang der Haupterzählung („Kein Loß in Gottes weiten Welten . . . aus Glanz und Wonne komm' ich her“) gibt den letzten Anstoß zu der verhängnisvollen Frage. So ist der ganze Verlauf der Handlung vom ersten Klang des Vorspiels an gleichsam eine große Vorbereitung dieser letzten Enthüllung, die dann auch musikalisch als große Liedform zwischen Gral- und Lohengrinthema eingefügt ist wie Elsas Vision. Ihr schloß sich in der Urschrift von 1845 noch ein zweiter Teil von Lohengrins Berufung und Fahrt an, der 1936 in Bayreuth wohl zum ersten Mal vorgeführt wurde.

Auch äußerlich ist die Erzählung bewußt als solche vorbereitet und eingeführt, schon im Brautgemach nach Lohengrins Anweisung an die Frauen („Dort will ich Antwort ihr bereiten . . .“), sodann durch die feierliche Klage gegen Elsa und besonders durch den Schluß dieser Klagerede („Jetzt merket wohl, ob ich den Tag muß scheuen . . .“). Dieses Herausheben durch mehrfache Vorbereitung verstärkt auch hier den Eindruck der Erzählung: man denke nur an den Stimmungsgegensatz in den erst des Führers frohen und nun so bitter enttäuschten Kriegern vor der Erzählung und an den nach der Erzählung sich als unwiderstehlich ergebenden, durch das Erscheinen des Schwanes sichtbar geforderten letzten Abschied.

Im Ring des Nibelungen, wo die Notwendigkeit, Vorgeschichte in Erzählungen zu geben, nach den eingangs angeführten Äußerungen Wagners fast ganz entfällt, dürfte ihre Bedeutung für die innere Handlung besonders deutlich werden. Um nicht ins Uferlose zu geraten, beschränke ich mich auf die Hauptfälle der großen Erzählungen.

1. Die erste ist Loges Verteidigungsrede in der 2. Szene des Rheingolds („Immer ist Undank Loges Lohn . . .“). Sie ist trotz ihres Umfangs mit großer

Meisterschaft in den Dialog eingefügt. — Nach langem flackernden Ausweichen, bei dem Wotan Mühe hat, ihn vor den Vorwürfen und Angriffen der anderen zu schützen, bequemt er sich endlich zu jener Rede. Er beginnt im nur wenig gestützten Sprechgesang, der sich nach dem Hinzutreten des Freiamotivs zu melodischer Schönheit mit reicher begleitender Musik steigert, von Weibes Wonne und Wert zu erzählen und schließt zunächst mit dem Raube des Goldes und der Klage der Mädchen, also einem Rückblick auf das von uns soeben Erlebte. Hierdurch, sowie durch den Gegensatz zwischen dem häßlich-liffigen Flackern im Wesen und der Schönheit im Ausdruck, ist unsre Spannung erregt. Das Kunstvolle der Einfügung besteht darin, daß jetzt infolge der listigen Ablenkung auf den Raub des Goldes der Dialog bereits wieder einsetzt, obwohl das Wichtigste und Neue noch aussteht. Kaum ist das Gold genannt, da erwacht bei den zuhörenden Göttern und Riesen die Begehrlichkeit und wird in Fragen laut, und erst im Verlauf der Antworten kommt Loge dazu, vom Liebesfluch Alberichs und vom Geraten des Ringes zu berichten. Aus dieser vom Listigen erweckten Begehrlichkeit, die für Wotan zur Notwendigkeit wird, erwächst die weitere Handlung, die von der Bezwingung Alberichs bis zur letzten Auswirkung seines Fluches am reinsten Träger des Ringes reicht.

So ist die Erzählung im großen wie im kleinen wirksam eingebaut in das dramatische Gefüge. —

2. Das nächste größere Stück ist Siegmunds große Erzählung im 1. Akt der Walküre („Friedmund darf ich nicht heißen“). Im großen Gefüge des Ganzen ist sie die erste Aufhellung des am Rheingold-Schluß nur musikalisch ausgedrückten Heldengedankens, mit dem Wotan die Burg grüßt, denn wir sind ja mit „Wehwalt, dem Wölsing“ mitten im tragischen Erleben des menschlichen Helden, der zum Retter erkoren ist, und bald sollen wir erfahren, daß Wolfes wahrer Name Wälse ist, nachdem uns während der Erzählung schon die Musik ahnen läßt, daß sich in Wälse der Herrscher von Walhall birgt. Wir erfahren also, was zwischen Rheingold und Walküre liegt.

Im einzelnen ist die große Erzählung inhaltlich vorbereitet durch kurze bezeichnende Andeutungen von den Wunden, der Mißwende, von Sturm und starker Not. Unmittelbar zur Kunde veranlaßt wird der Fremdling durch Hundings selbstbewußte Begrüßung und durch den Hinweis auf die dem finsternen Wirt verdächtige Teilnahme der Frau.

Eine Heldentragödie steigt nun vor uns auf in der erst zögernd begonnenen, dann am eignen Schicksal zu stolzem Reckenbewußtsein und schmerzlicher Erkenntnis belebten Erzählung. Wir hören: (1) von Vater, Mutter und Schwester und der Vernichtung des Wölsingenheims durch der Neidlinge harte Schar, die unser ahnendes Gefühl und die allwissende Musik als Hundings Sippen erkennt, (2) von langen Jahren des Lebens der Geächteten im wilden Wald, die den Jungen zum Recken machten, (3) vom starken Jagen und der großen Schlacht, in der ihm der Vater entwand, (4) von der Vereinsamung des bei Freunden und Frauen nur Fehde und Zorn findenden Verfolgten, (5) vom letzten Kampf zum Schutz der bedrängten Maid, die von den eigenen Sippen erschlagen liegt, während der Helfer wund und waffenlos fliehen muß. — Daß sich so zwanglos eine fünfsaktige Tragödie im kleinen ergibt, ist gewiß nicht beabsichtigt, aber gerade darum ein Beweis für die organische Gliederung. Außerlich ist diese Gliederung zum Teil gegeben durch die lauernd-feindseligen und menschlich-teilnehmenden Zwischenfragen der beiden Zuhörer, die damit die Erzählung zugleich fördern und beleben. Auf dem letzten, dem Katastrophen-Teil beruht dann die in der Ansage des Zweikampfes weiterschreitende Handlung.

Durch die Musik wird für unser Gefühl das Einzelschicksal in den Zusammenhang der Welttragödie hineingestellt, wie denn auch die Wälfungen Themen und der ergreifende Schluß („Nun weißt du, fragende Frau“) noch bei Siegfrieds Tod nachklingen.

3. Gegenstück und Ergänzung zu dieser groß angelegten Erzählung ist der bald darauf folgende knappe Bericht Sieglindes, die dem wehrlosen Fremdling zu Waffe und Flucht verhelfen will. Der Situation entsprechend ist diese Erzählung zunächst knapper, eiliger, verstandesmäßiger zusammengedrängt und auch in der Musik auf zwei Hauptthemen beschränkt. Nach dem ersten Gefühlsausbruch „Eine Waffe laß mich dir weisen. O wenn du sie gewännst . . .“ folgen die bewußte Ankündigung einer Erzählung „O merke wohl, was ich dir melde“ und die fast hastig gesprochenen ersten Worte, durch acht Takte hindurch nur harmonisch gestützt: „Der Männer Sippe saß hier im Saal . . .“. Die Sprache belebt sich auch im folgenden zunächst nur wenig, aber die Musik erzählt in vollen Akkorden, wer der „Greis im grauen Gewand“ ist, und läßt uns blüßartig hell erkennen, welchen Sinn einst sein Gruß an die Burg hatte, und was soeben noch der „Blick der blühenden Frau“, der helle „Strahl aus der Esche Stamm“ bedeutete. Die Sprache bekommt in weher Erinnerung und heldischem Aufschwung stärkeren Gefühlsausdruck, sinkt zwar dann noch einmal in den Ton des schnellen Berichts zurück bei „Gäste kamen und Gäste gingen . . .“, verrät aber zuletzt doch deutlich, wie stark die Erzählerin von der Erinnerung an das Erkennen des Vaters, mehr noch von der Hoffnung auf den Befreier ergriffen ist.

Es geschieht, was wir schon bei der Senta-Ballade und der Rom-Erzählung beobachteten: die Erzählerin springt aus der Erzählung in die unmittelbare Wirklichkeit über, in das Heute und Hier: „O fänd' ich ihn heut und hier, den Freund!“ Damit aber ist der Fortgang der Handlung gegeben.

Daß in der Beschreibung des Greises mit dem tiefhängenden Hut hier zum ersten Mal das Bild des Wanderers auftaucht, dem wir später begegnen werden, sei nur nebenbei erwähnt.

4. Noch ist der Gott nicht der Entscheidende, der nur zu schauen kommt und nicht zu schaffen. Dazu muß er eben jetzt erst durch die furchtbare Krisis schreiten, in die ihn sein von Schuld und Schicksal bedrängtes und getrübbtes Wollen einer neuen Weltordnung geführt hat. Und diese Krisis, der mächtigste Seelenkampf des ganzen Werkes, spielt sich ab in — einer Erzählung. Es ist die große Wotan-Erzählung des 2. Aktes, in der Wotan Brünnhilde das Weltenschicksal enthüllt.

Die roststiftbewaffneten Alltagsinterpreten sind jahrzehntelang gerade dieser Szene mörderisch zu Leibe gegangen und haben sie bis zur Unkennlichkeit verstümmelt. Sie sahen nur die „lange Erzählung“, die mit ihrer Wiederholung längst bekannter Dinge in der wegen ihres sonstigen Handlungsreichtums so „beliebten“ Walküre den Handlungsablauf hemmte, und merkten nicht, daß es sich hier um die Schlüsselstellung der ganzen Wotantragödie, um „die wichtigste Szene für den Gang des ganzen großen vierteiligen Dramas“ (Wagner an Liszt) handelt.

Gewiß ist es eine Erzählung, und eine sehr lange obendrein, gewiß sind es zum Teil bekannte, im Rheingold wirklich dargestellte Vorgänge, von denen sie berichtet: das Machtbegehren, der Vertrag mit den Riesen, Loges List, Alberichs Liebesfluch und Ringgewinnung, der Raub an Alberich, Erdas Warnung, die Hingabe des Ringes an die Riesen, Fasolts Tod —, aber dazwischen und darüber hinaus enthält die Erzählung den Bund Wotans und Erdas mit neuen Warnungen vor Alberichs Reid, die Herkunft der Walküren und ihre Aufgabe, „kühner Kämpfer Scharen“ in Walhall zu sammeln zur Abwehr von Alberichs Heer, die Sehnsucht

nach dem Einen, dem freien Helden, der aus sich heraus die dem Gott verwehrte Tat schaffen kann, die neue und nun nach Friccas Zwang unausweichliche Gefahr, die von Alberichs Sohn droht.

Man sieht schon aus dieser trockenen Aufzählung, daß die Ausschau der Rückschau mindestens gleichkommt, und wird auch verstehen, daß jene ohne diese nicht möglich wäre. Auch das kann man schon aus diesen Andeutungen erkennen, daß es sich um eine Weltgeschicksalschau handelt. Wer mit solcher Erkenntnis die „lange“ Erzählung auch nur liest, wird nun eher erstaunt sein über die Kürze und Knappheit, über das wechselnde dramatische Leben des Ausdrucks. Und dabei ist noch kein Wort gesagt von der nagenden Sorge und dem furchtbaren Schmerz des Erzählers, der, machtlos in eigener Fessel gefangen, den freien Helden nicht schaffen kann, der sich dem Fluche verfallen sieht, der verlassen muß, wen er liebt, frögend verraten den, der ihm traut, der, durch Verträge Herr, den Verträgen nun Knecht geworden ist.

Man vergesse endlich nicht, in welchen Rahmen diese Erzählung gestellt ist. Sie beginnt stofflich mit den Worten: „Als junger Liebe Lust mir verblich“. Aber vorher geht der wilde Schmerzensausbruch: „O heilige Schmach! . . . Götternot! . . . Endloser Grimm! Ewiger Gram! . . .“ Und von hier aus bis zu dem furchtbaren Verzweiflungsruf nach dem „Ende“, dem grauenvollen Segen für den Nibelungensohn — wieder das typische Uberspringen aus der Erzählung in die Wirklichkeit — spannt sich der gewaltige Bogen der von Vertragsfesseln gebundenen, aus aller einstigen Schönheit vielfach verzerrten, vom Fluche durchdröhnten, götterdämmerungsschweren Musik, die, was dem Verstande Erzählung scheint, dem Gefühle als stärkste innere Handlung offenbart.

Auch diese Erzählung ist organisch in den Handlungsablauf eingebaut. Sie ergibt sich folgerichtig aus der Not, in die Friccas Forderung den Gott gebracht hat, und wirkt weiter in dem Zwiespalt, in den nun Brünnhilde, das Wotanskind, kommt, sodaß zunächst der ganze 3. Akt auf ihr beruht. Was da in Brünnhildes Rechtfertigung und Wotans Antworten an erzählenden Stellen enthalten ist, ruht alles auf dem Hintergrunde der großen Wotan-Erzählung des 2. Aktes. Auch jene „längere Erzählung der Brünnhilde nach ihrer Erweckung“, von der Wagner in der oben angeführten Brieffstelle spricht, ist nur eine große Variation unserer Wotan-Erzählung und ohne diese kaum zu verstehen.

Der erste Siegfried-Akt bietet neue fesselnde Typen der Erzählung.

5. Mimes Erzählungslied („Als zullendes Kind . . .“) ist das Klage-lied eines selbstgefälligen Schwähers. Siegfried hat es schon oft anhören müssen. Mime ist nicht empfindlich, er „stellt sich“ nur so, und wenn er am Ende „in Schluchzen gerät“, so ist auch dies wahrscheinlich nur Heuchelei. Das ganze Klage-lied ist ein Fremdkörper ohne inneres Erleben des Erzählers. Aber auch dieser Fremdkörper ist gleichsam organisch eingefügt und dient dem Fortgang der Handlung. Denn der Begriff der „Liebe“, den der Häßliche an die Spitze stellt, und mit dem er dann weiter heuchlerisch spielt, gibt den Aufstoß zu Siegfrieds wundervollem Bericht von seinem Naturerleben, wo er „lernte, was Liebe sei“, und zu der entscheidenden Frage nach Vater und Mutter.

6. Die nun mit Gewalt erzwungene Erzählung Mimes von der Mutter, dem Vater, und dem Schwert ist ein besonders eigenartiges Beispiel für die bisher beobachteten Züge des inneren Erlebens und der Einfügung in den Dialog. Dem Erzähler selbst freilich fehlt auch hier zunächst jedes Gefühl außer dem von Siegfrieds Faust an seiner Kehle, und wo inneres Erleben sich zeigen könnte, wird immer wieder nur die Heuchelei des „alten Starenliedes“ laut, das außerdem

zum Ausweichen dienen soll. Dafür aber ist das innere Erleben ganz in seinen jungen Zuhörer verlegt. Als ob er die Stimmen vernähme, die zwischen Mimes dürftigen Säßen aus dem Orchester von seiner Eltern Liebe und Leid raunen, „steht er sinnend“. Unvergeßlich der Ausdruck seiner ersten Zwischenfrage: „So starb meine Mutter an mir?“, die noch im Waldweben unter der Linde und nach Brünnhildes Erweckung nachklingt. „Immer drängender“ werden nun seine Fragen, immer verdrossener die Antworten Mimes, sodaß die Erzählung von Siegmunds Tod und dem Schwert sich ganz in Zwiegespräch auflöst, bis am Schluß der Zuhörer — also diesmal nicht der Erzähler — „begeistert“ in die Gewißheit seiner Wirklichkeit überspringt: „Diese Stücke sollst du mir schmieden: dann schwing ich mein rechtes Schwert!“ — In der Musik steigt aus Wälungen-Liebe und -Leid das Siegfried-Thema auf und strahlt mit dem Schwertmotiv zusammen, bis des jungen Helden Begeisterung sich in Fahrtenlust und Freiheitsglück ergießt.

7. Nicht eine Erzählung sondern fünf Erzählungen bietet das große Rätselgespräch — also eine groß angelegte Auflösung in Dialog — zwischen dem Wanderer und Mime. Auf Mimes drei Fragen erzählt der Wanderer von den Nibelungen und Alberich, von den Riesen Fasolt und Fasner, von den Göttern, Walhall, Wotan und dem Speer aus der Weltesche weißlichstem Afte, dem „Haft der Welt“. Mime berichtet auf des Wanderers Gegenfragen von dem Wälungenpaar und Siegfried, von dem Schwerte Notung, das allein zu Fasners Bezwingung taugt.

Bis zu diesem Punkt handelt es sich, abgesehen von der Speergewinnung, durchaus um längst bekannte, teilweise auch schon in Erzählungen wiederholte Dinge. Sollte hier also doch eine der viel bekrieffelten Längen vorliegen? Und gibt Wagner nicht selbst in dem eingangs erwähnten Briefe, der diese Szene nennt, Anlaß zu dieser Kritik? Mußte die Szene nicht fallen, nachdem die „Darstellung“ in Walküre und Rheingold geschaffen war?

Alle diese Erwägungen werden hinsällig vor der Tatsache, daß Wagner sie bestehen ließ. Er wußte wohl, daß jener leidenschaftliche Verzweiflungsausbruch in der großen Wotan-Erzählung des 2. Aktes der Walküre hier dieses Gegenstück der feierlichen Ruhe brauchte, wo die gleichen Bilder der Welt, nun nicht mehr verzerrt, sondern in erhabener Schau heraufsteigen, in Wort und Klang feierlich gebunden von den rahmenden Akkorden des Wanderers, der von der Wildheit des Schaffens zur Ruhe des Schauens kam. Daß diese Ruhe durchaus keine Siegesicherheit ist, werden wir noch erfahren.

Mit diesen Erwägungen und dem Hinweis auf die musikalische Bindung ist auch bereits das innere Leben der Erzählung angedeutet, soweit es den Wanderer betrifft. Mimes diesmal nicht fehlendes Miterleben stürzt von wachsender selbstgefälliger Wissenszeitelkeit in tiefsten Schrecken bei der letzten Rätselfrage des Wanderers: „Wer wird aus den starken Stücken Notung, das Schwert, wohl schweißen?“ Es ist die Aufgabe, mit deren Lösung er sich seit Jahren vergeblich abmüht, und gerade danach zu fragen, ist ihm jetzt nicht eingefallen.

Damit haben wir wieder den Sprung aus der Erzählung in die Wirklichkeit, aber diesmal in so meisterhafter Steigerung, daß ich allein schon darum die vorausgehenden Stufen nicht missen möchte. Wenn der Wanderer nun die Frage selbst beantwortet, so fügt er zu der ersten Höhe dieser Erzählungsgruppe, dem Bilde des speerwaltenden Weltgebieters, hier die zweite: das Bild des schwertschwingenden, furchtlosen Helden. Bald werden sie gegeneinander stehen: Fortgang der Handlung und Keim der tiefsten Wotantragik bereiten sich vor.

In diesem Sinne sind auch die größten unserer Betrachtung noch übrig bleibenden Erzählungsszenen zu verstehen: die Nornenszene im Vorspiel und Waltrautes Erzählung im 1. Akt der Götterdämmerung.

8. Das Dreigespräch der Nornen mochte wohl ursprünglich als Andeutung der Vorgeschichte zu „Siegfrieds Tod“ gedacht sein. Nachdem diese Vorgeschichte selbst dargestellt war, wurde es mehr: es wuchs sich aus zu einer lyrisch-musikalischen Beseelung im Sinnbild. Das spürt man schon, wenn man auch nur die Worte der beiden Fassungen vergleicht. Wohl finden wir auch jetzt noch den Bau der Burg, Loges Rat, seine Bannung um Brünnhildes Fels, Alberichs Raub und Fluch, endlich das Zerhauen des Speeres. Aber alles das taucht nur blitzartig und sprunghaft aus dem Dunkel der Nacht auf. Bleibend trotz fließender Umrisse gestaltet sich Bild und Schicksal der Weltesche als großartiges Symbol für vergangenes und künftiges Geschehen: Weihlicher Aeste Wald wurde versehrt und darfte dahin, seit Wotan dem Stamm seines Speeres Schaft entschnitt; Naturrecht starb, Vertragsrecht, festgelegt in den Runen des Speeres, kann es nicht ersehen. In Trümmer springt der Verträge heiliger Haß vom Streiche des Helden Schwertes. Der Weltesche welches Geäst sinkt in Stücke gehauener Scheite, die sich um Walhalls Saal häufen, bereit zu entbrennen, wenn die Zeit erfüllt ist. Das Ende ist nahe. — Was im grellen Licht des Tages einst Wotans Erzählung fest umriß, was in seiner dritten Rätselantwort in erhabener Klarheit aufstieg, das verdämmert hier in nächtigem Dunkel, von unheilvoller Stimmung in allen Themen der Musik umwoben, die immer wieder von der schweren Schicksalsfrage unterbrochen werden. Mehr als sonst taucht hier die Erzählung in Musik unter. Das Stimmunghafte und Sinnbildhafte ist der Hauptunterschied dieser Nornen-Erzählungen von anderen. (Vgl. Erich Schwefsch, „Die Nornenszene“. B. Bl. XXXVIII (1915) S. 252 ff.)

Daß der sonst beobachtete feste Einbau der Erzählungen in den Handlungsablauf hier fehlt, erklärt sich natürlich auch aus ihrer Stellung als Vorspiel. Man könnte vielleicht im Zerreißen des Seils das Uberspringen in die Wirklichkeit sehen, aber auch dieses bleibt Symbol. Einzig die Musik bindet zum folgenden.

9. Daß es sich bei dieser musikalisch-dichterisch-symbolischen Beseelung um Wotans inneres Erleben handelt, wird völlig klar in der stofflich gleichlaufenden großen Erzählung Waltrautes. Sie steht ganz wieder im Ablauf des Spiels und zeigt den reinen Typus der Erzählung: durch geheimnisvolle Andeutungen ihrer Angst und wiederholte Mahnungen zur Aufmerksamkeit bereitet die Erzählerin sie vor. Dann berichtet sie der in ihr Glück versunkenen Schwester einzig und allein von Wotan, dem trauernden, dem Wanderer, von seiner Heimkehr mit zerfochtenem Speer, seinem stummen Befehl, die Weltesche zu fällen und die Scheite um Walhall zu schichten, dem bangen, schweigenden Rat der Götter und Helden und dem wie im Traume geraunten Wunsch nach der Rückgabe des Ringes an den Rhein. Mit der leidenschaftlich wiederholten Bitte an Brünnhilde, diesen Wunsch des Vaters zu erfüllen, springt die Erzählung in die Handlung über.

Wenn man das in Wort und Klang erhabene gestaltete seelische Miterleben hier mit dem Walküren-Ensemble in „Siegfrieds Tod“ vergleicht, versteht man nicht, wie diese Szene je als überflüssig erscheinen konnte. Ihre Einfügung kurz vor dem Hereinbrechen der Katastrophe über das Wotanskind ist zudem ein meisterhaftes Moment der letzten Spannung.

10. Noch ein letztes Mal taucht Wotans Bild auf in Hagens Traum, wo hastig geflüsterte Erzählungen der Traumgestalt Alberichs von „Wotan, dem wütenden Räuber“ und seinem Schicksal, nur wenig unterbrochen von Hagens

Zwischenreden, Vergangenes in haßerfüllter Verzerrung wachrufen und zu neuer Neidtat reizen.

11. Zu diesem Nachtspek steht im Gegensatz das Sonnenspiel der Rheintöchter, die Siegfried mit einem kurzen Hinweis auf die Geschichte des Rings warnen.

12. Das letzte große Stück einer ganz bewußten Erzählung sind die Mären aus Siegfrieds jungen Tagen, mit denen der überfrohe Held den grämlichen Gunther erfreuen will. In lichten Klängen steigt das ganze Siegfriedspiel von Mime's Höhle über das Waldweben bis zu Brünnhildes Erweckung vor uns auf, trotz wörtlicher Anführung der Waldvogellieder in knappe Form gefaßt und nur wenig von den Fragen der Menschen unterbrochen, in seiner Schönheit abermals ein ergreifendes Moment der letzten Spannung. Der Uebergang von der Erzählung in die furchtbare Wirklichkeit ist diesmal besonders erschütternd, denn er spannt sich von Hagens ränkevollem Zauber über die erwachende Erinnerung bis zu dem Scheidegruß des sterbenden Helden an die nun wiedererkannte heilige Braut. —

Außer diesen umfangreichen Erzählungen wären nun noch eine große Anzahl kürzerer Stellen zu nennen, wo das Berichtete aber so vollständig in den fortlaufenden Dialog eingebaut ist, daß es zu einer eigentlichen Erzählung nicht kommt. Um zu zeigen, was gemeint ist, sei auf die Fälle 10 und 11 sowie etwa noch auf das Gespräch der Rheintöchter mit Alberich über den Zauber des Goldes hingewiesen.

Während der Arbeit am Ring des Nibelungen ist mit der Kunst des Gesamtausdrucks auch die Meisterschaft im bewußten Gebrauch der Erzählung dermaßen gewachsen, daß diese in die Plastik des Tristan und des Parsifal noch tiefer eingeschmolzen erscheinen als in der Zeit des unbewußten Schaffens.

Im Tristan erweist sich der 1. Akt auch in dieser Hinsicht von neuem als das große Meisterstück der dramatischen Zusammenballung epischer Grundlagen.

1. Die ersten erzählenden Stellen sind zwei kurze, ganz in den dramatischen Dialog eingefügte Andeutungen: Brangäne, „in äußerstem Schrecken“ über den Ausbruch Isolde, beginnt ihre Bitte um erleichternde Aussprache mit einer kurzen Erzählung von Isolde's rätselhaft starrem Verhalten bei der Ausfahrt („Nicht eine Träne weintest du . . .“). Es folgt ihr kurzer Lobgesang von Tristan, „dem Wunder aller Reiche . . .“, den Isolde, Brangänes Tonfall aufnehmend, höhnend fortsetzt. Natürlich bleiben diese Andeutungen zunächst in der Tat „dunkles Gedicht“, bis durch Kurwenals troßige Antwort und sein Spottlied das erste Licht auf die Vorgeschichte fällt. In diesem Trutzgesang von Tristans Sieg und Morolds Tod bedient sich Kurwenal, dem der Zorn ob der Kränkung seines Herrn sehr bald die eigene Rede verschlägt, ganz offenbar eines unter den Kriegsleuten bekannten Spottlieds. Das ergibt sich aus dem Einstimmen des Schiffsvolks und aus Isolde's späteren Worten: „Wie lachend sie mir Lieder singen . . .“.

2. Mit diesen Worten beginnt die einzige größere Erzählung des Aktes und des ganzen Werkes, Isolde's Bericht vom wunden Tantris, seiner Heilung durch ihre Kunst, seiner Erkennung, vom Racheplan und seiner Vereitelung durch den Blick des wunden Mannes, und nach Brangänes erstaunter Zwischenfrage die Fortsetzung von der Wiederkehr des Genesenen als Werber für Kornwall's müden König. Trotz ihres Umfangs kann diese Erzählung nicht als Länge wirken. Schon der Zusammenhang mit den vorgenannten „dunklen“ Stellen erweckt unsre Spannung. Diese steigert sich, wenn wir ahnen, daß die Erzählerin der Zuhörerin die Bedeutung des „Blickes“ verbirgt und sich selbst das Geheimnis seiner Wirkung nicht eingestehen will.

Aus dem Jorn, in den sie sich hineinredet, erwächst weiter jenes eigenartige Phantasiestück, in dem sie sich ausmalt, wie Tristan ihre Reize vor seinem König gepriesen habe („Wie anders prahlte Tristan aus . . . Das war ein Schatz, mein Herr und Ohm“).

Diese gequälte Wahnvorstellung wiederholt sich im entscheidenden Zwiegespräch mit Tristan („Mein Herr und Ohm, sieh sie dir an . . .“), wo sie sich ausdenkt, mit welchen Worten Tristan sie seinem König zuführen würde, eine hohnvolle Zusammendrängung der aus dem Bisherigen nun bekannten Vorgeschichte.

Mit einer kleinen Teichoskopie Kurwenals („Mit reichem Hofgesinde dort auf Nachen naht Herr Marke“) schließen die Erzählungen des Aktes. —

Obwohl wir mit diesen Hinweisen auf kurze erzählende Stellen und die eine große Erzählung Isolde's die Lebensader des dramatischen Geschehens nicht mit Absicht berührten, spüren wir trotzdem deutlich den Pulsschlag des ganzen Aktes schon aus diesen Andeutungen, gewiß ein Beweis von der Meisterschaft der Exposition und der Bedeutung der Erzählungen für diese. Von den ersten „dunklen“ Andeutungen an über die große Erzählung mit dem Gipfelpunkt des „Blickes“ bis zu dem furchtbaren Gegensatz zwischen Kurwenals Freude und dem „truggeweihten Glücke“ des unseligen Paares ruhen auch diese erzählenden Stellen in dem großen Gefühlszusammenhang, der in der Musik lebt. Und diese wieder erwächst — ähnlich wie einst die Holländermusik aus der Senta-Ballade, nur hier in ungeheurer Valung — aus Isolde's Worten: „Mir erkoren, mir verloren . . . Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz!“, die, ein Vorklang ihrer großen Erzählung, den Keim und Kern der ganzen Tragödie umschließen.

Nun der Weg frei ist für das volle Ausströmen des Gefühls, muß der dem Verstande durch Erzählung zu berichtende Stoff im 2. und 3. Akte sehr zurücktreten.

3. Im 2. Akt handelt es sich in neuen erzählenden Stellen fast nur um Melot, dessen Anteil an der Tragödie durch Brangänes Warnung ganz am Anfang und durch Tristans Anklage ganz am Ende des Aktes umrissen wird. Die Warnung berichtet von Melots verdächtigem Spähen bei der Ankunft des Schiffes, die Anklage wirft ihm Eifersucht vor. Die Warnung Brangänes wird durch Isolde's drängende Ungeduld und ihre optimistische Auffassung von Melots Verhalten widerlegt und geht damit vollständig in den Dialog ein, die Anklage ist nur ein Blitz in der Hochspannung des Schlusses.

4. Was in den Hauptjzenen des Aktes sonst noch erzählenden Charakter trägt, bringt stofflich nichts wesentlich Neues, sondern nur Weiterführung, Durchführung, Symbolisierung bekannter Motive: im Zwiegesang der Liebenden ist es der rückblickende Austausch über den Tagesstrug, im Bewußtwerden und Ueberwinden des Vergangenen sich klärend und steigernd zum Weihegesang der Nacht. In Markes Klage eingebettet liegt ein Stück Vorgeschichte („Da kinderlos einst schwand sein Weib . . .“) als Ergänzung des Tagesstrugs. Schon für den Leser des Textes wird alles Verstandesmäßige, stofflich Berichtende dieser Stellen poetisch aufgelöst durch diese Einbettung in Rauch und Klage. Um wieviel mehr gilt dies für den Hörer, den im Zwiegesang der Strom der rauschenden Musik umflutet, während ihm in Markes Klage, wo die Instrumente zurücktreten, der Klang der weitgespannten, großen Linie der Singstimme ans Herz greift mit der Schicksalsfrage nach dem „unerforschlich tief geheimnisvollen Grund“. Den Typus der ablehnenden Antwort Tristans kennen wir schon aus Tannhäuser, nur wirkt diese gleichsam negative Erzählung jetzt unendlich tiefer.

5. Ähnlich sind Anlage und Charakter der erzählenden Stellen im 3. Akt. Kurwenals Erzählung von Kareol und der Heimkehr dahin ist

durch die aufdämmernden Fragen des erwachenden Tristan in Dialog umgesetzt und wird von der Freude und Hoffnung des treuen Mannes dramatisch belebt. Für seinen Bericht von der Sendung nach der besten Arztin gilt dasselbe. In seiner Antwort an den Hirten erscheint wieder der Typus der ausweichenden Ablehnung.

6. Und wenn dann Tristan „mit wachsender Schwermut“ die „alte ernste Weise“ sich deutet und die Erinnerungsbilder von des Vaters Tod, der Mutter Loz, von der Fahrt des siechen Helden, vom Schwert, vom Trank heraufbeschwört, so sind nicht diese erzählenden Hinweise die Hauptsache, sondern die wachsende Schwermut, die sich zu Fiebertvisionen und dem großen Fluch steigert.

Das Gegenstück zu diesem gewaltigen Ausbruch ist die wundervolle Vision, der Wunschtraum von der Ankunft Isolde, den alsbald Kurwenals kurze Teichoskopie als Wahrheit bestätigt. Hier wird die Erzählung völlig in hastige Antworten auf hastige Fragen umgewandelt.

7. Das letzte erzählende Stück ist Brangänes Bericht, wie sie den König über des „Trankes Geheimnis“ aufgeklärt habe. Es ist höchst bezeichnend, daß niemand sie jetzt hört; denn Markes Totenklage hat bereits vor Brangänes Erzählung begonnen. Die Tragödie ist längst über diesen vermeintlichen Zauber hinweggeschritten.

1. Die Meistersinger von Nürnberg enthalten keine längeren Erzählungen in dem sonst beobachteten Sinne zum Teil wohl deswegen, weil sie nicht aus weitschichtigen epischen Zusammenhängen gestaltet wurden, sondern von vornherein dramatisch konzipiert sind und darum keiner Aufhellung der Vorgeschichte bedürfen. So handelt es sich bei fast allen erzählenden Stellen des Dialogs meist nur um kurze Beziehungen auf das im Gang der Handlung Erlebte, z. B. in Walthers leidenschaftlichem Bericht an Eva über sein Mißgeschick bei der Freilung oder in Sachs' Einleitung zum Taufakt.

2. Was an Vorgeschichte nötig ist, Walthers Herkunft und Uebersiedlung nach Nürnberg, wird in drei bis vier Sätzen in Lenes Verweis und in Pogners Bürgschaft gesagt.

3. Das Leben und Treiben der Meistersinger spielt sich unmittelbar vor unsern Augen ab, der kulturgeschichtliche Hintergrund, Wert und Schätzung ihrer Arbeit, werden in den lehrhaften, geschäftlichen Ausführungen, den Ansprachen, Monologen und Liedern berührt, die je nach dem Persönlichkeitswert der Sprecher zuweilen tiefere, allgemeine Bedeutung gewinnen, auch zum Konflikt Stellung nehmen und inneres Erleben offenbaren, sodaß man sie den Erzählungen der anderen Werke an die Seite stellen kann.

Da ist zunächst Davids drollige Aufzählung der Töne und Weisen, die „Schuhmacherei und Poeterei“ in grotesker Weise verslicht und doch gegen das Ende hin Ehrfurcht durchklingen läßt. Da sind ferner Kothners Eröffnung der Sitzung und seine Tabulatur-Unterweisung. Da ist Pogners wohlgegliederte Ansprache, die von einem Rückblick auf den Brauch des Johannisfestes und von seinen Reiseerfahrungen ausgeht. Die Gipfelpunkte dieser Art sind der Gliedermonolog, der Wahnmonolog, die Ansprache des Hans Sachs als Spruchsprecher und endlich seine große Schlußrede: „Verachtet mir die Meister nicht!“ — Auch diese Stellen sind zwar keine Erzählungen, sie gehen aber mehr oder weniger aus von Rückblicken auf das kurz zuvor Erlebte oder auf das in Vergangenheit und Zukunft Erschaubare. Die Hauptsache ist auch hier — abgesehen vielleicht von Kothner — das innere Erleben und die daraus erwachsende Erkenntnis, z. B. vom „Lenesgebot“ der

Jugend und des Genius, der letzte Entschluß zum Entfagen und Handeln, die Oeffnung aller Augen und Herzen für „deutscher Meister Ehr“.

4. Erzählendes in Liedform bietet zunächst Walthers Auskunft über Lehrmeister und Schule in der köstlichen Mischung von Wahrheit und Dichtung, die sich dem jungen Dichter unwillkürlich zu „zwei art'gen Stollen“ fügt. Wenn er dann im Lenzruf „Fanget an!“ den Frühling der Natur mit dem Frühling des Herzens zusammenklingen läßt, oder wenn er in der Schusterstube vom seligen Morgentraum erzählen will, da entfernt sich der Lyriker freilich immer weiter vom Stofflich-Erzählbaren, und selbst ein Hans Sachs „weiß noch nicht, so gut er's gereimt, was er gedichtet, was er geträumt“. Aber wenn es sich dann „im weiten Kreise“ zur sinnbildlichen Dichterweihe rundet, sind wir gleich Meistern und Volk doch mit dem Herzen dabei, „grad' als ob man selber alles miterlebt“.

5. Handgreiflicher sind die außerhalb der Handlung stehenden Schwank-erzählungen der Schuster und Schneider. Bei ihnen handelt es sich um feststehende Lieder. Das gilt auch für Sachs' Schusterlied und Davids Johannispruch. Doch finden wir hier das oft beobachtete Uebergreifen in die Wirklichkeit wieder, bei David humorvoll in seinem Besinnen auf den Namenstag des geliebten Meisters, bei Sachs ernst in der unausgesprochenen Warnung vor einem Fehltritt, die Eva in dem „schon gehörten“ Lied jetzt unbewußt vernimmt.

Im Parsifal nehmen die Erzählungen besonders im Anfang einen recht breiten Raum ein. Das mag damit zusammenhängen, daß in diesem letzten Werke Wagners schon von Anfang an und später in wachsendem Maße die Handlung nach innen verlegt ist und darum stärker als sonst der Vorausnahme des Stofflichen bedarf. Daß aber auch hier diese Erzählungen keine Nothbelfe sind, sondern zu organischen Bestandteilen der Handlung werden, zeigt eine Betrachtung besonders des 1. Aktes, wo kleinere erzählende Andeutungen und die großen Erzählungen des Gurnemanz Vorstufen zu den Höhepunkten des Innenlebens, dem großen Schmerzensausbruch des Amfortas und dem schweigenden, noch unbewußten Mitleiden Parsifals sind und damit auch weiterhin, z. B. für Kundrys Doppelwesen, für Parsifals Wissendwerden das rechte Verständnis ermöglichen. — Besonders deutlich wird übrigens hier, neben der Auftheilung der kürzeren Erzählungsstellen in den Dialog, die Begründung dieser sowie auch der längeren Erzählungen in Situation und Charakter.

1. Da ist zunächst die ganz kurze Auskunft des Ritters über die Schmerzensnacht des Amfortas („Ihm kehrten sehrender nur . . .“). Sie ist die Antwort auf die Frage des Gurnemanz und führt zu der leisen Beschämung des allzu hoffnungsfreudigen Fragers und der ersten Besinnung auf die Torenverheißung.

Da ist weiter die kurze Teichoskopie der aufgeregten Knappen von Kundrys Ankunft („Seht dort die wilde Reiterin . . .“), die ihre Erscheinung und eine Seite ihres Wesens vorbereitet.

Da ist endlich die ebenfalls kurze Auskunft des Ritters über Gawan's neue Ausfahrt. Sie ergibt sich als Antwort auf den Ruf des Amfortas und führt zu seiner sorgenden Warnung vor Klinghofs Schlingen.

2. Ueber diese ersten vorbereitenden Stufen erheben sich nun alsbald die umfangreichen, aus dem Charakter des Gurnemanz als Lehrmeister der Knappen fließenden Mahnungen und Unterweisungen: viermal setzen die aufgeregten und mißtrauischen Knappen zu unmutigen Vorwürfen gegen Kundry an, und viermal antwortet ihnen Gurnemanz, zuerst mit energischem Tadel, der das Mißtrauen der

Knappen durch die Erzählung von Kundrys Dienst als Gralsbotin („Wenn alles ratlos steht.“) widerlegt, dann mit halber Zustimmung zu der Meinung von ihrem zauberhaften Wesen („Hier lebt sie heut vielleicht erneut . . .“), weiter „sich besinnend“ auf das Zusammentreffen ihres langen Fernebleibens mit hereinbrechendem Unglück durch den Hinweis auf ihre Auffindung durch Titurel und durch ihn selbst, und endlich, auf das naive Verlangen der Knappen, sie „nach dem verlorenen Speer“ zu senden, im ergriffenen Sichverlieren mehr zu sich selbst sprechend, mit der Erinnerung an das alle bewegende Unglück des Speerverlustes und der Amfortaswunde.

3. Teils beruhigt, teils erstaunt über ihnen noch fremde Dinge, schmeicheln die Knappen, um ihren Lehrmeister gruppiert, diesem weitere Kunde ab, und es folgt nun als Krönung der bisherigen Reihe die große rückgreifende Erzählung des Gurnemanz von Titurel und dem Gral, von Klingförs und seinem Zaubergarten, die zu der eben angedeuteten Amfortas-Katastrophe die Vorgeschichte gibt und mit dem weisevoll eingeföhrten und weisevoll verklingenden Ausblick auf die Torenverheißung schließt. —

Ist es nicht, als ob man selbst in dieser trockenen Aufzählung die musikalisch-dichterische Bindung durch den Verheißungspruch spüre? — Auch der Aufbau von den drei kurzen über die vier längeren Stellen zu der einen großen Erzählung, vereint mit der angedeuteten natürlichen Begründung in Charakteren und Situationen, läßt Harmonie von Form und Stoff erkennen.

4. Auf diesem breiten durch Erzählung geschaffenen Unterbau kann nun die Parsifal-Handlung beginnen. Es folgen im weiteren Verlauf der Waldszene nur noch kurze erzählende Andeutungen, die Rufe der Entrüstung über den Schwannemord, Parsifals einziges Wissen von der Mutter und Kundrys hervorgestoßene Ergänzungen von seiner Kindheit, wodurch die Erinnerung an die glänzenden Männer in ihm wachgerufen wird, die Kunde vom Tode der Mutter. Jeder Kenner des Werkes weiß, wie lebendig diese Angaben in Handlung und Gespräch umgesetzt sind.

Der zweite Teil des Aktes ist ganz Innenleben. Was in der Klage des Amfortas, in Titurels Stimme und den Chören an erzählenden Bestandteilen enthalten ist — die endlosen Qualen des Sünders im Dienste des Grales, das Leben im Grabe, das Geheimnis der Wandlung von Leib und Blut des Herrn, die Heiligung des täglichen Mahles — ist ganz in Musik eingetaucht; das stoffliche Verständnis ruht auf dem bezeichneten Untergrunde der Eingangserzählungen. Es fehlt diesen gewiß nicht an innerer Anteilnahme, wie das Mitfühlen der Ritter, die Erregung der Knappen, die Ergriffenheit des Gurnemanz beweisen. Immerhin aber überwiegt bei ihnen das Stoffliche.

5. Dementgegen sind die Erzählungen des 2. Aktes entweder von vornherein selbst ganz inneres Erleben oder werden es in ihrem Ablauf.

Nach kurzen Ergänzungen zur Vorgeschichte Kundrys, zur Amfortas-Katastrophe in den höhnischen Ausrufen Klingförs folgt auf Kundrys grell lachende Frage: „Bist du keusch?“ jener Wutausbruch des Zaubers, wo er „in finstrem Brüten“ andeutend ergänzt, was Gurnemanz von Klingförs Frevel an sich selbst berichtet hat. Der wüßende Eingang und der drohende Ausklang dieser Stelle bezeugen inneres Erleben, das in verzerrter Gestalt, auch musikalisch, ein Gegenbild der Amfortasklage des 1. Aktes ist.

6. Das Gleiche gilt von seiner Teichoskopie, in der wir Parsifals Ansturm mitgeteilt bekommen. Hier verrät sich die innere Anteilnahme

Klingsors in der Hast, mit der er auf die Mauer steigt, in den Ausrufen, mit denen sein Bericht durchseht ist, in der unfreiwilligen Bewunderung des Helden, in dem teuflischen Hohne seiner Siegeshoffnung.

Nach der Verwandlung nehmen die Schreckensrufe der durcheinander gescheuchten Mädchen mit ihrem „ich sah . . ., ich hörte . . ., er schlug . . ., er traf . . .“ den soeben von Klingsor berichteten Vorgang erzählend wieder auf, im Schrecken beginnend, mit Verwünschung schließend, in Locken übergehend.

7. Dann folgt als erster Höhepunkt der Hauptszene des Aktes die große Erzählung Rundrýs von Herzeleide. Inhaltlich entfalten sich hier ihre rauen, in nur sechs Versen hervorgestoßenen Andeutungen aus dem 1. Akt zu einer ruhevollen, umfangreichen Erzählung von 36 bis 40 Versen, beginnend mit Gamurets Tod, fortschreitend im kosenden Wiegenlied von der Leid im Herzen tragenden Mutter, in der Schilderung ihrer Angst um den ferne Schweifenden, endend mit dem Schmerz um den für immer Entschwundenen, der ihr das Herz brach. —

Diese „Erzählung“ ist keine Erzählung mehr, sondern innerste Handlung. Denn nicht auf den skizzierten Inhalt kommt es an — er ist mit den 5 bis 6 Versen des 1. Aktes in demselben Umfange gegeben —, sondern auf das Erlebnis des Weibes, das hier mit dämonischer Gewalt vor Parsifal aufsteigt und ganz naturhaft — nicht etwa in ränkevoller Verführungstaktik — mit der Lockung von der Mutter her beginnt. Man denke daran, wie auch Siegfried zuerst in dem ihm erwachenden Weibe die Mutter sieht.

So betrachtet steht die „Erzählung“ auch festgefügt im Aufbau des Aktes und des ganzen Werkes. Der erste Ausruf Rundrýs: „Parsifal“ erblüht aus dem Mädchenklang der reinen Natur und ruht in den Torenharmonien. Der Schmerz über den Tod der Mutter im Herzen Parsifals bereitet den Weg für „des Trostes Süße“ in „der Liebe erstem Kuß“. Hier aber wird der „Tor“ „durch Mitleid wissend“, er fühlt die Amfortaswunde und vernimmt die Heilandsklage.

8. Damit sind wir abermals in einer Erzählung, nämlich der rückschauenden Vision Parsifals vom Amfortas-Erlebnis, dem, das er fürcht- staunend selbst sah („es starrt der Blick dumpf auf das Heilsgesäß“), und dem, das er hellseherisch ahnt („Ja! Diese Stimme! So rief sie ihm . . .“). Als Visionen des im tiefsten aufgewühlten Jünglings werden auch diese beiden Erzählungen zu innerstem Erleben.

9. Nicht anders ist es mit der nun folgenden Erzählung Rundrýs von ihrem Fluch („Ich sah — Ihn — Ihn — und lachte . . .“), mit der die gewandelte Verführerin um eine Erlösung wirbt, wie das dämonische Weib in ihr sie noch immer versteht. Auch hier wieder tritt das Stoffliche zurück. Wir können nur ahnen, daß es „die Schuld aus früh'rem Leben“ ist, von der Gurnemanz ahnend sprach. Das Ereignis selbst, die Heiland-Begegnung, wird in Worten nur angedeutet, seine Folge, ihr endloses Suchen nach Erlösung, in leidenschaftlichen Ausbrüchen mehr beklagt als erzählt.

Wir nähern uns dem Höhepunkt des dramatischen Vorgangs, den die innere Handlung auf den Stufen dieser Erzählungen erreicht. Nehmen wir nun noch hinzu, welche Bindung und Steigerung alle diese Teile durch die Musik erfahren, vom schwebenden Zauber der Torenharmonien an über die wiegenden und klagenden Herzeleiden-Motive, das wilde Lachen und sehnüchliche Werben Rundrýs, das Graßwunder und die Heilandserscheinung bis zu dem grellen Fluche der Irre —, so begreifen wir, wie das Drama Richard Wagners Erzählungen in dramatische Handlung umzusetzen vermag, und verstehen wohl auch, daß das Heldentum Parsifals

ganz woanders liegt als etwa in dem von manchen naiven Zuschauern vermischten Handgemenge um den Speer.

10. Ganz in die Musik und damit ins Innenleben verlegt sind weiter „der Irrnis und der Leiden Pfade“, die „zahllosen Räte, Kämpfe und Streite“, die „Wunden jeder Wehr“, von denen im 3. Akt Parsifals Erzählung seiner Irrfahrt berichtet. Denn diese drei Wendungen, dazu noch der Schluß von der Heimgeleitung des Speeres, sind so ziemlich alles, was diese Erzählung an Gegenständlichem enthält. Aller Gefühlsgehalt liegt schon im Vorspiel des Aktes, seinen weit in den Akt hinein verflochtenen und diese Erzählung begleitenden Themen und wird in Worten erst laut in dem nachfolgenden Schmerzensausbruch Parsifals, nachdem er von den Leiden der Gralsburg gehört hat.

Dieser für den Parsifal bezeichnenden Zurückdrängung des Stofflichen gegenüber dem Vorwalten der Musik wird man sich besonders deutlich bewußt, wenn man die ähnlich gelagerten Verhältnisse zwischen Vorspiel und Rom-Erzählung im dritten Tannhäuser-Akt vergleicht.

11. Stofflich ausführlicher ist die Erzählung des Gurnemanz von Leiden und Trauer der Ritterschaft, von Amfortas' Todesverlangen, seiner Weigerung des Dienstes, der Tatenlosigkeit der Mut- und Führerlosen, von seiner eignen Flucht in die Einsamkeit und von Titurels Tod („Seit dem Tage, den du hier geweiht . . .“). Doch ist auch sie, stärker als früher die Unterweisungen an die Knappen, in jedem Satze von tiefer Erschütterung erfüllt. Auch hier bindet und vertieft die Musik von den Themen des Vorspiels her bis zu den Vorklängen der Trauerchöre bei Titurels Totenfeier, in denen später auch fertlich im Wechselgesang der Inhalt der Erzählung wieder aufgenommen wird.

Daß auch diese beiden letzten großen Erzählungen fest im Gefüge der Handlung stehen, bedarf kaum noch der Erwähnung: Parsifals Erzählung ist die Antwort auf Gurnemanz' Frage nach dem Woher und führt zunächst zu den Freudenrufen des Gurnemanz angesichts der Heimholung des Speeres. Daraus ergibt sich ihm im Besinnen auf die Not seine Erzählung von der Erlösungsbedürftigkeit, und diese wieder führt zu dem schon erwähnten Schmerzensausbruch und der drohenden Ohnmacht Parsifals.

Wie sich an diese endlich aus einfacher Erquickung des Ermatteten die heiligen Handlungen der Taufe, Fußwaschung und Salbung mit dem Charfreitagszauber und seiner Deutung anschließen, weiterhin die Wandlung zu Titurels Totenfeier und die erlösende Tat, das ist ausschließlich unmittelbares Erleben und geht über den Rahmen dieser Skizze hinaus.

Ich habe in dieser Untersuchung etwa 80 Stellen berührt und mehr oder weniger eingehend behandelt. Sie umfassen alle möglichen Beispiele von der ausweichenden Ablehnung (Th. 2, Tr. 4, 5) bis zur abgerundeten selbständigen Erzählung vom Typus der Senta-Ballade oder der Rom- und Gralserzählung. Außer ihnen könnten natürlich noch viele andere genannt werden, bei denen das Berichtete vollständig in den fortlaufenden Dialog eingebaut ist, wie dies schon zum Ring bemerkt wurde und außerdem etwa noch bei H. 2, Th. 2, L. 3, Tr. 1, 3, 5, Mf. 1, 2, P. 1, 2, 4, 5 ersichtlich ist. Einzelne von den größeren Beispielen sind überhaupt große Dialoge geworden: das Rätselgespräch und die Nornenszene im Ring, der Austausch über den Tagestrug im Tristan. Auch sonst halten bei umfangreicheren, geschlossenen Erzählungen Zwischenfragen oft den Stil von Rede und Gegenrede fest (H. 3, R. 1, 2, 4, 6, 9, 11, Tr. 2). Wo im Falle der größeren Erzählung keine Unterbrechungen

vorliegen, ist doch der bis an die Erzählung heranzuführende Dialog oft so geführt, daß er einer besonderen Vorbereitung und Heraushebung der Erzählung dient (S. 1, Th. 3, L. 4, R. 2, 3, 4, 6, 7, 9, 12, Tr. 2, P. 3, 7). Am Schluß der Erzählungen beobachten wir häufig ein Uberspringen in die Wirklichkeit (S. 1, Th. 3, R. 1, 3, 4, 6, 7, 9, 12).

Alles das sind technische Mittel, die in mannigfaltiger Anwendung immer auch die längste Erzählung, ob sie nun der Exposition (S. 2, 3, 4, Th. 2, L. 1, 2, 3, R. 1, 2, 3, 4, 6, Tr. 2, P. 2, 3) oder der zusammenfassenden Rückschau (L. 4, R. 1, 4, 7, 9, 10, 12) dient, in dramatisches Leben umsetzen.

Wichtiger als alle diese äußerlichkeiten, so sehr sie auch technische Meisterschaft beweisen, ist das innere Leben, mit dem der dichterische Genius gerade auch diese kleinen und großen Erzählungen erfüllt. Nicht nur aus der gegebenen Situation, sondern vor allem aus dem Charakter des Erzählers wachsen sie hervor (S. 1, 3, 4, Th. 3, L. 2, R. 4, 5, 6, 12, Tr. 2, 4, 5, 6, Mf. Monologe des Hans Sachs, P. 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11). Sie nehmen auf diese Weise in einzelnen Fällen eine Mittelpunktstellung ein, von der aus ihr Gefühls- und Gedankengehalt dichterisch-musikalisch das ganze Werk durchstrahlt (S. 1, L. 4, R. 4, 9, Tr. 2, 4). So ist es z. B. wohl kein Zufall, daß gerade die großen Erzählungen, die wir aus dem Ring hervorheben konnten, alle irgendwie den innersten Kern des Dramas, die Wotantragödie, enthüllen. Sie beginnt mitten in der Loge-Erzählung (1), spiegelt sich im leidvollen Schicksal der Wälsungen (2, 3, 6), gipfelt in der großen Wotan-Erzählung (4), leuchtet ruhevoll auf im Rätselgespräch (7), neigt sich zur Katastrophe in der Nornen- und Waltrautenszene (8, 9) und verklingt im lichten Leben des freiesten Helden (12), von dessen Wahre das nun wissend gewordene Wotanskind dem Vater zuruft: „Ruhe! Ruhe, du Gott!“

Die stärkste Kraft zur Entfaltung dieses innersten Lebens ist die Musik, aus der die Dichtung und das Drama als ihre „ersichtlich gewordenen Taten“ entwachsen und in die sie münden. Ich konnte in der vorliegenden Untersuchung die Musik nur mit gelegentlichen Hinweisen streifen, um dem Laienfreund der Werke Erinnerungen zu wecken, denn ich habe die Frage der „Erzählungen“ bewußt nur vom dichterisch-dramaturgischen Standpunkte aus betrachtet, ohne von vornherein „das Geheimnis der (musikalischen) Form bei Richard Wagner“ mit einzubeziehen, das neuerdings durch Alfred Lorenz die vortreffliche Würdigung und endgültige Lösung gefunden hat.¹⁾ Lorenz vermeidet es grundsätzlich, „die dichterischen Gedanken mit heranzuziehen“ (s. Bd. II S. 177) und stellt, wenn er auch auf die Handlung bezügliche Uberschriften als Erkennungszeichen gebraucht, ausschließlich den „formalen Aufbau“ der Musik in „dichterisch-musikalischen Perioden“ (Wagner, Ges. Schr. IV, 152) „auf Grund der Tonalität“ fest. Um so erfreulicher war es mir, bei einigen Vergleichen meiner „Erzählungen“ ungesucht eine weitgehende Übereinstimmung zu finden. Dies sei anhangsweise noch in einigen Beispielen aufgezeigt.

Wenn ich z. B. die Loge-Erzählung (R. 1) nur „zunächst mit dem Raube des Goldes und der Klage der Mädchen“ schließen ließ und „das Wichtigste und Neue“ erst in dem „bereits wieder einsetzenden Dialog“ fand, so sagt Lorenz zu dieser Stelle: „So ist beispielsweise Loges Erzählung, wenn man sie nur bis zum C-dur-Abschluß rechnet — (das ist der vorläufige Abschluß bei „... und ewig es bleibe ihr eigen“) —, ein musikalisches Umding. Zu ihr gehören organisch noch die folgenden Wechselreden . . .“ (Lorenz Bd. II, S. 39.)

¹⁾ Alfred Lorenz, Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Max Hesses Verlag, Berlin — Bd. I (Ring), II (Tristan) 1926, III (Meistersinger) 1931, IV (Parifal) 1933.

Im übrigen sei für die Erzählungen des Rings nur kurz auf die entsprechenden Perioden bei Lorenz hingewiesen: 2. Siegmunds Erzählung entspricht Lorenz, Wk. I. P. 7 und 8. (Lorenz, Bd. I, S. 128, 157.) 3. Sieglindes Erzählung entspricht Lorenz Wk. I. P. 12 A, a, nach der 29taktigen Einleitung (Bd. I. S. 134). 4. Für Wotans Erzählung ist zunächst auf Wk. II P. 6 zu verweisen, eine in der Einleitung zur Waltrautenszene wiederkehrende Form, die typisch ist für den „Anfang einer großen Szene, deren Hauptinhalt eine bedeutende Erzählung ausmacht“ (Bd. I, S. 263), sodann auf Wk. II P. 7, A (Bd. I. S. 156/7), B (Bd. I. S. 157), C (Bd. I. S. 153), D (Bd. I. S. 259 f.). Meine Hinweise auf den der eigentlichen Erzählung vorausgehenden wilden Schmerzensausbruch und auf den Nibelungensegen am Ende decken sich mit den Hervorhebungen dieser Stellen durch Lorenz in P. 6 und 7 D. 5/6. Mimes Erziehungslied und seine Erzählung von Siegfrieds Eltern haben in der von Lorenz Bd. I. S. 223 f. beschriebenen Rondoform Sf. I. P. 3 ihre bestimmten Stellen als I. Zwischensatz („falscher Vater“) und III. Zwischensatz („wahre Eltern“). 7. Von den fünf, bezw. sechs Erzählungen des Rätselgesprächs gilt das Gleiche: sie stehen als Zwischensätze im I. und II. Mittelsatz des großen Rondos Sf. I P. 6 und 7 (Bd. I. S. 172 ff.). 8. Das Nornengespräch ist bei Lorenz Gd. V. P. 1 (Bd. I. S. 231 ff.). Die mehrfache Hervorhebung der „Weltesche“ in Lorenz Unterabteilungen 3, 5, 7, 14, besonders die „Vereinigung in Wort (Weltesche) und Ton (Walhallmotiv)“ bestätigen meine aus der Dichtung gewonnene Mittelpunktstellung dieses Symbols. 9. Waltrautes Erzählung ist nach Lorenz Gd. I. Einleitung vor P. 14 (Bd. I S. 151) und P. 14 (Bd. I. S. 249 ff.), 10. Hagens Traum Gd. II. P. 1 (Bd. I. S. 229), 11. die Warnung der Rheintöchter Gd. III. P. 2 (Bd. I S. 242 ff.). — 12. Die Mären aus Siegfrieds jungen Tagen sind bei Lorenz Gd. III. P. 4, 5, 6 (Bd. I S. 193, 219, 202). Von den Strophen der 4. Periode sagt Lorenz ausdrücklich: „Die beiden Strophen sind der doppelte Anschwung zu der großen Siegfriederzählung“. Die 5. Periode ist das Hauptstück der eigentlichen Erzählung. Die 6. Periode schaltet nach der mit dem Zaubertrug beginnenden Einleitung — von Hagens ränkevollem Zauber sprach ich oben S. 32 — die dritte Strophe des Waldvogels ein und führt dann in ihrem ersten Hauptsatz die Erzählung weiter bis zur Erweckung Brünnhildes. Der Mittelsatz bringt den Mordschlag mit dem „Rhythmus der Trauerklänge“, der zweite, schließende Hauptsatz den Scheidegruß des sterbenden Helden. So haben wir hier in der ungefuchten Uebereinstimmung mit dem von Lorenz beschriebenen musikalischen Aufbau eine besonders deutliche Bestätigung des Vorbereitens einer Erzählung und ihres Uebergangs in die furchtbare Wirklichkeit, wie sie sich mir aus der Dichtung ergaben.

Auch alle bestimmt umgrenzten erzählenden Stellen, die ich aus dem Tristan hervorhob, stimmen genau oder fast genau überein mit den entsprechenden musikalischen Perioden oder ihren Unterteilen bei Lorenz. Im 1. Akt entspricht Brangänes Erzählung von Isolde's Verhalten (Tr. 1) dem Haupt- und Mittelsatz des 5. Teiles der 1. Periode (Lorenz, Bd. II, S. 33), ihr Lob Tristans (Tr. 1) dem 1. Stollen des Reprisenbais im vorderen Hauptsatz der 2. Periode (Bd. II, S. 35), Kurwenals Antwort und Spottlied (Tr. 1) genau den von Lorenz im schließenden Hauptsatz abgegrenzten vier Kleinbaren der 2. Periode (Bd. II, S. 36), Isolde's große Erzählung (Tr. 2) genau der 3. Periode (Bd. II, S. 39—42), ihre Fortsetzung genau der 4. Periode (Bd. II, S. 42—44), wenn man den der Erzählung nachhallenden Fluch als Uberspringen in die Wirklichkeit hinzunimmt. Die Wiederholung ihres Wahns, wie Tristan sie seinem Ohm zuführen würde (Tr. 2), ist der Mittelsatz der 11. Periode (Bd. II, S. 61).

In der Gliederung des 2. Aktes gebraucht Lorenz für seine 2. Periode wörtlich die Ueberschrift „Brangärens Warnung vor Melot“ (Tr. 3) und schließt mit dieser den Hauptsatz der Periode ab, sodaß die letzte Silbe „(ge-)warnt“ in die Reprise überführt (Bd. II, S. 80). Tristans Anklage gegen Melot (Tr. 3) entspricht genau den beiden Varen der Mittelsätze der 23. Periode, Takt 2004—2030 (Bd. II, S. 130). Für den Austausch über den Tagestrug (Tr. 4) seien wenigstens die Ueberschriften genannt, die Lorenz einzelnen seiner Perioden gibt: 8. „Dem Tage Haß und Klage“, 9. „Der Welten-Ehren Tages-Sonne“, 11. „Das Wonnereich der Nacht“. Das in Markes Klage „eingebettete Stück Vorgesichte“ (Tr. 4) entspricht genau dem Mittelsatz der 20. Periode, wenn man die vorwurfsvollen Fragen „Wozu die Dienste ohne Zahl?“ usw. nebst ihrer Einleitung von Takt 1750 ab hinzunimmt, die ja auch bereits Erzählendes enthalten (Bd. II, S. 126).

Im 3. Akt entspricht die Erzählung von Kareol (Tr. 5) genau der 2. mit „Heimat“ bezeichneten Periode bei Lorenz, und meine „aufdämmernden Fragen des erwachenden Tristan“, die die Erzählung in Dialog umsetzen, sind dort als „Unterbrechungsstellen durch Fermatenzeichen angedeutet“ (Bd. II, S. 137). Meine „Sendung nach der besten Aertzin“ (Tr. 5) erscheint bei Lorenz mit der Ueberschrift „Die Aertzin“ als 5. Periode (Bd. II S. 140), die „Vision“ (Tr. 6) mit dieser Ueberschrift als 11. Periode (Bd. II, S. 151). Was ich als die den Wunschtraum bestätigende Teichoskopie Kurwenals bezeichne (Tr. 6), ist bei Lorenz „Jubel über das kommende Schiff“, d. h. die 12. Periode, wenn man vor den ersten Worten den Jubel der fröhlichen Weise (Takt 1009) und nach den letzten Worten des eigentlichen Berichts: „springt sie von Bord ans Land“ das Drängen Tristans und die Mahnung Kurwenals noch hinzunimmt (Takt 1198—1208, Bd. II, S. 153). Brangänes Bericht endlich (Tr. 7) entspricht genau dem Mittelsatz des Uebergangs von der 15. zur 16. Periode zwischen den beiden Sterbeliedmotiven in F (Takt 1575/6) und in Ges (Takt 1588/9).

Diese Beispiele aus dem Ring und Tristan mögen genügen. —

Ich wollte — wenn auch nur auf dem kleinen Teilgebiet der „Erzählung“ — der alten Ueberzeugung Ausdruck geben, daß Wagner ein großer dramatischer Dichter ist. Lorenz läßt, wie schon gesagt, die dichterischen Gedanken grundsätzlich beiseite und erweist Wagner als Meister der musikalischen Form. Da scheint sich die alte Frage wieder aufzuwerfen, ob Wagner in erster Linie Dichter oder in erster Linie Musiker sei. Uebereinstimmungen wie die soeben angeführten dürften aufs neue zeigen, daß diese Frage gegenstandslos ist. Denn ob Lorenz in der „musikalischen Form die Bildnerin der Dramaturgie“ sieht, oder ob ich die letzte innerliche Ueberwindung des vermeintlichen Hemmnisses der „Erzählung“ im Zauber der Musik empfinde, kommt auf dasselbe hinaus. Wagner ist der große Dramatiker, dessen einziges Ausdrucksmittel für die lebendige Verwirklichung seines Werkes — neben den auch für den Wortdramatiker nötigen Mitteln der Gebärde, Malerei und Plastik — vor allem die untrennbare Verbindung von Dichtung und Musik oder von Musik und Dichtung ist. Die Musik kommt nicht hinzu, sie ist in der Dichtung wie die Dichtung in ihr. Die Dichtung wäre nicht ohne die Musik, aber auch die Musik nicht ohne die Dichtung.

Gedanken zum Nachdenken.

Von Richard von Schaukal.

Achte Reihe.

1. Schönheit.

Schönheit ist nicht Gefühls-, sondern Vernunftssache, eine Idee: Uebereinstimmung der Verhältnisse eines Zusammenhangs. Es ist das Wesen der Idee, des Vernunftbegriffes, das sie leitend, regelnd auf den Verstandesbegriff wirkt, der die Empfindung bestimmt, das ist formt und die Anschaulichkeit zur Erkenntnis erhebt. Sie gibt der einzelnen Erfahrungstatsache die Stelle im vorausgesetzten Ganzen. Ohne Verstand, Begreifen, keine Anschauung des Wahrgenommenen. Aber ohne Vernunft keine Einheit der Erkenntnis. Das Tier nimmt verstandesmäßig wahr, ordnet aber seine Eindrücke nicht zu vernunftmäßigem Zusammenhang. Daher erfährt das Tier auch nicht Schönheit.

Es gibt räumliche und zeitliche Schönheit, körperliche und geistige. In beiden Fällen ist sie der Sinn, die Bedeutung einer Einheit, die Wohlgefallen erregt, Anschaulichkeit (auch im Geistigen), die den Willen befriedigt, also beruhigt. Ihr Vermögen ist Schönheitsfönn, Bereitwilligkeit zu solcher Sinnerfassung.

Der Mensch muß Schönheit erfassen lernen. Wäre Schönheit Gefühlsache, dann hätte jeder Empfängliche auf seine Weise recht. Es gäbe keine Einsicht, keine Lehre der Schönheit. Sicherlich gibt es verschiedene Schönheiten, das heißt Ausdruck von Schönheit. Denn die Idee hat vielerlei Verwirklichungsmöglichkeit. Aber ihr Gesetz ist eines, wie die Idee einfach ist.

2. Vom schriftlichen Ausdruck.

Künstlichkeit im Ausdruck ist ein Zeichen entweder spielender oder, zumeist, mangelnder Kraft.

*

Manier ist zur Unart verzärtelte Eigenart.

*

Ueberschwang wirkt hohl, weil er selbst Fülle bläht.

*

Einfachheit kann Gnade, aber auch Ergebnis von Zucht sein.

*

Unklarheit im Ausdruck schreibt sich fast stets von Unsicherheit im Auszudrückenden her.

*

Wer, was er zu sagen hatte, gut gesagt hat, mag es wiederholen, aber er sollte es nicht anders ausdrücken. Er wirkt sonst wie ein Schwächer, der nichts zu sagen hat.

*

Es gibt nichts Langweiligeres als Zwischenglieder und Uebergänge. Das Verständniß besorgt ihre Aufgabe ohne weiteres: sie halten es nur auf.

*

So wenig die Uebergänge einen Gedankengang zerdehnen sollen, so notwendig sind im Satze selbst die sozusagen tonlosen Worte. In einem gut gebauten Satze darf es nicht leere, soll es aber leichte, das heißt vom Sinn des Ganzen nicht in Anspruch genommeene Stellen geben.

*

Ein gut gebauter Satz kann noch so lang sein: er wird den geübten Leser nicht ermüden; aber gut gebaut heißt, daß er nicht überladen ist, sondern im Gleichgewicht schwingt. Ein Satz muß anheben und auslauten.

*

Ein Gedanke muß nicht leer sein, weil er leicht ist. Es liegt nur am Ausdruck.

3. Von der Sprache und vom Sprechen.

Was die Menschen Sprache nennen, ist ein kleingemünztes, gangbares und abgenütztes Verkehrsmittel. Erst der Sprachschöpfer gibt ihr den Eigenwert der allgemeinen Unbrauchbarkeit.

*

Sprache spricht nur zu dem, der ihr antworten kann.

*

Sprachgefühl ist eine Gabe, die viel seltener vorkommt als Gehör.

*

Gut schreiben heißt nicht so sehr einfach wie vielmehr so schreiben, daß auch das Schwierige sich überblicken lasse, also klar werde. Freilich nur dem, der sich ihm gewachsen zeigt. Denn nicht alles ist für alle.

4. Bedenke, was du sagen willst. Sprich, wie du denkst.

Ueber Sprachfug und -unfug.

Man braucht nicht zum „Puristen“, dem pedantischen (zu deutsch: kleinlichen) Sprachreinerer auszuarten, der sich wie jeder das Gehörige Uebertreibende lächerlich, wie alle schnüffelnden und nörgelnden Krämerseelen verhaßt macht, aber man soll auf Reinlichkeit und Deutlichkeit, Richtigkeit und Angemessenheit des Wortes bedacht sein, das man verwendet. Die Voraussetzung des guten, das ist passenden und gefälligen Ausdrucks ist die Beherrschung der Sprachmittel. Solche Sicherheit gewährt nur Bildung und Übung, also aufmerksames Erlernen und besonnener Gebrauch der Rede- und Schriftsprache, Aufmerksamkeit auch beim Hören und beim Lesen. Endlich aber und vor allem muß man seine Gedanken beisammen haben. Nur wer klar denkt, kann die Worte wählen, die seine Mitteilung verständlich zu machen geeignet sind.

Fremdwörter, als ein geläufiger Vorrat von Gedankenscheidemünze, fördern die Denkfähigkeit, erziehen zur Gedankenlosigkeit. Jedes Wort des üblichen Wortschatzes ist Fertigware, bereitwilliges Ergebnis der Denkarbeit von Jahrhunderten, die an der Wortbildung schafft. Aber indem es sich wählendem Denken darbietet, will es erwogen, auf seine gerechte Anwendbarkeit geprüft sein. Und durch die Stellung im Wortverlauf, der dem Gedankengang einzig taugt, erlangt es, das einzelne, vergleichsweise Neuheit. Das Fremdwort aber nimmt das Ziel des Gedankenganges vorweg, verlegt ihm vielmehr als starre sprachwidrige Abkürzung den Weg. Wo sich statt des zuständigen Wortes der Muttersprache unberufen, aber nur umso aufdringlicher das Fremdwort einstellt, dort stockt der Ausdruck der eigentümlichen Denkbewegung. Statt des lebendigen — auch das abgedroschene zuständige Wort ist in seiner Hinfälligkeit noch am Leben — tritt ein künstliches, ein Unwort ins Mittel. Fremdwörter sind dort und nur dort zulässig, ja am Platze, wo sie mit ihrem Begriff — oft sogar gegen den Geist der Ursprungssprache — entstanden sind. Gebrauchet, ohne zu zögern oder gar nach lächerlichen Uebersetzungen zu langen, Chauffeur und Trainer, Friseur und Sopha; mit umso größerer, weil bewährter Wissenschaft dienlicher Entschiedenheit unerseßliche Fach-

ausdrücke, wie Genie und Talent, Idee und Ideal, Subjekt und Objekt, Kultur und Politik. Hütet euch aber umsomehr, die Beweglichkeit und Eindringlichkeit eurer Verlautbarungen, die nur die Unmittelbarkeit des „eingeebten“, das ist des euerm geradeaus gerichteten Denken entspringenden Wortes gewährleistet, durch die Leihhausbestände abgeborgter Gedanklichkeit zu unterbinden. Zumal der Ungelehrte sollte zögern, sich der ihm bei Verwendung niemals verstandener, weil niemals ergründeter Silbengefügel auf Schrift und Trift drohenden Gefahr der Lächerlichkeit auszusetzen. Statt dessen radebrecht gerade er mit dem ihm von der täglichen Zeitung aufgewärmten Abfall der „gebildeten“ Wörter auf das Kläglichste einher.

Nur wer Gewissensbisse über einen Ausdruck empfindet, darf sich einen Schriftsteller nennen.

Daß so viele Bücher geschrieben werden, erklärt sich aus dem allgemeinen Mangel an Sprachgefühl: Schriftsteller und Leser haben einander an Ahnungslosigkeit nichts vorzuwerfen.

5. Vom Adel des Schreibens.

Sich natürlich ausdrücken, setzt im Schriftsteller einen echten Menschen voraus. Das ist selten genug. Aber noch seltener ist es, sich diese Menschlichkeit als Künstler, das heißt als bewußter Gestalter des Natürlichen, zu bewahren.

*

Was am Schriftsteller, selbst dem meisterlichen — der alle fünfzig Jahre einmal, geboren wird —, immer wieder verstimmt, ist die Selbstverständlichkeit dort, wo es auf die Selbstverständlichkeit ankäme.

*

Selbstverständlichkeit im Ausdruck ist die Unbefangenheit des Meisterlichen: Freiheit aus Notwendigkeit.

*

Wie unbeträchtlich ist das Dichterische gegenüber der Künstlerschaft, die es unbefleckt ans Ziel bringt!

*

Es gibt so wenige große Dichter, weil es so wenige große Menschen gibt.

*

Schreiben ist eine Berufung, die, zum Beruf erniedrigt, sich nur mit der größten sittlichen Anstrengung auf ihrer Höhe erhält: an dieser Anstrengung erkennt man den Meister. Nicht als wäre sie, die im Werk, der Leistung, ausgeht, diesem anzumerken. Aber sein Adel, das Sieghafte seiner Unvergleichlichkeit, schreibt sich davon her.

*

Wer nicht so schreibt, wie er muß, ist ein Schwindler oder ein Stümper. Meist beides . . .

6. Formel und Phrase.

So wie die Form ist die Formel etwas Eindrucksaues und Bannendes, ja Verehrungswürdiges, Verpflichtendes. Ihr Zerrbild, wie das der Form der Fage, ist die Phrase. Beides, Formel und Phrase sind sogenannte stehende Wendungen, unlösliche Wortverbindungen. Der Unterschied liegt nicht am Geist, denn es gibt Formeln, die seiner ermangeln, wie „Grüß Gott!“ oder denen er ausgegangen ist wie „Amen“ (= So geschehe es!), und es gibt im Gegenteil Phrasen, die augenscheinlich von einem glücklichen Einfall ausgehen.

Warum man mit Recht an Formeln festhält, ja gut daran tut, sie dem nur allzu formlosen Gehaben unserer unartigen Zeit mit dem gehörigen Anstand und Nachdruck einzuschärfen und beizubringen, während ein Mensch von Feingefühl und Einsicht jegliche Phrase an sich und um sich nicht duldet, ja wie lästiges Ungeziefer zu verscheuchen, zu vertilgen bestrebt ist (oder bestrebt sein müßte), beruht auf einer einfachen, aber darum nicht ohne weiteres einleuchtenden Erwägung. Jene sind vollgültiges, durch Gebrauch erhärtetes Gemeingut, diese abgegriffenes, entwertetes, wenn nicht von vornherein unechtes Auskunftsmittel, müßiger Tand. Jene sind erbangefessen oder herkömmlich, diese zufällige Eindringlinge. Jene behalten ihr dauerhaftes Gepräge, diese büßen ihre flüchtige, verwischte Stanze alsbald ein. Jene sind Sprachschatz, diese Scheidemünze. Jene sind erfüllter Gehalt, diese ausgeronnene Hülse.

An Formeln und formelhaften Ausdrücken erkennt man den bedächtigen Biedermann, an Phrasen den gedankenlosen und unbedenklichen Klugschwäßer!

Besprechungen.

Zu neuen Ufern.

Die Bayreuther Aufführungen des Lohengrins haben naturgemäß auch das Schrifttum über dieses Werk bereichert. So konnte der uns allen bekannte, von uns hochgeschätzte Universitäts-Professor Arthur Prüfer den Neuausgaben der Hauptteile seines Buches „Das Werk von Bayreuth“ den Abschnitt über Lohengrin angliedern (Carl Giesel, Bayreuth, 1937). Ring, Parsifal und Meistersinger sind einzeln bei Kistner und Siegel, Tristan und Tannhäuser je bei Carl Giesel erschienen. Dankenswert ist insbesondere der Vergleich des ältesten Entwurfs, den Strobil im Festspielführer von 1936 bekannt gab, mit der ausgearbeiteten Fassung. Am Schluß hatte Wagner ursprünglich vorgesehen eine „inbrünstige Form der Hoffnung alles Volkes auf den Segen, den es von Lohengrins Herrschaft erwartet“. Fast auf jeder Seite verzeichnet der Verfasser genaue Quellen, und diese ergiebigen Hinweise erhöhen den Wert seiner zuverlässigen Arbeit. Deshalb wollten wir nochmals auf sie zurückkommen, nachdem sie schon im vorigen Stück angezeigt worden ist.

Die Gedenkzeit Cosima Wagners können wir gewiß auch dadurch feiern, daß wir uns in eine Gabe vertiefen, die sie gleichsam selber darbietet: es sind ihre Briefe an Ludwig Schemann, herausgegeben von seiner Tochter Bertha Schemann (Gustav Bosse, Regensburg, Band 59 der Sammlung „Von deutschen Meistern“). Vielseitig, wie das Schaffen und Wirken des Empfängers, sind auch die Fragen, die in diesen geist- und lebensvollen Briefen berührt werden. An allem, was Schemann betraf, an seinem Ergehen wie an seinen Hervorbringungen nahm Frau Cosima Wagner wärmsten Anteil. Hatte sie ihn, der aus Eigenem den Weg zu Wagner gefunden, doch einst mit Gobineau zusammengeführt, der nun für Schemanns Leben der Mittelpunkt neuen Wirkens wurde. „In Ihrem Wesen spricht sich das aus, was für mich das Deutsche ist,“ bemerkt die Gattin des Meisters, und sie würdigt des Freundes Lebenswerk, weiß sie doch, „was es heißt, einen Gedanken zu vertreten.“ „Und der Gedanke der Rassen ist vielleicht heute der Menschheit noch unwillkommener als zur Zeit, wo ihn Gobineau aussprach“.

Die Briefe umspannen die Jahre von 1877—1902, also die Zeit, als Bayreuth aufgebaut wurde, und wir erfahren manches von den Festspielen und ihrer Geschichte. So den Grundsatz, auf Angriffe nur mit Leistungen zu erwidern. Oder als Einzelheit, wie schwer es der Herrin von Bayreuth wurde, 1887 den Tristan des vorhergegangenen Jahres nicht wiederholen zu dürfen; jene Aufführungen waren durch den Tod Liszts und den tragischen Ausgang König Ludwigs mit schmerzlichen Erinnerungen belastet. Ueber ihren Vater hat Frau Cosima briefliche Worte der treffendsten Kennzeichnung niedergelegt (Seite 34/35; auch 69/70). — Mit der Geschichte der Bayreuther Blätter bleibt eng verknüpft der Allgemeine Richard-Wagner-Verein, dessen „unschätzbare Verdienst“ auch in diesen Briefen anerkannt wird. Ueber Hans von Wolzogen finden wir (Seite 11—13) ergreifend schöne Worte. Aus dem nächsten Umkreis erscheinen außerdem Heinrich von Stein, Glasenapp, Friedrich von Schoen. Leider fehlt ein Namenverzeichnis; der Leser muß es sich selber anfertigen. Auch eine Reihe gedanklicher Äußerungen wird er sich einprägen. Bei Erwähnung Schillers kommt der Brieffreiberin die Frage, ob der zeitgenössischen Kulturlosigkeit nicht als ihr Gegensatz jene „Intensität der Empfindung“ erwuchs, die das Bayreuther Kunstwerk befeelte? Frau Cosima wünscht, freilich ohne Aussicht der Erfüllung, einen kritischen Kämpfer, der den Musikbetrieb, die Bühnen, die Universitäten „vornähme“. Den Gedanken „künst-

lerischer Darstellung" des Lebens hervorragender Meister hat Hans von Wolzogen aufgenommen in den „Großmeistern deutscher Musik". Zu den ganz allgemeinen Bemerkungen gehört, was Frau Cosima über die Hoffnung (S. 16), über das Recht der Jugend (S. 13/16), über das „Schweigen und Rufen" der Tiere (S. 11) einfließen läßt. Wo sie vom „Glauben an das Gute" spricht, fällt ihr ein: „nicht Glaube an das Gute, nein, sondern das Leben desselben in uns" — eine folgenreiche Wendung! Für ihre eigene Wirksamkeit weiß sie den „guten Rat" echter, gleichgesinnter Freunde zu schätzen; Leonardo da Vinci hatte einst geäußert, es gebe ein Ding, das man um so mehr ablehne, je mehr man seiner bedürfe: den guten Rat. Frau Cosima dachte also anders! Und noch einen ihrer Gedankengänge wollen wir andeuten. Der Plan einer italienischen Reise Schemanns gab Anlaß zur Bemerkung: „Gerade im vollen Besitz und Bewußtsein dessen, was deutsch ist, wird man durch den Anblick dessen, was nicht eben undeutsch, aber dennoch anders ist, gehoben und beglückt." Unter den „Fremden" aber versteht sie die Juden, von denen an verschiedenen Stellen die Rede ist; zum Beispiel wenn sie über Josef Rubinstein berichtet. Als Ganzes gesehen bestätigt diese Brieffammlung von neuem, daß wir in Frau Cosima nicht bloß „eine der gewaltigsten Frauengestalten der Geistesgeschichte" besitzen, sondern auch das edle, große Herz, Fülle der Liebe, Güte ohne Ende, tiefe Frömmigkeit zu bewundern haben, wie in einer Besprechung der Briefe an Daniela Thode Schemann selber hervorhebt. Eine wohlverdiente Ehrung hat er übrigens davongetragen: der Führer verlieh dem 85jährigen die Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Im Briefwechsel, den Frau Cosima mit einem anderen Bayreuther, mit Chamberlain, führte, wird unter vielen andern Fragen auch Schopenhauers Lehre erörtert. Wir gehen dem 150. Geburtstag des großen Denkers entgegen. Da ist zu erwähnen, welche Feier der altbekannte Verlag Brockhaus vorbereitet: längst mit der Geschichte der Anerkennung Schopenhauers verslochten, bringt er in 7 Bänden eine neue Gesamtausgabe, die auf Julius Frauenstädt zurückgreift und in gewissenhaftester Arbeit den ganzen wissenschaftlichen Stoff verwertet, der heute den Wortlaut festlegen hilft. Der Herausgeber Arthur Hübscher gibt in der Einleitung genaue Rechenschaft über alle bisherigen Ausgaben, wobei er Grisebachs Verdienst auf ein bescheideneres Maß einschränkt, und entwirft im ersten Band auf hundert Seiten ein Lebensbild, das an Sachkenntnis und Sachlichkeit höchste Ansprüche befriedigt und durch den ruhigen Ton, durch Wärme und abgewogenen Stil den Leser fesselt und erfreut. Den Schopenhauerschen Inhalt bilden die Schriften zur Erkenntnislehre: seine Doktorarbeit (von 1813) Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde, jene unentbehrliche Denkübung, die auch Goethes Aufmerksamkeit erregte. Mit ihm brachte den Philosophen dann in nähere Berührung die scharfsinnige Arbeit Ueber das Sehn und die Farben (erschienen 1816); ihr Verfasser selber lieferte 1830 eine lateinische Fassung, die auch aufgenommen ist. Freilich war der jugendliche Denker damals nicht in allen Farbenfragen und auch sonst nicht immer einerlei Meinung mit dem Dichter. Goethe sprach sich darüber in Reimen aus; er sagt zu sich selber: „Dein Gutgedachtes, in fremden Aldern, wird sogleich mit dir selber hadern." Von den Bänden, die folgen sollen, ist noch zu sagen, daß der letzte ganz neu zusammengestellt ist und auch ein ausführliches Sachverzeichnis bringt. Der Vorbestellpreis ermäßigt sich auf 43 (geb. 50) Mark für alle Bände, und läßt sich auf ein Jahr verteilen. Der Herausgeber ist nicht allein als Vorsitzender der Schopenhauer-Gesellschaft beglaubigt, sondern auch durch die Ausgabe der Gespräche Schopenhauers (1933) bekannt; ferner hat er den 2. und 3. Band des Briefwechsels für die

Deussensche Sammlung besorgt. Der neuen Gesamtausgabe widmen wir alle Aufmerksamkeit; gehört doch unser Bayreuther Meister zu den ersten, die Schopenhauers Bedeutung klar erfaßten und wirksam verkündeten. Der Denker hatte die Erscheinungen des Leidens und der Bosheit mehr beachtet als dies je zuvor geschehen war. Wagner aber litt unter denselben Eindrücken. Auf's tieffste ergriff ihn Schopenhauers Deutung des Tragischen. Außerdem entfaltete kein anderer Denker einen so lebhaften Kunstsin. Abgesehen von mancherlei Aeußerungen, die zu Wagners Kunstwerk paßten, gab Schopenhauer auch zu verstehen, Musik stelle unmittelbar den Willen selber, also das tieffste Wesen der Welt dar. Auch wies Schopenhauer dem Drama innerhalb der Dichtkunst den höchsten Rang zu. An den Stellen über den „Wahn“ ist Wagner nicht vorübergegangen. Gewiß freute ihn besonders auch das Verständnis für künstlerisches Schaffen, sowie die Kennzeichnung des genialen Menschen. Im Ethischen stimmte die Einkehr oder Umkehr von hemmungslosem Selbstsinn weg zum Gemeinsinn mit Wagners Bestreben überein, und wenn sich dessen selbstständige Eigenart die greifbaren Ziele in deutschvölkischer Richtung suchte, so befand er sich doch hinsichtlich der Abneigung gegen Alles Testament und Judentum wieder in der nächsten Gesellschaft bei dem Philosophen, in dessen Bücherei übrigens schon die deutschen Mystiker aufleuchteten.

„Das Christentum steht mit dem Judentum in einem weit stärkeren Gegensatz als mit dem Heidentum.“ Diese Erkenntnis war schon Goethe aufgegangen, dessen Widerwille gegen Jüdisches lange verschwiegen blieb. Der grunddeutschen Zielsetzung wegen wollte ihn der Meister von Bayreuth nicht etwa als „Realisten“ vom „Idealisten“ Schiller abgetrennt wissen: in beiden Großen erlebte der „deutsche Geist“ seinen Aufschwung. Wie Recht Wagner mit solchen Anschauungen hatte, das führte zum erstenmal Chamberlain aus, indem er Goethe als Weisen verehrte. In der Tat gewinnt bei Goethe wie bei Schiller der unermüdliche deutsche Lerneifer die Kraft der Belehrung über Vergangenheit und Gegenwart, über nahe Aufgaben des Lebens, über Sinn und Ziel unseres Daseins. Welche Fülle da hervor spricht, darauf lenkt unsere Blicke ein Spruchbuch, das sich „Trost bei Goethe“ betitelt (Tiedckverlag, Wien; 90 Seiten). Weit gesteckt werden die Grenzen der Gebiete, wo diese Blüten wachsen; ihre Form ist mannigfaltig, ihre Farben sind bunt. Es wechseln kurze und kürzeste Worte mit behaglichen Gedankengängen, Reime mit Prosa, lyrische Ergüsse mit lehrhaften Prägungen; auch Bruchstücke aus größerem Zusammenhang finden wir eingefügt. Die Anordnung folgt nicht etwa ausgesprochenen Ueberschriften, sondern gewissen vorangestellten Lösungen; die neun Abschnitte werden dadurch zwanglos kenntlich. Auf die Ausstattung ist alle Sorgfalt verwandt; wir freuen uns auch der schönen Abbildungen und der weißen Papiersflächen (zu Vermerken). In Bezug auf die Herkunft der einzelnen Sprüche sähe mancher Leser wohl gern die Quellen angedeutet, die nur der Kenner weiß. Andererseits erfüllt das Büchlein seinen Zweck, Rat und Trost zu spenden, besser durch die abgezogene Reihe der Sprüche, weil ihr gar keine Belehrsamkeit anhaftet. Möge die Gabe nun der weisen Lebenskunst, dem erreichbaren Glücksgefühle dienen! Eine wundervolle Erbauung verschafft namentlich der letzte Anstieg, der über Gott und Göttliches nachdenkt.

Deutsche Frömmigkeit, die das lateinische Wort „Religion“ aus starrer Gebundenheit in lebendige Verbundenheit hinüberzuführen strebt, hat sich von je bemüht, die Gestalt Jesu rein und lauter hervorzuholen und aus der Verklammerung in „Testamente“ zu lösen; es gibt für uns weder „altes“ noch „neues“ Testament, sondern einzig die Gottesnähe, wie sie Jesus erfuhr und kündete. Je mehr die

Kirche hinter Jesus zurückbleibt, desto ernster müssen wir ihn zu erreichen suchen. Eigentlich wäre dies die herrliche Aufgabe beider Bekenntnisse. Aber sie versteifen sich noch heute auf ihre Glaubenssätze, die ganz anderen Zeiten angehören und auch nicht gerechtfertigt werden können, wenn man sie wie eine Ware als „wertbeständigen“ Glauben anspricht und anpreist. Welche Ungereimtheiten auf diese Weise entstehen, das tritt am unangenehmsten zu Tage auf der lutherischen Seite, die ja auch im Falle Gottschlings, der das Kloster verließ, die katholische Partei ergriff. Wir danken es der Unerblichkeit Alfred Rosenbergs, daß er in seiner Schrift „Protestantische Kompilger“ die Gegensätze klar aufdeckt, wobei allerdings zu bedauern, daß aus den Äußerungen der kirchlichen Seite nur gerade das dem deutschen Gefühle Widerstrebende herausgehoben ward. Verworfen wird der Gedanke einer arteigenen Frömmigkeit; wie bei Germanen, so sei auch bei Griechen und Römern in ihren Religionen die Sünde am Werk gewesen, und zwar „in der beweglichsten Weise“. Die Kirche gesteht, daß ihre Lehre eine vorsätzliche und immerwährende Beleidigung des Sittlichkeitsgefühls der germanischen Rasse sei; „mit Gottes Hilfe“ gedenke sie diese Beleidigung ungehindert fortsetzen zu dürfen. Denn auch „im Namen des deutschen Volkes und der nordischen Rasse“ haben Juden einst Jesus ans Kreuz geschlagen. Deshalb sei nicht nur der jüdisch-materialistische, sondern auch der deutsch-idealistische Geist „in und außer uns“ zu bekämpfen. Es tut einem wehe, wie die deutschen Gestalten unserer Geistesgeschichte, Schiller und Goethe, Kant und Schopenhauer, Eckhart und Lagarde, Chamberlain und — der Bayreuther Meister herabgesetzt werden. Da muß in der protestantischen Kirche ein völlig verdrehtes Denken aufgekommen sein, das sich in seiner Enge und Verlegenheit gar nicht mehr zu helfen weiß und immer nur „die Sünde des deutschen Menschen“ rügt. „Wehe der Kirche, wenn ihre Botschaft nicht mehr vom guten, edlen, natürlichen Menschen als Angriff auf sein ganzes Wesen erfahren wird.“ Von solcher Befürchtung gebannt muß man freilich glauben, das edelste Bestreben unserer geistigen Führer (sie nennen es „Neuheidentum“) sei gefährlicher als die russische Gottlosenbewegung. Ob mit dieser Stellungnahme die Gedanken Jesu getroffen sind? Man wäre auch versucht, zu fragen, ob uns überhaupt das geschichtliche Christentum vielleicht ebensoviel Unheil als Heil gebracht habe, wenn man die kirchlichen Verkehrtheiten der Gegenwart erdulden muß. Rosenberg selber gibt uns einen schönen Leitspruch, indem er an einer Stelle, wo er das deutsche Volk erbädlig statt erbsündig nennt, das Christentum in Schutz nimmt mit dem schönen Wort: „Auch das Christentum ist schon dadurch gedeelt, daß Germanen an seine Lehre geglaubt haben.“

Je bestimmter neuzeitliche Theologie Meister Eckhart ablehnt (Rosenbergs Fürwort scheint die Gegner aus ihren Schlupfwinkeln herauszulocken), desto eifriger wird ihm deutsche Gesinnung zustreben. Im 3. Stück des Jahrgangs 1937 haben wir der neuen, herrlichen und jedermann bequem erreichbaren Gesamtausgabe einen besonderen Zusammenhang gewidmet. Zu den damals vorhandenen und besprochenen Teilen ist inzwischen die 1. Lieferung des 4. Bandes der lateinischen Werke hinzugegeten; dieser Band enthält die Sermones, das heißt Predigten oder vielmehr Predigtentwürfe, die blühender Gedanken voll sind und einen hohen Begriff von dem geben, was einst fromme Zuhörer innerlich verarbeiten konnten. Um es der Gegenwart mundgerecht zu machen, hat der Herausgeber Ernst Benz eine deutsche Uebersetzung beigelegt, von deren hohem Werte sich der Kenner des lateinischen Wortlautes mit Freuden überzeugen mag; Fremdwörter sind tunlichst vermieden. Zwischen beiderlei Texten bietet die fortlaufende Angabe sinnverwandter Stellen erwünschte Durchleuchtung und weiter-

treibende Anregung. Der Verlag Kohlhammer (Stuttgart, Urbanstraße 12) versendet Plan und Bedingungen des ganzen Unternehmens, hinter dem die deutsche Forschungsgemeinschaft steckt.

Dem Leser wird sofort klar, daß Eckhart unserer zeitgenössischen und in der Hauptsache auch der früheren Gottesgelehrtheit widerspricht, indem er mit deutscher Begeisterung die griechische Rangordnung der menschlichen Seele wiederaufnimmt: „welch adeliges Wesen muß die Seele selber sein, daß Gott sie so liebt“ (Seite 55). Nirgends sei Gott so eigentlich Gott, so göttlich, wie in der Seele, seiner Ruhestatt. Gott gebe sich selber einer jeglichen guten Seele, und zwar aus Notwendigkeit, ohne daß wir ihn zu bitten brauchen; unser Gebet könne also nur erbitten, daß wir seiner Gnade wert seien. Das alles widerstreitet der Verachtung der menschlichen Seele, zerstört den Ausbau der „Erbünde“. Eckhart hält uns vielmehr für fähig und bestimmt, daß wir, göttlichem Wirken zufolge, „der eingeborne Sohn“ selber werden. Gott liebe die Seele, meint ein „Wortelin“ Eckharts, „darum, daß sie ihn wiederminne“. Mit der Liebe aber verträgt sich keinerlei niedere Furcht (Seite 64). „Sie ist Gottes Grund mein Grund, und mein Grund Gottes Grund. Wer in diesen Grund je gelugte einen Augenblick, dem sind tausend Mark roten geschlagenen Goldes als ein falscher Heller.“ Gewiß, solch unmittelbares Leben Gottes in unserer Seele verträgt sich kaum mehr mit Grundlehren der Kirche.

So klar sich göttliche Erfahrung in unserer Seele vollzieht, so rätselhaft bleibt jedoch Gottes Wesen selber, wenn wir es begrifflich ausdenken wollen. Gott ist „unsagbar, unsprechlich, unnamlich, unredlich, über Zeit und Ort“. Was er nach menschlichen Aussagen ist, das ist er nicht „an sich“ (Seite 31). Mag er in allen Dingen sein, auch in Werken der Kunst, so doch viel mehr in geistigem Sinne als in körperlichem. Die scharfe Trennung beider Welten kommt Eckhart beim Abendmahl zu statten, wenn es gilt, grobsinnlicher Auffassung zu begegnen: der Leib Jesu sei nicht nach seiner Ausdehnung, nicht in seiner Bewegbarkeit, nicht örtlich gegenwärtig, sondern auf „sakramentale“ Weise, das heißt sinnbildlich, geheimnisvoll (die Wurzel des lateinischen Wortes ist mit altisländisch *sáttir* = versöhnt verwandt).

Die hohe Geistigkeit solcher Gedankenführung setzt nun Meister Eckhart auch in Stand, christliche Lehrmeinungen verquickten Gemengsels verstandesmäßig ins Reine zu läutern — soweit dies eben gehen mag. Die Untersuchungen über die Dreieinigkeit nehmen den Denker stark in Anspruch. Sie sind mehr scharfsinnig als fruchtbar, doch wertvoll durch Übung des Denkens. Auch wo sich noch scholastische Begriffe stauen, fließt bei Eckhart manche Quelle aus eigenem Gedankengut mit ein. Zeitbedingtheit ist nur der zähe Versuch, Altes und Neues Tessament in einerlei Schale zu fassen; so deuten auf die Dreieinigkeit angeblich schon die ersten Worte des Schöpfungsberichtes. Genau wie im Talmud zwingt auch in der Bibel die Zusammenfügung aus vielen verschiedenen Schriften zu einer mehr oder weniger gewaltsamen Zurechtlegung, als müßte ein widerspruchsfreier, einheitlicher Sinn zu Grunde liegen. Da wuchert nun die bunte Anspielung, die auch in der einzelnen Stelle, nicht bloß bei Einebnung von Verschiedenheiten, vermeintlich tiefere Gedanken hervorholt. Nach Origenes deutet zum Beispiel auch Eckhart (Seite 31), Magdalena suchte am Grabe den Einen, nämlich Gott, und war enttäuscht, wie sie die „Zweizahl“, nämlich die Engel erblickte; Wesensberaubung gilt ihm (Seite 9) als Wurzel der Zahl, Verneinung als Wurzel der Vielheit.

Diese uralte, schon bei Griechen geübte Gewohnheit, den Wortsinne mit irgend einer andern Sinngabe zu vertauschen, brachte aber das Gute mit sich, daß zwischen kirchlichen und griechischen Gedanken Übereinstimmung gesucht und auf diese Weise der Vernichtung alten Geistesgutes gesteuert wurde. Ein Beispiel alt-

christlicher Umdeutung erfuhr das Bruchstück 904 von Euripides. Bei Meister Eckhart erkennt man auch in diesen Predigtgedanken griechische Nachwirkungen: an die Denkweise der Stoa, zugleich an Euripides erinnert die Weisung, sich einsörmig zu verhalten, durch Widerwärtiges nicht geknickt, durch Günstiges nicht erhoben zu werden. Platons Name taucht mehrmals auf; auch wo er nicht genannt wird, scheint seine Ideenlehre durch. Ebenso spürt man Plofin, wenn es heißt, daß wir eine Sache nicht wüßten oder erkannten, wenn nicht die Sache als solche und das Wesen der Sache selber in jedem Erkennenden da wäre. Weil sich Eckhart keiner Ueberlieferung verschloß, erreichte sein Denken jene Ueberlegenheit, die es ermöglichte, daß er auch eigenstes Erleben sprachgewaltig äußerte.

Dr. Karl Grunsky.

Deutscher Reichsspiegel.

Männer und Bewegungen im Kampfe für Reich und Gegenreich.

Von Dr. Karl Siegmund Baron von Galera.

(Verlag von Hesse und Becker, Leipzig.)

Schon das Vorwort, das v. Galera seinem „Reichsspiegel“ voranstellt, nimmt ohne weiteres für das Buch und die Persönlichkeit des Verfassers ein. Eine deutsche Geschichte, dargestellt unter einem ganz neuen, bedingungslos völkischen Gesichtswinkel haben wir bislang noch nicht gehabt, höchstens vereinzelt Spezialwerke über diese oder jene Erscheinung innerhalb unserer Kultur. Der Verfasser geht von dem überaus treffend gekennzeichneten Unterschied von regnum „Reich“ und imperium „Gegenreich“ aus: „das Reich ist das umfassende Sinnbild aller aufbauenden Kräfte des Lebens im Diesseits und Jenseits, ein Organismus, eine Persönlichkeit mit einheitlichen weit über das irdische Geschehen hinausreichenden sittlichen Bindungen“. Das Reich also im tiefsten Sinne religiös, das Gegenreich ein nur auf das Diesseits, das Materielle gerichteter Mechanismus, also im tiefsten Sinne irreligiös. Als Prototyp gilt das imperium Romanum, das die Germanen so verhängnisvoll beeinflusst hat. Und nun wird die ganze deutsche Geschichte vor uns aufgerollt, von dem gescheiterten Versuch einer „Reichsgründung“ durch Arminius und dem nach kurzem Bestand zerbrechenden Imperium Marbods an bis zur Gegenwart. v. Galera berichtet die, wenigstens für die germanischen Mittelmeerreiche und das der Franken irrige Auffassung der Völkerwanderung als „Chaos“, und wir verfolgen, wie in dem auf Macht und Glau ben gegründeten Reiche Karls des Großen Reich und Imperium ineinander fließen, zum Schaden der ersteren, da nunmehr der Führergedanke nicht mehr auf Volk und Blutsverbundenheit sondern auf Macht und Christentum gegründet ist. Ganz trefflich ist die Würdigung Heinrichs I. mit ihrer Betonung des seine Politik beherrschenden Blutsbewußtsein. Eine neue fruchtbare Beurteilung der mittelalterlichen Geschichte ergibt sich aus der Gegenüberstellung der rheinisch-(-schwäbisch-fränkischen) Reichsidee und der völkischen Niedersachsens, wodurch die Kämpfe des niedersächsischen Herzogtums gegen den Kaiser in eine neue Beleuchtung gerückt werden als ein Sich-wehren des niedersächsischen Volkstums gegen die artfremde Verbindung von regnum und imperium. Die Erklärung, die der Verfasser für die Entstehung der „fogen.“ deutschen Stämme gibt, ist allerdings unzulänglich und trifft wohl nur auf das Reich der Thüringe unter König Bifino zu, das bald wieder entzwei ging, sonst spielt doch zweifellos die Blutsfrage stark

mit: Schwaben und Bayern, geschweige denn Schwaben und Sachsen hätten nie einen „Stamm“ ergeben. Aber die ganze Darstellung des Kampfes von Reich und Gegenreich ist mit unbedingter Folgerichtigkeit und Plastizität durchgeführt. Die Unterstreichung gern verschleierte historischer Zusammenhänge — z. B. das energische Einsetzen jesuitischer Tätigkeit in Preußen nach dessen Erwerbung großer katholischer Gebiete, der stetige Aufstieg der Juden nach Eindringen der französischen Aufklärungsideen ist nicht nur höchst verdienstvoll, da das Buch ein rechtes „Volksbuch“ werden soll, sondern die Darstellung des Kampfes dieser überstaatlichen Mächte, gegen die Reichsidee, zu denen nicht zum mindesten auch die Freimaurerei gehört, bildet wohl, zumal in seiner herzerfrischend eindeutigen, das Kind rücksichtslos mit dem rechten Namen nennenden Weise den Höhepunkt des Ganzen. Dabei bleibt der Verfasser aber immer sachlich: statt der in den seltensten Fällen vom Leser nachgeschlagenen Quellennachweise unterm Strich begleitet ein fortlaufendes Gerüst von mehr als 3000 Daten aus der deutschen Geschichte die lebenatmende Schilderung.

So wird das Buch zum schier unentbehrlichen Nachschlagewerk, das in ganz anderer Weise dem Laien Aufschlüsse gibt als fast alle Geschichtswerke früherer Zeit.¹⁾

Ich begrüße den „Reichs Spiegel“ mit aufrichtiger Freude, nicht nur als alter Nationalsozialist und Historiker, sondern auch vornehmlich, weil er eine, bisher bedauerlich weit klaffende Lücke ausfüllt, und den gleichen völkischen Anschauungen und Grundsätzen entsprungen ist, wie sie einst mich zu einem schweren Angriff auf die Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts mit ihrer fast durchweg liberalistisch-judenhörigen Tendenz veranlaßte.²⁾ Der Preis des 600 Seiten starken, zudem noch mit 69 Bildbeigaben in Tiefdruck geschmückten Bandes scheint mir mit 12 M nicht zu hoch bemessen; es müßte ein Standardwerk wenigstens jeder öffentlichen Bücherei, vor allem der Volksbüchereien werden.

Bad Salzb r u n n, im Brachmonat 1937.

Prof. Dr. Hermann Seeliger.

¹⁾ So z. B. über die unerhörte Zunahme des Anteils der Juden im öffentlichen Leben in Prozenten von 1740—1889.

²⁾ „Deutschlands Erneuerung“, 17. Jahrgang Heft 1 und 2, 7 und 8 und 19. Jahrgang Heft 6 und 7.

Zweites (Frühlings-) Stück 1938.

Hast Du ein Bild, o Bildner, uns zu geben,
wie das die Welt dem Künstlerauge zeigt,
Dich selber gib, gib deiner Seele Leben,
denn nur in Bildern spricht sie, wenn sie schweigt.

Nach Michelangelo.

Ueberleben!

Ein letztes Wort an Ludwig Schemann († 13. 2. 1938).

„Ueberleben!“ — O der Trauerpflicht,
daß noch ein Letzter dir den Segen spricht! —
All' deines Lebens Wissenschaft doch galt
der deutschen Hochkunst tiefer Quellgewalt.
So sei der Segensspruch dir mitgegeben:
„Dem Edelblut entblüht sein Ueber-Leben!“

H. v. W.

Unsere erste Elisabeth.

„Ich sah unsere zarte Elisabeth in ihrer rührenden Einfalt,“ so schreibt Cosima Wagner am 23. November 1891 an den Erbprinzen Ernst von Hohenlohe-Langenburg. Es leben wohl nur noch wenige von uns Bayreuthern, die sie in jenem ersten Tannhäuser-Jahr hier sahen; damals waren es auch wenige noch, die es voll erfaßten, was die Schöpfung der Meisterin in dieser echt wagnerischen kindlichen Heiligen zu bedeuten hatte, und daß mit dem ersten Auftreten dieser Gestalt die „Oper“ von der Bühne verschwand: Die Wirkung der Elisabeth von 1891 zeigte sich in einer Scheidung der Geister, wer aber zu der Minderheit gehörte, der hat durch alle seitdem vergangenen 46 Jahre die Erinnerung an die „zarte Elisabeth“ bewahrt und mit nie nachlassender Ergriffenheit von dem Eindruck gesprochen, wie die zur Heiligen erklärte Jungfrau auf ihrem Todesgange schon gleichsam körperlos den Weg zur Wartburg emporzuschwebte, eine Gestaltung jener vom Meister gedachten, von der Meisterin verwirklichten, bisher nie erlebten echten und ersten — unserer Bayreuther Elisabeth. Es war ein Zufall, in dem eine Bestimmung sich aussprach, daß tatsächlich als Erste die kindhaft jugendliche, nordisch schlichte, ganz untheatralische Norwegerin unsere geweihte Bühne betrat.

Elisa Wibord war — „auf alle Fälle“ in die Schülerschaft der großen Meisterin von Bayreuth aufgenommen worden, aber als eigenartige Begabung bald erkannt und mit einer Freude am Werke und Wesen von ihr herangebildet, welche sie noch immer gern des so aufnahmefähigen Verständnisses dieser Schülerin als einer ihrer besten rühmend sich erinnern ließ.

Aber auch die Schülerin hat ihre Meisterin nie vergessen und allezeit vollbewußt und von ganzem Herzen verehrt. „Frau Wagner hat mich zur Künstlerin gemacht“ und „was ich bin und kann, verdanke ich ihr“; das hat sie ihr Leben lang offen und freudig bekannt. Ihre Dankbarkeit war grenzenlos, und immer hat sie sich als Bayreuth zugehörig gefühlt, obwohl sie nur in den Jahren 1891, 92, 94 hier unsere Elisabeth gewesen ist. Zu jedem Festspiel, wenn irgend möglich, bis zum letzten 1937 ist sie vom fernen Nordland als treuer Besucher herüber gekommen und hat auch ihre Geschwister mitgebracht. Wie sie leider infolge einer Erkrankung schon so vorzeitig, 1903, ihre Bühnenlaufbahn aufgeben und in ihr Vaterland zurückkehren mußte, so ist sie nun auch viel zu früh aus voller Lebensregsamkeit, nach kurzer Krankheit jäh dahingerafft worden. Man kann es kaum glauben: unsere Elisabeth — lebt nicht mehr! —

Wirklich nicht mehr? — Nicht nur in der Erinnerung derer, die einst die edle Künstlerin, und Aller, die das liebe wahrhafte und warme Menschenwesen kannten — das ist sterblich; aber ein Unsterbliches lebt noch. Unsterbliche menschliche Seelenkraft ist Treue und Glauben. Sie leben in Bayreuth, durch sie nur lebt es, kann und wird es leben. Treue und Glauben lebten in der echten Bayreutherin, in ihnen lebt sie unsterblich, in und mit Bayreuth, unsere „erste Elisabeth“:

Elisa Wiborg.

Paulus.

Wenn wir das Alte Testament vom Neuen scheiden und die Kirche der Zukunft auf Jesus Christus, wie wir ihn nach den Evangelien aus unserer Schau und Art empfangen, so können wir nicht an Paulus vorübergehen. Es zu bedauern und zu verurteilen, daß er dazu bestimmt war, die Botschaft Christi hinauszutragen, ist Mangel an Ehrfurcht vor Geschichte und Vor-
 sehung, ihn als „Juden“ abzutun oder als „Verderber“ des Christentums ist Mangel an Kenntnis, an Geistes- und Seelenbildung. So wird man einer Persönlichkeit von der religiösen Inbrunst und Mystik, von den weltreligiösen und weltgeschichtlichen Ausmaßen eines Paulus nicht gerecht. Daß die Gestalt und Botschaft seines Meisters und Herrn im Zwiespalt seines Bluts mit sich selber im Zwiespalt auch seines Herzens mit einem rabbinisch geschulten und geformten Gehirn, unter der Last einer schweren Krankheit, aber auch im wirklich schöpferischen Religionsvermögen, das ihm eigen war, eine besondere Form und Richtung annehmen mußte, ist von selbst verständlich. Aber ebenso von selbst verständlich ist es, daß ein religiös schöpferisches Volk wie das deutsche auf *seine* Art die Frohbotschaft aufnehmen und wiedergebaren will. Kommen wir doch endlich so weit, im Christentum eine erste und ursprüngliche, von Jesus der Welt geoffenbarte und wiedergeschenkte Kraft Gottes und Kraft der Wahrheit zu sehen, die immer und überall in jedem Herzen und jedem Volk wecken und künden und zeugen muß und will: den eigensten und damit den kürzesten Weg zu Gott, Vorbild und Beispiel der Haltung vor Gott. Und wenn Luther den Weg des Paulus ging, gut, er ging ihn, um ihn zu überwinden, für sich, sein Volk, für alle Zeiten. Er mußte ihn gehen aus dem Zwang des Schicksals und der inneren Notwendigkeit des Bruchs mit der Umwelt, wie Paulus.

Die richtige Stellung zu Paulus ist von entscheidender Bedeutung für die Wiederbefinnung des Christentums auf sich selbst, für seinen Weiterbestand und endlichen Sieg unter den Deutschen, für die Christkirche der Zukunft. Finden wir diese Stellung nicht, so wird der Streit um Paulus das Christentum immer wieder und immer stärker in seinen Grundfesten erschüttern. Eine reine Einsicht, ein reiner Schnitt gerade an dieser Stelle wäre von unermesslicher christlicher, religionsgeschichtlicher Bedeutung. Es kommt alles darauf an, daß wir den eigentlichen, den *zeitlosen* Paulus sehen und uns zu eigen machen. Was sind die krausen Denkwege dieses zeit- und jüdisch traditionsgebundenen Menschen gegen diese Frömmigkeit, gegen diesen Triumph eines reinen und großen Willens, gegen dieses wahre Christsein. Schließlich gipfelt auch seine Predigt in der Liebe und in der Freiheit wie die seines Herrn. In der Liebe, sagt er, „zeige ich euch den Königlichen Weg“, also den Weg über alle Wege, auch über Buchstaben, Gesetz und Dogma. Wer das hohe Lied der Liebe sang, 1. Kor. 13, und

der da sprach: „Der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig“, der war kein „Jude“. Luthers Freiheit des Christmenschen ist in ihm vor-gezeichnet. „Alles muß euch ja zu Diensten sein,“ ruft er seines Glaubens Kindern zu, „Welt, Leben, Tod, Gegenwart und Zukunft, alles gehört euch.“ An die Korinther schreibt er das herrliche Wort: „Der Herr ist Geist, wo aber der Geist des Herrn ist, da ist Freiheit.“ Paulus ist Weite und Duldsamkeit. „Ich beenge euch wahrlich nicht,“ schreibt er, „ihr seid nur enge in eurem Inneren. Werdet auch ihr weitgesinnt.“ Wenn man immer wieder das deutsche Heiligtum, das selbständige Gewissen, „die Sonne unseres Sittentags,“ wie Goethe sagt, durch den Anspruch des Dogmas und des Glaubensmüssens bedrängt und erschüttert, so wollen wir uns zur Abwehr gerade an den halten, in dessen Namen man diesen Ausspruch verkleidet. Was Paulus hier von den „Heiden“ sagt, gilt auch von uns und zumal dann, wenn wir auf Grund unseres inneren Wissens und Gewissens jüdisches Dogma und Gesetz und jeden Zwang in Glaubensdingen ablehnen.

„Wenn nämlich Heiden, die doch das Gesetz nicht haben, von Natur tun, was das Gesetz gebietet, so sind sie, ohne das Gesetz zu haben, sich selbst das Gesetz, zeigen sie doch, daß das Gebot des Gesetzes ihnen ins Herz geschrieben ist, wofür ihr Gewissen als Zeuge auftritt und die Gedanken, die hinüber und herüber Anklage erheben oder Verteidigung führen.“

Paulus baut Ethik und im letzten Grunde auch Religion auf den in uns wohnenden göttlichen Geist, auf das Gewissen, auf das reine Gefühl, die ihren Weg wissen und finden ohne jedes Schriftgebot. So sagt er es auch in aller Klarheit Röm. 12,2:

„Verwandelt euch vielmehr durch Erneuerung der Gesinnung, so daß ihr das sichere Gefühl habt für das, was Gottes Wille ist: das Gute, Schöne, Vollkommene.“

Näher kann Deutschtum und Christtum nicht zusammenkommen als hier. Aber was hat man aus Paulus gemacht! Er arbeitet sich heraus und herauf aus seinem Judentum, überwindet es und streift es ab, er geht uns damit voran in unserer großen Aufgabe, aber die Kirchen stoßen ihn wieder in sein Judentum zurück.

Und noch in einem anderen gibt uns Paulus recht. Wenn der Deutsche aus Frömmigkeit und Wissensdrang immer wieder Gott in seinen Werken und seinem Geschehen mit dem Auge seines Geistes sucht und zu ergründen versucht, so wollen wir uns auch auf Paulus berufen, der im Römerbrief sagt:

„Denn, was von Gott erkennbar ist, das ist unter ihnen wohlbekannt. Gott hat es ihnen offenbart. Denn seit Erschaffung der Welt ist an seinen

Werken etwas von seinem unsichtbaren Wesen, seine ewige Macht und Majestät mit dem Auge des Geistes zu sehen."

Das ist dieselbe völlig unjüdische, „arische“ Frömmigkeit und Gottanschauung, wie sie sich auch in dem großen Wort findet:

„Wir aber spiegeln mit unverhülltem Antlitz die Herrlichkeit des Herrn und werden so in sein Ebenbild von Herrlichkeit zu Herrlichkeit verwandelt.“

Einer solchen Erscheinung gegenüber reicht ein enggefaßter Begriff von „Rasse“ nicht aus. Wir sollten ihr gegenüber vielmehr uns unserer deutschen Gabe erinnern, die uns befähigt, Größe zu sehen und aus ihr zu schöpfen, wo immer sie sich bietet. Dieser Ekstatiker und Dichter, der sich zur Nüchternheit zwingt, dieser unansehnliche, mit Gaben der Propaganda nur mittelmäßig von Natur ausgestattete Mensch, der auf schwächlichen Schultern die Christbotschaft aus der Enge einer jüdischen Sekte in die Weite der Welt heraus trägt, der sich in sein Erlebnis stürzt, um jenseits seiner selbst wieder aufzutauchen, der im Glauben an den Gekreuzigten den archimedischen Punkt außerhalb der Welt findet, von dem er sie aus den Angeln hebt, das ist wirklich ein Anblick einmaliger Größe und immer zeugender Kraft. Wir wollen auch ihm gegenüber das Gesetz der Rasse nicht verleugnen und außer Kraft setzen; mit Sicherheit ist wohl anzunehmen, daß Paulus den Kern seines Wesens einer nichtjüdischen Mutter verdankt, wie denn in der Vererbung fast immer ein besonderer Blutkreis Mutter und Sohn umschließt. Man sollte nur hier die Rassenfrage hinter der geistigen und religiösen zurücktreten lassen. Man soll hier und auch sonst die Wahrheit von Blut und Rasse, deren Saum wir doch erst ergriffen haben und die uns nie ihr letztes Geheimnis enthüllen wird, nicht wieder verjagen, nicht verschütten, nicht angreifbar machen, indem man sie dogmatisiert.

Was Paulus uns als Ewigkeitswert seines Geistes und seines Christenerlebnisses zu sagen hat, umfaßt noch nicht hundert der ungefähr tausend Verse seiner Briefe. Wir brauchten garnicht pietätlos zu streichen und könnten Jedem lassen, was er braucht und will, aber ließen wir auf diese hundert alles Licht fallen, ließen wir sie aus sich selbst heraus so hell und strahlend und auch in so reiner deutscher Fassung des Worts leuchten, daß alles andere verblaßte und sein geborgtes Licht schwände, dann hätten wir ein fünftes gleichberechtigtes Evangelium, das sogar in manchem bevorrechtet wäre, da es zeitlich das erste ist und ein nächster Widerschein des Urlichts auf ihm ruht.¹⁾

Karl Bösch.

¹⁾ Einen beachtenswerten Versuch dieser Trennung hat H. von Wolzogen vor einigen Jahren in den Bayreuther Blättern gemacht.

Germanische Zeugen christlicher Gesinnung.

Von Dr. Karl Hermann-Uray, Graz.

1. Aus alter Zeit.

„Ein für uns annehmbares Christentum ist jetzt erst möglich geworden; nicht etwa, weil es dazu einer Philosophie bedurft hätte, es bedurfte aber der Hinwegräumung falscher Lehren und der Begründung einer großen, allumfassenden, wahren Weltanschauung, von welcher jeder so viel aufnehmen wird, wie er kann und innerhalb welcher für den Geringsten wie für den Tüchtigsten das Beispiel und die Worte Christi zugänglich sein werden.“

(H. St. Chamberlain, „Grundlagen“.)

Im Jahre 1934 erschien ein Buch von W. d. d. Cammer: „Von Tacitus bis Nietzsche“ (Nordland-Verlag, Düsseldorf). Es handelte sich dem Verfasser darum, „deutlich zu machen, wie sich die Meinungen und Äußerungen (Anm. d. Verf.: nämlich „die widerchristlichen und widerkirchlichen Äußerungen führender Männer der Geschichte und des Geisteslebens“) im Wandel der Jahrhunderte gedanklich gestaltet haben“. Da es heute jedem ernstesten Deutschen darum zu tun sein muß, über das Christentum wohl unterrichtet zu sein, war mir das Buch Cammers deshalb willkommen, weil ich daraus zu erfahren hoffte, was etwa nach der Ansicht von Gegnern des Christentums unter den „gedanklichen Grundlagen des Kulturkampfes in Aussprüchen und Meinungen von zwei Jahrtausenden“ zu verstehen wäre.

Da mich jedoch die Dürftigkeit des Gebotenen enttäuschte, entschloß ich mich ebenfalls zu einer Zusammenstellung, welche die „gedanklichen Grundlagen des Kulturkampfes“ ein wenig verbreitern helfen soll. Aber die Äußerungen allein der großen Germanen über das Christentum, sowie die Mitteilung gewisser grundlegender Tatsachen über die erste Begegnung zwischen Christentum und Germanentum hätte infolge der Ueberfülle an Material zu einem Buch in Lexikon-Umfang anschwellen müssen, wenn ich mich nicht darauf beschränkt hätte, wirklich nur einige der größten Denker und Künstler unter den Germanen („Germanen“ im umfassenden Sinn der Bedeutung dieses Wortes bei Chamberlain in seinen „Grundlagen des 19. Jahrhunderts“) seit Wulfila anzuführen.

Trotzdem schwoll die Arbeit zu solchem Umfange an, daß ich für die „Bayreuther Blätter“ wieder nur einen Auszug daraus bieten kann. Immerhin wird auch dieses Bruchstück zeigen, daß die Gegner des Christentums wohl gerüstet sein mußten, um es mit jenen großen Männern aufnehmen zu können, die echte Christen waren, weil ihrem Germanentum die Religion Jesu entsprach.

Von den 24 „führenden Männern“, welche die Schrift Cammers nennt, scheiden für mich Rassenmischlinge und problematische Naturen wie Julian,

Libian, Lukian, Aristides aus Mysien, Celsus, Porphyrius, Napoleon, Lenau und Nießsche vollständig aus. Ferner übergehe ich Männer wie Sueton und Tacitus deshalb, weil sie die Religion Jesu mit dem Judentum verwechselten. Sodann haben für meine Betrachtung, die auf reinliche Scheidung zwischen dieser Religion Jesu und den christlichen Kirchen abzielt, Männer wie Waltherr von der Vogelweide, Ulrich von Hutten, Johannes Eberlein, Herder und Goethe nicht als Gegner der Kirchen Bedeutung, sondern nur insofern, als ihre Äußerungen für oder gegen das Christentum sprechen.

Wollte ich also eine Streitschrift gegen Cammer schreiben, so stünden mir jetzt nur mehr 8 „Nichtchristen“ von ausgesprochener Eigenart gegenüber, nämlich: Voltaire, Friedrich der Große, Schiller, Fichte, Rückert, Schopenhauer, Hebbel und Scherr! Daß auch diese Männer keineswegs Anti-Christen im Sinne eines W. v. d. Cammer oder anderer Christentumsgegner waren, werde ich bei einigen noch genauer ausführen. Schon der flüchtige Ueberblick über die Namen der von Cammer erwählten „Mitstreiter“ zeigt dem Einsichtigen, wie recht Adolf Hitler hat, wenn er jene Leute, die „an den Erkenntnissen H. St. Chamberlains gleichgültig vorübergehen“, „zu dumm“ nennt, „selbst etwas zu denken, und zu eingebildet, von anderen das Nötige zu lernen“ („Mein Kampf“, 10. Auflage, Seite 296). Die Erkenntnisse Chamberlains aber decken sich nicht mit den sogenannten „Erkenntnissen“ jener Männer (und Frauen!), die eine Rasse „in sich“ für kräftig genug halten, „sich von selbst zu erlösen“! Denn gerade die Reinst-rassigen unter den Germanen waren — sofern sie sich mit dem Christentum ernstlich auseinandersetzten — bewußte Christen.

Lassen wir nun die Tatsachen sprechen.

1. Wulfila (310—383 n. Chr.).

Der Gote Wulfila-Wölfein schuf im Jahre 341 seine Bibelübersetzung. Damit war er ein Vorläufer Martin Luthers, wie ja alle echten Germanen immer wieder bewußt oder unbewußt gegen jedes kirchliche Dogma sich aufbäumen und zum Quell der Lehre Jesu vordringen wollen. Wulfila war Arianer und bekannte sich damit zu jenem Christentum, das alle von Ostrom bekehrten Germanen der Völkerwanderungszeit, wie Goten, Vandalen, Heruler und Langobarden, angenommen hatten. Es ist schade, daß die gotische Sprache infolge der Entwicklung der politischen Verhältnisse ausstarb; hätten bis zum Erscheinen Luthers die einzelnen germanischen Stämme einander nicht ständig bekriegt, hätten sie infolge des Mangels an urbarem Land nicht immer wieder im Kampfe für und gegen Rom ihr bestes Blut verbraucht, wäre es nicht die römische Kirche gewesen, die — indem sie die Idee des politischen Systems des alten Rom auf die Kirche übertrug — die reine Lehre Jesu und das Evangelium verfälscht hat, wir stünden heute schon weiter vornan in der Erkenntnis dieser reinen Lehre! Aber es ist müßig,

Tatsachen zu bedauern. Wir müssen froh sein, in den Jahrhunderten vor Luther immer wieder Männern zu begegnen, deren echte Art ein Mißverstehen der Worte des Heilandes nicht aufkommen ließ, und die inmitten einer Flut von Unwissenheit und Ränkesucht das Wort des Herrn hörten und bekannten. Chamberlain hat sehr recht, wenn er es „gotteslästerliche Kritiklosigkeit“ nennt, all das, was „menschlicher Tiefsinn, Scharfsinn, Kurzsinn, Wirtsin, Stumpfsinn . . . Ueberlieferung und Frömmigkeit, Aberglaube, Bosheit, Herkommen, philosophische Spekulation, mystische Versenkung — unter nie endendem Zungengezänk und Schwertergeklirr und Feuergeprassel — auf dem einen Felsen (Anm. des Verfassers: nämlich Jesus!) errichtet haben, mit dem Felsen selbst identifizieren zu wollen.“ („Grundlagen“, 14. Aufl., II., S. 603.)

Auch ich beschäftige mich daher heute nur mit der *Persönlichkeit* Jesu, denn „der gesamte Oberbau der bisherigen christlichen Kirchen steht außerhalb“ dieser Persönlichkeit (Chamberlain).

2. Theoderich der Große (454—526).

Männer wie dieser arianisch erzogene, freisinnige Fürst, beweisen uns, daß es sich mit dem Wesen von „Herrenmenschen“ gar wohl verfrug, demütig vor Gott zu sein. Theoderich war religiös duldsam wie alle wirklich germanischen Männer, und gerade weil er Christ war, ist es hier wichtig anzumerken, daß der arianische Christ Theoderich gewiß duldsamer war als sämtliche Dogmengläubigen aller Zeiten, seien sie nun Kirchenchristen oder Anhänger irgend einer antichristlichen Sekte gewesen! Religiöser Fanatismus verfrug sich nie mit echtem Germanentum, und gerade dies ist wiederum ein Beweis dafür, daß es keineswegs das Christentum war, das diesen Fanatismus hervorbrachte, sondern blutsmäßige Eigenschaften jener Männer, die unter irgend einem Deckmantel ihre eigensüchtigen Ziele verfolgten! Ja, es ist Theoderich vom geschichtlichen Standpunkt aus sogar vorzuwerfen, daß er nicht wenigstens politisch so hart war wie etwa Karl der Große — daher ging das Reich der Goten in Italien zugrunde!

Sofern die großen christlichen Bekehrer aus dem Norden kamen, waren sie alle „Männer, die nicht durch ‚fromme Lügen‘, sondern durch die Reinheit ihres Herzens überzeugten“ (Chamberlain, „Grundlagen“ I., S. 344). Aber auch Theoderich, der kein „Bekehrer“ war, überzeugte durch die „Reinheit seines Herzens“. Wir haben weder von ihm noch von Wulfila Aussprüche überliefert, die einem modernen Schriftsteller zum „Beleg“ dafür dienen könnten, daß der Kulturkampf schon im 4., 5. oder 6. Jahrhundert so geführt wurde, wie ihn heute Gegner des Christentums führen wollen. Die *Persönlichkeit* solcher Tatmenschen und „positiven Christen“ jener Zeit fällt aber stärker ins Gewicht als die Summe sämtlicher heutigen Schriftsteller, die infolge engen, eigenen Gesichtskreises die Geschichtlichkeit Jesu Christi

troß wissenschaftlicher Gegenbeweise leugnen wollen! Wer in einer Zeit zu leben das Glück hat, der eine große Führerpersönlichkeit ihren Stempel aufprägt, der müßte alle diese geschwägigen Besserwisser zurechtweisen, die Jesu Leben und Tod nicht wahr haben wollen. Wir wissen — und erfahren es am Beispiel des Führers eben wieder! —, daß allein eine große Persönlichkeit umwälzende Ereignisse veranlassen kann. Niemals aber ist dies dadurch möglich, daß irgendwelche Geschichtsklitterer am grünen Tisch eine „Persönlichkeit“ zusammenschwindeln und ihre papierenen Ergüsse dann einem „gläubigen“ Publikum als das Ergebnis ihrer Homunkulus-Erzeugung triumphierend vorstellen!

Ein Wulfila und ein Theoderich genügen uns, um die Tatsache des lebendig fortwirkenden Christus zu bezeugen, und mehr brauchen wir für die ersten Jahrhunderte nicht. Schwächer waren uns Germanen von jeher fremd und werden es bleiben!

3. Beda der Ehrwürdige (674—735).

Während uns immer wieder weiß gemacht werden soll, daß unsere Ahnen wider ihren Willen Christen geworden seien, wundert sich schon im Jahre 403 Hieronymus, der Kirchenvater: „wie die barbarische Zunge der Goten nach dem reinen Sinne der hebräischen Urschrift forsche“ (Neander, Kirchengeschichte, 4. Aufl., III., S. 189). Dies ist ein Beweis für das früher Gesagte und wird erhärtet durch einen Bericht des germanischen Mönchs Beda im 2. Buch seiner „Kirchengeschichte der Angeln“; Gustav Freytag hat ihn in seinen „Bildern aus der Deutschen Vergangenheit“ übersetzt; Beda stammte selbst aus dem Northumberland und kannte seine Heimat genau; aus diesem Bericht geht hervor, wie klug und ohne Uebereilung dieser Stamm der Germanen den Christenglauben annahm, und zwar erst dann, als der König mit seinen Stammesangehörigen beraten hatte. Als schließlich auch der germanische Priester seine Meinung über den bisherigen Glauben des Volkes mit den Worten kundgetan hatte: „Schon längst sah ich ein, nichtig sei, was wir verehrten, weil ich umso weniger Wahrheit in diesem Gottesdienst fand, je eifriger ich sie suchte,“ da bekannte sich auch der König zum neuen Glauben.

4. Karl der Große (768—814).

Dieser Mann, den ein H. St. Chamberlain den „Gründer Deutschlands“ nennt, steht heute im Mittelpunkt der Erörterungen für oder wider das Christentum. Es wird behauptet, Karl habe die Sachsen „geschlachtet“, weil er Christ und als solcher Fanatiker gewesen sei. Gründliche Geschichtsforschung hat aber ergeben, daß die Verhältnisse keineswegs so einfach lagen. Schon Chamberlain war sich der Tragik wohl bewußt, die darin bestand, daß der germanische Fürst, um die Stämme politisch einigen zu können, sein

Bündnis mit dem römischen Papst schließen mußte. Doch ist Chamberlain objektiv genug zu erkennen, daß man „allem Schein und auch manchen entgegengesetzten Folgen zum Troß“, als das Ziel Karls d. Gr. die Germanisierung anerkennen muß, „und nicht allein als sein Ziel, sondern auch als sein Werk, denn er ist . . . derjenige, wie schon der alte Widukind sagt, der zuerst aus dem Deutschen ‚quasi una gens‘ gemacht hat . . .“ Außerdem ist es gerade den Gegnern Karls d. Gr. noch nicht eingefallen zu fragen, warum etwa Karl die alten germanischen Heldensagen und Heldenlieder aufzeichnen ließ! Hat er sie etwa so „fanatisch“ gesammelt, wie sie sein bigotter Nachfolger Ludwig „der Fromme“ aus ebendemselben Fanatismus angeblich wieder vernichten ließ?

Nein, es ist immer der Mensch, nach dem wir fragen müssen, und nicht das Bekenntnis, wenn wir den Einfluß des Christentums auf die verschiedenen Rassen und Völker verfolgen wollen. Niemals wäre die Einigung germanischer Stämme gelungen, hätte nicht der Politiker Karl d. Gr., geleitet von einer Idee, diese Einigung auch wider den Willen eigentümlicher Fürsten erkämpft! Vor allem aber sollen jene Nachbeter des Niebelsche'schen „Uebersmenschen“, denen der „Wille zur Macht“ eines Napoleon mehr bedeutet als die vier Millionen Menschen, die der Korse vernichtet hat, nicht ausgerechnet dann über den Verlust germanischen Blutes klagen, wenn dieses Blut einmal für Deutschlands Einigung geflossen ist! Ohne Karl den Großen aber hätten gewiß des Tacitus Worte noch weiterhin gegolten, die dieser Römer schon im Jahre 98 n. Chr. zur Freude unserer Feinde fand: „Möchte doch . . . den (Anm. d. Verf.: germanischen!) Völkern, wenn schon keine Liebe zu uns, so doch wenigstens ihr Haß gegeneinander bleiben, immerdar bleiben! Denn wenn das Verhängnis an die Tore des Reiches pocht, kann uns das Schicksal nichts Größeres schenken als unserer Feinde Zwietracht!“

Freilich, die Unduldsamkeit der Kirchen hat seit Karl bis heute noch wertvollste Kräfte verbraucht. Die Idee eines Reiches Gottes vermochte aber immerhin das vollständige Zerwürfnis unter den germanischen Stämmen aufzuhalten und einer aufblühenden Kultur Schirm und Schutz zu sein.

5. Walthar von der Vogelweide (1170—1228).

Wir haben an einigen Beispielen flüchtig gewahrt, wie Germanentum und Christentum im ersten Jahrtausend n. Chr. zu einer Einheit verschmolzen, die jedenfalls dem Germanentum nie seine Eigenart rauben konnte, wenn sich auch die ständig erstarkenden Einflüsse der Kirche immer unangenehmer bemerkbar machten. Wenn unsere Gegner behaupten, daß die Germanen, ohne die angeblich „artfremde“ Lehre Christi je kennen gelernt zu haben, aus eigener Kraft gewiß auch zu jener hohen Stufe der Kultur gelangt wären, die sie heute erreicht haben, so ist jedoch dieser an und für sich

müßigen Frage entgegenzuhalten, daß eine Religion der Selbsterlösung ebenso wenig wie der todestrohende Heroismus allein es vermocht hätten, die schöpferischen Kräfte der Germanen zu jenen wundervollen Bauten, Liedern und Gesängen hinzureißen, die wir alle, auch die ausgesprochenen Gegner Jesu, heute bewundern! Sagt doch Alfred Rosenberg in seinem „Mythus“: Einst fanden Urchristen den starken Glauben, alle Martern und Verfolgungen auf sich zu nehmen. Und sie siegten. Als Rom diese Taten mißbrauchte, erstanden neue glaubensstarke Hunderttausende in Europa, die noch auf dem Scheiterhaufen für freien Glauben und freies Forschen kämpften. Andere ließen sich von Haus und Heimat vertreiben, sie ließen sich mit Negern und Türken an die Galeeren schmieden, sie kämpften als Stedinger und Waldenser bis zum letzten Mann um ihr art-eigenes Dasein. Und schufen alle Grundlagen abendländisch-nordischer Kultur. Ohne Coligny und Luther kein Bach, kein Goethe, kein Leibniz, kein Kant.“ Wenn allerdings Rosenberg im Anschluß daran meint, daß deshalb, weil der Glaube an die „göttliche Berufung der Kirche“ dahingesunken war, heute ein neuer Glaube, der „Mythos des Blutes“, den starken Glauben der Urchristen ersetzen könne, dann widerspricht er sich selbst oder kennt zumindest Luther zu wenig, als daß ihm aufgefallen wäre, daß Luther einmal gesagt hat: „Wohlan, wir habens auf den Mann, den Herrn Christum, Gottes Sohn, gewaget, der wird uns gewißlich nicht lassen. Unser Leib und Leben stehet auf ihm. Wo er bleibt, da werden wir auch bleiben; sonst weiß ich nichts, darauf ich trogen könnte.“ Der Mythos vom Blut hingegen ist wie jeder Mythos nur ein menschliches, wenn auch schönes Gedicht. Aber auch das gewaltigste menschliche Beginnen steht schließlich in Gottes Hand. Auch das wußten nicht zum wenigsten alle großen Germanen und wissen es heute noch!

Mit Walther von der Vogelweide beginnt die Reihe jener Kämpfer gegen das Papsttum, die Cammer in seinem Büchlein unbedenklich neben die Namen von Gegnern des Christentums setzt. Walther ist aber nur einer unter jenen vielen Tausenden echter Christen, die gerade infolge ihres reinen Blutes, gerade deshalb, weil sie Germanen waren, gegen alles Undeutsche kämpften; ihnen, denen die Wahrheit über alles ging, sagte das ständig zunehmende Verschütten des reinen Quells der Lehre Christi nicht zu, und sie gaben dieser Erkenntnis auch gegen den Willen der herrschenden Kirche Ausdruck.

Wenn also Cammer aus der Reihe von Walthers politischen Dichtungen u. a. das bekannte Lied gegen den Papst bringt: „Ah! wie christenliche nû der pabest lachet“, so beweist dies gar nichts weiter als Walters Einstellung gegen Rom.

Ich führe als Gegenbeispiel einige Zeilen aus drei anderen, rein christ-

lichen Liedern Walthers an, die Cammer billigerweise auch hätte erwähnen müssen, falls es ihm darum zu tun gewesen wäre, den „Kulturkampf“ nicht nur einseitig zu beleuchten. Aus Walthers „Kreuzlied“ setze ich eine Stelle hieher, die nicht sehr „deutschgläubig“ klingt:

„erlöser uz den sünden
wir gern zen swebenden ünden
(wir verlangen zum wogenden Meer!)
uns mac din geist enzünden,
wirt riuwic herze erkant . . .“

Das Gedicht „Im gelobten Lande“ enthält ebenfalls eine sehr peinliche Behauptung:

„Sie liez er sich reine toufen,
Daz der mensche reine si;
Dô liez er sich hier verkoufen,
Daz wir eigen wurden frî.
Anders waeren wir verlorn,
Wol dir, sper, kriuz' unde dorn:
Wê dir, heiden, deist dir zorn!“

Es ist billig, jeweils irgend ein Lied, das einem nicht in den „Kram“ paßt, auf „litterarisch-objektive“ Weise so zu „erklären“, daß man Person und Werk eines Dichters voneinander trennt und behauptet, solche Lieder seien dem „Zeitgeist“ gemäß gewesen! Wir werden bis ins 20. Jahrhundert germanische Christen, aber nicht unbedingt immer germanische Anti-Christen finden. Eine Zeit, die den Mythos des Blutes so hoch schätzt, daß sie seinetwegen sogar vergessen möchte, daß Gottes Botschaft an die Menschen überhaupt vorhanden ist, sollte es nicht unternehmen, in der Weise zu verfahren, daß die Werke eines Mannes von seiner körperlichen Erscheinung zwar dann nicht getrennt werden, wenn ein Germane zufällig kein Christ war, wohl aber dann, wenn er sich zur Lehre Jesu unbedingt und ohne Kompromiß bekannte! Entweder, wir wissen genau, daß jede Rasse ihre eigene Seele hat — dann dürfen wir nicht behaupten, das Christentum sei als „artfremd“ von allen echten Germanen „eingedeutscht“ oder lieber noch abgelehnt worden: denn die Tatsachen sprechen eine zu harte Sprache dagegen! Oder wir behaupten, Rasse sei unwesentlich —, aber in diesem Falle fällt auch der Mythos vom Blute! Er braucht aber keineswegs zu fallen: Germanisches Blut und christlicher Glaube haben einander nie widersprochen! Edelstes Germanentum fand in der reinen Lehre Christi stets eine Erhöhung seiner Art!

Darum sagt auch Walthar in seinem „Morgengebet“ freudig:

„Mit saelden müeze ich hiute uf stên,
Got hêrre, in diner huote gên
Und rîfen, swar ich in dem lande kêre.

Krist hêrre, lâ an mir werden schîn
Die grôzen kraft der gûetedîn. . .

6. Franz von Assisi (1182—1226).

Ueber ihn schreibt Chamberlain in den „Grundlagen“: „Dieser Laie, der gewaltsam in die Kirche eindringt, das Sacerdotium beiseite schiebt und allem Volke das Wort Christi verkündet, verkörpert eine heftige Reaktion der nach Religion sich sehnenden Menschen gegen den kalten, unbegreiflichen, auf dialektischen Stelzen einhererschreitenden Dogmenglauben . . . Das von Franz der Vergessenheit entriessene Evangelium ist der Fels, auf dem die nordischen Theologen sich zurückziehen, als ihnen sowohl die Unhaltbarkeit wie die Gefährlichkeit des theologischen Rationalismus offenbar geworden ist.“

Immer wieder erleben wir es also, wie germanische Männer, ob sie nun Priester oder Staatsmänner, ob sie Laien oder Ritter waren, auf das reine Evangelium zurückgehen, wenn sie die echte Stimme Christi hören wollen, wenn sie das Leben, das beispielgebende Wirken des Heilandes für ihr eigenes Leben zum wegweisenden Stern auserkoren haben.

7. Meister Eckhart (1260—1328).

„Ihr sult wîzzen, daß alle unser vollekomenheit und alle unser sêligkeit sit daran, daz der mensche durchgange und uebergange alle geschaffenheit und alle zîtlichkeit und alles wesen und gange in den grunt, der gruntlôs ist.“

„Wäre weder Hölle noch Himmereich, noch dann wollte ich Gott minnen, Dich süßer Vater, und Deine hohe Natur; . . . das rechte, vollendete Wesen des Geistes ist, daß er Gott seiner eigenen Güte wegen liebt, und gäbe es weder Himmel noch Hölle.“

Alfred Rosenberg widmet diesem germanischen Mystiker volle 42 Seiten seines „Mythus“ und außerdem eine Sonderschrift. Wir ersen daraus, daß der weltanschauliche Schulungsleiter der Bewegung diesen innigen, von Gottes Liebe und Weisheit durchdrungenen Mann sehr hoch schätzt. Allerdings läßt sich gegen Rosenbergs Auffassung (Eckhart wird ja sogar über Luther gestellt!) manches vorbringen. Rosenberg will nicht den durch Luther zu neuem Leben erweckten Glauben an den Heiland als Erlöser, sondern einen Lebensglauben allein verkünden. Doch ein großes Verdienst ist Rosenberg vor allem zuzuschreiben: das Verdienst, erkannt zu haben, daß „Wotan als Religionsform tot“ ist. Denn „Wotan starb nicht am ‚Bonifatius‘, sondern an sich selber; er vollendete den Untergang der Götter einer mythologischen Epoche, einer Zeit der unbekümmerten Natursymbolik . . .“

Alle germanischen Menschen, die Christentum und irdisches Leben als einander nicht widersprechend, sondern ergänzend empfinden, sind Meister Eckharts Meinung, daß „alles Endliche nur ein Mittel“ ist: „das unum-

gängliche Mittel, ohne das ich nicht zu Gott gelangen mag, ist: mein Wirken und Schaffen in der Zeitlichkeit. Es beeinträchtigt uns in der Sorge um unser ewiges Heil nicht im mindesten." Eckhart macht sich von allen kirchlichen Bindungen frei und bahnt dem deutschen Menschen den Weg zur Reformation Martin Luthers, den dogmenfreien Weg zu Jesus Christus.

"Gott ist kein Vernichter irgend welchen Werkes, sondern ein Vollbringer. Gott ist nicht ein Zerstörer der Natur, sondern ihr Vollender . . . Der Mensch hat einen freien Willen, mit dem er kiesen kann gut und böse, und legt ihn Gott vor: im Uebeltun den Tod, im Rechttun das Leben."

Es ist begreiflich, daß Rosenberg von Eckhart sagt, in ihm sei „die nordische Seele zum ersten Mal ganz zum Bewußtsein ihrer selbst" gekommen. Aber Rosenberg übersieht die Einseitigkeit der Eckhartschen Mystik und vergißt, daß es Luthers kühnste, befreiendste Tat war, die beiden Grundwahrheiten alles Lebens in nackter Unmittelbarkeit vor uns hingestellt zu haben:

„Ein Christenmensch ist ein freier Herr über alle Dinge und niemand untertan."

„Ein Christenmensch ist ein dienstbarer Knecht aller Dinge und jedermann untertan."

So wurde tatsächlich durch die freie Tat Eckharts der Anstoß gegeben zur Ermöglichung der freiesten Tat des Germanen Luther! Um die Wende des 12. Jahrhunderts begann also nicht nur die germanische Wissenschaft und Kunst ihre reifen Blüten aus den ersten Knospen zu entfalten, auch die Erneuerung der Religion Jesu aus dem reinen Evangelium begann mit Eckhart aus jenen starken Wurzeln Knospen zu treiben, die sich — da ja der Mutterboden nur durch eine hüllende Eisdecke von Dogmen unzugänglich gemacht worden war — in dem Augenblick herrlich entfalten konnten, als die Sonne freier und demütiger Glaubenshelden das Eis zu schmelzen begann.

8. Leonardo da Vinci (1452—1519).

Als eines der überzeugendsten Beispiel für die ungeheure Wirkung, die von der Erscheinung Christi auf germanische Bildner und Maler ausgegangen ist, sei hier erwähnt, was Vasari über die Vollendung des „Abendmahls" in seiner ersten Fassung zu berichten weiß: „Leonardo hat den Kopf Christi nicht vollendet, da er kein Vorbild dafür auf Erden suchen wollte und es ihm schien, als könne er nur aus seiner Einbildungskraft jene Schönheit und himmlische Anmut schöpfen, welche der Mensch gewordenen Gottheit würdig sei." Außerdem berichtet Lomazzo in seinem um 1560 verfaßten „Trattato": „Nachdem Leonardo alle übrigen Apostel gemalt, habe er Jacobus dem Älteren und dem Jüngeren eine solche Schönheit und Würde (maestà) verliehen, daß er, als nun die Reihe an Christus kam, selbst unter Aufbietung seiner allereigensten Kraft dieses heilige Antlitz nicht zum Abschluß und zur

Vollendung habe bringen können . . ." (Aus dem Leonardobuch von Wol-
demar von Seidlitz.)

9. Albrecht Dürer (1471—1528).

Als endlich Martin L u t h e r aufgetreten war, da bekannten sich wieder die reinsten Germanen zu ihm. Dürers „Tagebuch der Niederländischen Reise“ enthält jene zu Herzen gehenden Worte anlässlich der Gefangen-
nahme Luthers, die in das innige Gebet ausklingen: „O höchster himmlischer Vater, geuß in unser Herz durch Deinen Sohn Jesum Christum ein solch Licht, dabei wir erkennen, zu welchen Geboten wir zu halten gebunden sind, auf daß wir die andern Beschwernis mit gutem Gewissen fahren lassen und Dir, ewiger himmlischer Vater, mit freudigem, fröhlichem Herzen dienen mögen. Und so wir diesen Mann verlieren, der do klärer geschrieben hat denn nie keiner in 1400 Jahren gelebt, dem Du ein solchen evangelischen Geist geben hast, bitten wir Dich . . ., daß Du Deinen heiligen Geist wieder-
umb gebest einem andern, der do die heilige christliche Kirche allethalben wieder versammel.“

10. Martin Luther (1483—1546).

„Christus aber wird weder durch das Gesetz, noch die Werke ergriffen, sondern durch die Vernunft oder durch den Verstand, der durch den Glauben erleuchtet ist.“ Solche und ähnliche Worte Luthers räumen ein für allemal auf mit der phantasievollen Behauptung, als ob Luther auch ohne Glauben als „politischer Held“ verstanden werden könne. Wem Luther nicht verschlossen ist, der kann auch das Reich Gottes, das „inwendig in uns“ ist, nicht wie Rosenberg umdeuten in einen „Gott in uns“; der weiß, daß wir unser Erdenleben frei gestalten können, indem wir unser Herz zur Wohnung Gottes machen. Denn „jenes Ergreifen Christi durch den Glauben“ ist nach Luther „das betrachtende Leben, von dem die Sophisten so viel schwäzen, aber sie wissen nicht, was sie reden . . .“ Dann aber können wir auch einen mephistophelischen Geist wie N i e ß s c h e niemals als unserem Wesen ver-
wandt anerkennen, wenn ihm die katholische Kirche deshalb lieber war als der Protestantismus, weil jene „nicht nur eine Rangordnung der Seelen an-
erkennt, sondern auch die ‚guten Werke‘ betont und nicht den Hauptakzent auf den so unkontrollierbaren ‚Glauben‘ legt“. (Zeugnis der Frau Elisabeth Förster-Niessche.) Denn wir Germanen sagen mit Luther: „Nachdem wir aber durch den G l a u b e n gerecht gemacht sind, gehen wir hinaus ins
tätige Leben.“ Wir wissen, „daß das betrachtende Leben von Gottes Wort umschlossen werden und durch Gottes Wort Richtung bekommen müsse und daß man in einem solchen Leben schlechterdings nichts zu betrachten habe als das Wort des Evangeliums, daß hingegen das tätige Leben aus dem Gesetz kommen müsse, das Christtum nicht ergreift, sondern sich in Werken der Liebe gegen den Nächsten übt.“

Martin Luther stellt sich also auf den Boden der Tatsachen für das irdische Leben, er ist aber zugleich in seiner Glaubenshaltung ebenfalls rein germanisch bestimmt; das soll aber nicht heißen, daß er das Christentum etwa „eingedeutscht“ habe! Luther nimmt mit seiner Lehre vom reinen Evangelium Jesu all das vorweg, was zwei Jahrhunderte später Immanuel Kant auch vom erkenntnistheoretischen Standpunkte aus fest untermauert hat: tätige Erkenntnis für das irdische Leben — und „Aufheben des Wissens, um für den Glauben Platz zu bekommen“!

Daß sich aber solche Gesinnung sehr wohl damit verträgt, Rassenfragen vom Standpunkt unserer Wohlfahrt auf Erden zu betrachten, beweist ebenfalls schon Martin Luther, denn er rät den Juden: „Soll Gott ihr Gebet erhören, müssen sie zuvor solchen lästerlichen Hochmut aus ihrem Herzen tun. Denn wer vor Gott beten will, der muß nicht mit Hochmut dahertreten, sich allein loben und alle andern verachten; allein wollen sie Gottes Volk heißen, die andern alle gar verfluchen!“ Auch hat Luther den talmudistischen Lehren gegenüber seiner Meinung nachdrücklich Ausdruck gegeben: „Ich halt, daß in drei Fabeln des Aesop, im halben Cato, in etlichen Komödien des Terenz mehr Weisheit und Lehre von guten Werken stehe, denn in aller Talmudisten und Rabbinen Bücher funden werde, und in aller Juden Herz fallen möge.“ Und schließlich verwirft Luther jene Lehre von dem jüdischen Messias mit den erfrischend eindeutigen Worten: „Ich will zur Lehe für mich das sagen: wenn mir Gott keinen anderen Messias geben wollte denn wie die Juden begehren und hoffen, so wollt ich viel viel lieber eine Sau denn ein Mensch sein! Was soll mir der Juden Messias?“

So müssen wir also Martin Luther in seiner ganzen Größe und Weite seines Blickfeldes erkennen lernen, wenn wir ihn richtig verstehen wollen. Dann werden wir begreifen, daß ein Hans Sachs in seinem „Wittembergisch Nachtigall“ von ihm singen konnte:

„Wacht auf! Es nahent gen den Tag,

Ich hör singen im grünen Hag

Ein wunnigliche Nachtigall . . .

Ist Doktor Martinus Luther, . . .

Der uns aufwecket aus der Nacht,

Darein der Monatschein uns hat bracht.

Der Monatschein deut' die Menschenlehre

Der Sophisten hin und here,

Innerhalb der vierhundert Jahren . . .

Darum, ihr Christen, wo ihr seid,

Keht wieder aus des Papstes Wüste

Zu unserm Hirten Jesu Christe! — —“

Diese einfache, kindliche Glaubenskraft eines Volksdichters muß uns „Moderne“, oft gar überweise Nachfahren doch nachdenklich machen!

Wagner und Euripides.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Immer wieder taucht die Frage auf, wie sich Formen und Werte griechischen und deutschen Dramas zu einander verhalten. Wagners Einverständnis mit Aischylos weist auf innere Zusammenhänge hin, die ja auch von Männern der Wissenschaft, wie Wilhelm Schmid (Tübingen) anerkannt und betont werden. Indem wir Sophokles diesmal beiseitelassen, möchten wir heute Grad und Art der Verwandtschaft mit Euripides untersuchen. Die Ansichten über diesen letzten der drei großen tragischen Dichter gehen ja weit auseinander, und der Bayreuther Meister hat sich auch zweifelnd über ihn ausgesprochen. Um so größeren Reiz hat es, griechische und Bayreuther Eindrücke mit einander zu vergleichen.

Da sind zunächst mehr oder weniger deutliche Anklänge vernehmbar. Am Schluß der Phönissen ist die Rede von Bakchos' unbefleckbarem Heiligtum: „im fernen Land, unnahbar euren Schritten"! Vom Himmel fiel das Bild der Artemis in den Tempel von Tauris: „Dem Heiligtum baute er das Heiligtum." Eriks Traum, Sieglindes traumgeängstigter Schlaf haben in der Taurischen Iphigenie ihre Entsprechung. Wie Elsa, so vertrauen Iphigenie und Medeas Amme den Lüften ihre Empfindungen an. „Wehwall", Unseliger muß sich Orest in Tauris seiner Schwester gegenüber nennen; über „Mißwende" klagt, wie Siegmund, die unglückliche Medea. Mit Siegfried teilt Jon die Sehnsucht nach der Mutter. Wenn Jon vor dem Tempel Apollons Vögel schont, so finden wir uns an Parsifal erinnert. Amphitryons Preis der Hoffnung (im Herakles) lebt wieder auf in Hans Sachsens „Die Hoffnung laß' ich mir nicht mindern."

In der Andromeda verherrlicht der Dichter weibliche Hingebung im Gegenüber des Befreiers und der Heldin. „Jungfrau," fragt Perseus, „wenn ich dich rette, weißt du mir's Dank?" Worauf die Gefragte erwidert: „Nimm mich, mein Freund, als Magd, als Gemahlin, als Sklavin!" Ähnlich sagt Elsa: „Mein Held, mein Retter! Nimm mich hin! Dir geb' ich alles, was ich bin!" Wagnersche Züge trägt die Sprache des Wiedersehens zwischen Menelaos und Helena. In der Helena erinnert eine Seherin an Erda, „die alles weiß".

Wie Brunnhilde, so stürzt sich in den Schutzfliehenden Euadne ihrem Gatten nach in den brennenden Scheiterhaufen. Und der Gedanke der Hingebung durchdringt auch Makaria in den Herakliden, Menökeus in den Phönissen. Am schönsten aber hat Euripides den Opferwillen für das Vaterland verherrlicht in seinem letzten Werke, der Iphigenie in Aulis: hier fand Wagner denselben völkischen Schwung, von dem auch sein Inneres ergriffen war! Wie konnte nur gerade dieses Drama, das vaterländischen

Willen entzünden mußte, von der deutschen Schule in den Schatten gestellt werden?

Eine tiefe Uebereinstimmung offenbart sich auch in der Art des Nachdenkens über Jenseitiges. Wohl ersehnt kein Drama des Euripides als solches mit gleicher Inbrunst wie Tristan jenes Land, dem „der Sonne Licht nicht scheint“. Aber zahlreiche Stellen, in denen der Gedanke nach dem beziehungsvollen „Dort“ schweift, lassen beim griechischen Dichter die Ahnung „anderer Formen des Daseins“ erkennen; man führe sich nur einmal die Worte der Amme im Hippolytos zu Gemüte, oder den Abschied der Iphigenie in Aulis. Vom Wunder machen beide Dramatiker sparsamen, doch wirkungsvollen Gebrauch. Zum eigentlich Wunderbaren rechnen wir bei Euripides nicht das Erscheinen von Göttern oder Geistern, sondern die Heimkehr der Alkestis oder die Entrückung der Iphigenie. Gemäß veränderten Gegebenheiten bewegen sich Wagners Wunder in andern Richtungen. Den mancherlei Weissagungen, die dem griechischen Sagengute Recht geben, entspricht bei Wagner im Lohengrin die Verherrlichung eines geschichtlichen Sieges. Auffallend, ja ergreifend durch die Verwandtschaft mit der Ringdichtung ist bei Euripides die tiefe Einsicht in das Verhängnis von Gold und Reichtum. Wir sehen, daß sich über Jahrtausende weg die Anlässe zu dichterischer Gestaltung wiederholen.

Darum hat Wagner auch mit Vorliebe, ohne etwa dem deutschen Wesen Abbruch zu tun, aufs allgemein Menschliche hingewiesen als auf die unerschöpfliche Fundgrube für dichterische Gestaltungslust. Ihm selber, das dürfen wir sagen, ist es wohl am besten gelungen, das dramatische Geschehen so weit ins Allgemeine emporzuheben, daß jedes Geschlecht bis auf späteste Zeiten sein eigenes Erleben darin abgebildet erkennen kann. Mehr an seine Zeit gebunden erscheint Euripides. Nicht allen Stücken, nicht jeder Szene vermöchten wir heute ohne Vorbereitung, ohne besondere Fühlungnahme zu folgen. So bringen wir einer Lösung des Knotens durch göttliches Eingreifen, wie es sich griechische Frömmigkeit dachte, keine natürliche Aufnahme mehr entgegen.

Zu den Gemeinsamkeiten, um deren willen wir, von Wagner begeistert, auch Euripides verstehen, gehört jene gemüthvolle Innigkeit, mit der viele griechische Szenen ausgemalt sind. Ein Beispiel wäre die liebeskranke Phädra. Zugleich erschließt uns der Dichter dort aus dem Zustande der Liebenden ein erwachendes Naturempfinden, wie es auch in Isolda aufblüht, wenn sie Tristan erwartet. Sein allgemeines Naturgefühl äußert Euripides nicht mit der Schwärmerei des achtzehnten Jahrhunderts, sondern unter den ursprünglichen Eindrücken alles Naturgeschehens. Das bewegte, stille, stürmische Meer, auch Fluß und Binnensee werden verherrlicht; besondere Freude macht die Quelle, frei über Felsen fließend oder in Hain und Aue geschützt und gepflegt. Luft und Himmel, Sonne und Sterne erscheinen

immer wieder im Chorlied. Ion in Delphi begrüßt das morgenliche Erglühen der Gipfel des Parnass. Mit nächtlicher Frühe beginnen die Dramen Elektra und Ion; ebenso in schwüler Stimmung die aulidische Iphigenie. Mit der Morgenröte schließt das Nachstück Rheios (ob von Euripides oder einem andern, ist unwichtig). Wie Derartiges wohl angedeutet wurde auf der Freilichtbühne? Für die Schönheit der Wälder öffnete den Sinn besonders der Dionysosdienst (man lese die Bakchen). Der Artemis bringt Hippolytos einen Wiesenblumenkranz. Delbaum, Rose, Lorbeer versetzen uns in die südliche Landschaft. „Welcher Vogel klagt mit mir?“ fragt Antigone (in den Phönissen). An anderer Stelle wird die Nachtigall zur Mitklage herbeigerufen. Den Laut des Meereisvogels glaubt der Grieche dem Sinn nach zu verstehen. Im Ion erscheinen Schwärme von Vögeln vor dem delphischen Heiligtum. Was die Tierwelt betrifft, so verrät allerdings der Germane die noch innigere Verbundenheit: Wagner begleitet das dramatische Geschehen mit mancherlei Geschöpfen der Natur. So bringt er auch einzelne Baumpersönlichkeiten auf die Bühne. Der Grieche legt sein Naturgefühl auch im Drama mit Vorliebe in sprechende Vergleiche. Herrlich ist das Bild vom Reigentanz der Sterne. Im Ausdruck „heilige Nacht“ liegt ehrfürchtige Dankbarkeit. „Wie eine irrende Wolke, von Wetterstürmen gejagt,“ so bekennen sich unglückliche Mütter gefallener Helden. Auf Seelisches werden immer wieder übertragen die Erlebnisse der Schifffahrt. Die Flügel des Vogels sind ein Ziel der Sehnsucht, namentlich um einer Gefahr zu entinnen. Oder fürchtet Iphigenie in ratloser Freude, der wiedergefundene Bruder könnte davonsfliegen. „Wie ein Vogel aus der Hand bist du mir entschwunden,“ sagt Theseus, als er die Gattin nicht mehr lebend antrifft. Hekabe hält sich an ihrer Tochter, die geopfert werden soll, wie der „Epheu an der Eiche“ fest. Das Harz wird als „Träne“ der Fichte genommen.

Alle Stücke des Euripides, nicht bloß einzelne, enthalten solche Zeugnisse des Natursinns; in hervorragender Stärke allerdings Ion, Bakchen und Hippolytos. Als eine Naturtatsache erfährt der griechische Dichter auch die Gegensätze der Rassen. Der Wohlgeartete bekundet seine edle Abkunft im Aussehen, in der Gesinnung, in der Handlungsweise; zu den inneren Merkmalen gehören Treue, Unabhängigkeit, auch Leidensfähigkeit. Viel wird nachgedacht über Vererbung und Erziehung, sowie auch über das Verhältnis von Adel zu Reichtum oder Armut. Ebenso birgt Wagners Ringdichtung eine Fülle anschaulicher Erfahrung hinsichtlich der Rassenunterschiede.

Wie nahe berühren einander doch beide Dichter, bei aller Zeitentfernung! Eine tiefe rassische Verwandtschaft muß hier walten. Sie spricht auch aus der allgemeinen seelischen Haltung. Wie wissen Beide vorzuführen, was unser Herz ergreift und bewegt! Jeder in seiner Art und Weise. Bei Euripides rührt zum Beispiel die Liebe zum Kind. Dem kleinen

Orestes, dem toten Aſthyanax ſind in der Iphigenie, in den Troerinnen gemüthvolle Szenen gewidmet. Das Wiederfinden und Wiederſehen nach langer Trennung iſt von Euripides mit nicht geringerer Wirkung geſchildert worden als ſie ſeine Vorgänger erreichten; man genieße daraufhin ſeine Elektra, Helena, die tauriſche Iphigenie, den Ion. Die Aufgabe der Beſtattung, mit wenig Aberglauben, mit vieler Scheu erfaßt, bietet mancherlei dichteriſche Vorwürfe, ſo in den Schutzſlehenden, in der Helena, wo auch die Blumen nicht fehlen (für Schiffbrüchige). In Sprache wie Handlung des Trauerſpiels erlebt der Zuſchauer ſodann die Gewalt der Träne, die menſchlichem Leben als notwendige Gabe beigeordnet iſt; es weint der Leidende und mit ihm aus Erbarmen, Mitſinn, Mitgefühl der Zeuge, ſei es Einzelperson oder Chor. Man würde jedoch irren, wenn man den Dichter weinerlicher Schwäche ziehe. Euripides wie Wagner ſchätzen auch die Härte, die das Leiden erträgt. Beide wiſſen um das Heldiſche; „ehrſt du Heldentod, ich ſtimme bei,“ heißt es in den Herakliden. Darum erfassen auch Beide in gleichem Sinne das Weſen des Tragischen, ſo mannigſach ſie es im einzelnen geſtalten. „Der Adel deines Sinnes ward dein Untergang,“ ſo tröſtet Artemis den ſterbenden Hippolytos; und den Abſchluß bilden dort die Chorverſe: „Das Trauergerücht von der Edelſten Fall ſchlägt mächtig an führende Herzen.“ Führt bei Euripides das Schickſal die geſchilderte Handlung, wie es manchmal vorkommt, zu gutem Ende, ſo gehen doch ſchwere Schläge voraus, die unſer Mitleid wecken.

Freilich finden wir bei Wagner, wenn wir ihn mit Euripides zuſammenhalten, auch deutliche Unterſchiede. Gewalt und Gewalttat ſind auf das Nothwendigſte beſchränkt; der Grieche entwickelt zwar in Mahnworten ſeine Ablehnung der rohen Gewalt, auch ſeine Gründe für Ordnung und Recht, läßt aber in Handlungen viel Ungeſchlachtes zu. Inſbeſondere befaßt ſich ſein Drama gern mit jener Entartung des Rechtsſinns, welche wir als perſönliche Rachſucht kennen. Medea „hört nicht ihr eigen Schmerzgekreiſch“; noch entſetzlicher bedrückt uns die Wildheit der Hekabe: ſie blendet den Feind und tötet ſeine Kinder. Solche Gräßlichkeiten meidet Wagner. Auch eine grauſame Strafe, wie ſie Dionyſos an Pentheus und deſſen Mutter vollzieht, wäre Wagner zu ſchildern unmöglich. Ebenſowenig hat er Freude an liſtigen, tückiſchen Anſchlägen. Zum Vergleich böte ſich etwa Ortrud; ſie ſteht aber auf höherer Stufe. Ebenſo leuchtet ein, daß Hagens Haß und Brünnhildes Ingrimmiſchkeit anders geartet ſind.

Wie ſteht es nun mit dem dramatiſchen Aufbau? Aus der Ueberlieferung wie aus eigener Erfahrung kannte Euripides die Bühne und was auf ihr wirken muß. Ein Kennzeichen dramatiſcher Kraft iſt die Erfindung von Vorgängen, an denen ſchon das bloße Gegenüber beſtimmter Perſonen Eindruck macht. Bei Wagner wäre ein Beiſpiel, wie nach Wotans Selbſtgeſtändniſſen Brünnhilde und Fricka einander begegnen. Solches finden wir

auch in der aulidischen Iphigenie. Hier fesselt uns außerdem die innere Entwicklung der Personen; am meisten bei der Heldin selber, die zuerst über ihr Loos erschrickt, dann mit vollem Bewußtsein in den Tod geht, um Hellas zu dienen. Es gibt aber auch Stücke, in denen Euripides Handlung auf Handlung häuft, so daß sie brüchig auseinanderfallen. Wagner hat die größere Spannkraft, durch die sich das Geschehen einheitlich zusammenschließt. Man erkennt die Unterschiede auch an der Art, wie die Sprache arbeitet: dem Griechen quillt sie allzureichlich hervor. So im Prolog, der in die Handlung einführt, ihre Kenntniß auffrischt, ihre Voraussetzungen abändert. Ohne derartige Anreden hat es Wagner vermocht, eine beinah vergessene Sagenwelt von innen her neu zu formen. Er bedarf auch nicht der Botenberichte, die zwar glänzend erzählen, aber wirkliche Vorgänge nur ersetzen; Siegfried erschlägt den Drachen: kein Dritter berichtet darüber. Auch enthält sich Wagner der Anspielungen auf Zeitverhältnisse und Zeitstimmungen. Außerdem hat den griechischen Dichter seine ausgeprägt philosophische Anlage zu Aussprüchen geführt, die allzu unmittelbar belehren; zwar enthalten sie für immer eine Fülle von Ratschlägen und Beobachtungen, stören aber manchmal den dramatischen Fluß. Im Siegfried, in den Meistersingern hat Wagner gezeigt, wie sich Spruchweisheit unauffällig einfügt; im Tristan, wie der Gedankenreichtum die Handlung fortbewegen hilft. Von der Ueberlegenheit Wagners zeugt auch, daß dieser mit den Meistersingern Sokrates' Wunsch erfüllt, ein und der selbe Dichter sollte Ernstes und Heiteres beherrschen.

Euripides.

Betrachtungen von Bayreuth aus.

Von den großen griechischen Tragikern hat — gestehen wir's nur — Euripides den stärksten und weitesten Einfluß ausgeübt und nicht nur auf die nachklassische Antike, auch noch bis in die deutsche Klassik. Was hat unsere Klassiker wohl in ihm so besonders angesprochen und ergriffen? Gewiß die seelisch stark bewegte dichterische Eigenart, die weniger in der Kunst des ganzen „Werkes“ als in der Wirkung der einzelnen „Szene“ sich zeigte. Da trat ihnen sogar die sonst so strenge beachtete und geforderte *F o r m* zurück: der *M e n s c h e n* dichter fühlte Seinesgleichen. Aber doch lag eben in den Mängeln dieser Kunstweise noch ein Geheimnis. Das ahnten sie kaum, die großen Bewunderer dieses Erstaunlichen, Packenden, Rührenden auf der Welle des griechischen Abstiegs, wo in Höhe eines Sophokles schon verlassen, ein neuer Alischylos vergebens zu erwarten war — wie er auch uns weder in den olympischen Dioskuren Weimars noch in dem einsamen nordischen Kleist geboren werden sollte. Der mußte aus anderer Sphäre kommen, aus der Welt der tönenden deutschen Wunder! Mit den „Wundern“ ist es freilich beim Euripides im Grunde aus, obzwar — oder gerade weil er damit reichlich arbeitet. Sie liegen ihm zur Hand, aber nicht im Herzen. Des Wunderlichen dagegen findet man bei ihm genug, bei allem Bewundernswerten, was man nicht verkennen wird, wenn man sich wieder einmal mit ihm beschäftigt. Dies wird ja wahl nicht eben viel und ernstlich geschehen; denn sein so lange währende Einfluß ist zum Stillstand gebracht durch ja — durch das Wunder von Bayreuth. Mit anderen Worten: durch die endliche Vollendung der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der *M u s i k*“.

Mit diesem Begriffe sind wir noch dicht v o r Bayreuth getreten, nach Triebtschen, wo der junge Nietzsche als das Ergebnis seines geistinnigen Verkehrs mit dem Vollender des Nibelungenringes dem Meister sein Gesellenstück in seiner erstaunlichen Erstlingschrift überreichte. Darin stand zu lesen, mit nicht schärfer zu wünschender Deutlichkeit, was Euripides von den großen Altmeistern des antiken Dramas schied, womit und was er insgedessen gewirkt, gefährdet und verdorben habe. Der geniale Dichter der hellenischen Dekadenz — ist das nicht zuviel gesagt, nicht zu streng geurteilt, nicht zur scharfblickenden Phrase zugespitzt? — Man sei gerecht und nehme sich den alten schier vergessenen Tragiker wieder einmal vor, lese und prüfe selber, als „Bayreuther“, nicht geblendet sondern erleuchtet, mit geklärten Begriffen und auf festem Boden. Man wird fast alles unterschreiben müssen, was der Gast von Triebtschen vor mehr als einem halben Jahrhundert (1871) nicht allein v n o sich aus gesagt hat.

„Künstlerische Unredlichkeit“ hatte es Richard Wagner selber schon zwanzig Jahre früher in „Oper und Drama“ genannt. Dies bezog sich auf

die bedenkliche Mischung didaktischer Absichtlichkeit mit einem aufgeregten Eurythmus in des Euripides Dramatik. Letzteres kann man auch kurz als das *Musikalische* bezeichnen, wenn man dabei nur nicht an jenen „Geist der Musik“ denkt, aus welchem die alte „dionysische“ Tragödie geboren war. Viel mehr „opernhast“, vom Drama getrennt, auch nicht mehr von der Weihe der Orchestra getragen, stimmen die Chöre ihre allerdings schwungvollen, reichgezierten Gesänge an, und „opernhast“, wie Arien, stellenweise auch wie Duette, heben sich die Gefühlsergüsse der Personen aus dem Gefüge der Handlung hervor. Gefüge und Handlung sind demgegenüber in eingeschränktem Sinne zu verstehen. Man befindet sich in einer Niederung, ähnlich dem Gebiete der „trockenen“ Rezitative. Es sind das Dialoge von merkwürdig nüchterner, alltäglich klingender Art, in unendlich aneinander gereihten Einzelzeilen, Stichomythien, wobei der Dichter bisweilen geradezu in den leichten Ton der Komödie gerät. So war im künstlerischen Heiligtum des hellenischen Volkes sonst nicht gesprochen worden.

Hier nur gleich einige Proben. Die tauridische Iphigenie grüßt freundlich: „Erwünscht nahst du uns Argolis“, darauf Orestes ironisch: „Mir selber nicht — wenn aber dir, so freue dich!“ („So sei vergnügt“, sagt der alte Uebersetzer Bothe.) In der aulidischen Iphigenie äußert Agamemnon die Meinung: „Wer's mit sich selber gut meint, der nehme eine Gattin, die gefällig ist — oder keine!“ (So bei dem sonst sprachlich veredelnden Schiller, der aber auch im Streite zwischen Agamemnon und Menelaos die Ausdrücke bringt: „Eine Frechheit ohnegleichen“, „unerhörte Dreistigkeit“!) In den „Phönizierinnen“ führen Mutter und Sohn, Jokaste und Polymikes, in hochgespannter dramatischer Lage ein Gespräch mit so biederem Alltagswendungen wie: „Und wovon lebstest du, eh' deine Heirat dir Unterhalt verschaffte?“ — „Manchmal hatt' ich einen Tag zu leben, manchmal nicht“, und nachher bemerkt Polymikes: „Mein Adel machte mich nicht satt.“ Man möchte fast meinen, hier habe Schiller den Ton noch etwas herabgestimmt aus einer gewissen feinen Empfindung für die wunderbar plaudernde Eigenart des griechischen Dichters. Mit seinen beliebten „Reflexionen“ hat dieser es übrigens auch nicht immer so ernst genommen, wie man von ihm erwarten dürfte, da er doch des welt- und seelenkundigen Geistes wahrlich nicht entbehrt hat. So, wenn Menelaos in der „Helena“ u. a. den Weisheitsfahrläugner prägt: „Nicht ich, doch Weisheit lehren, nichts sei so stark wie die Notwendigkeit.“ Wobei allerdings zu bedenken, daß die „Ananke“ dem Hellenen ein geheimnisvolles Götterwesen über allen Göttern war. — Besonders gern äußert sich in dieser Weise der Chor. Die „Phönizierinnen“ müssen in die Wehklagen des Oedipus und der Antigone die wohlgemeinten Worte werfen: „Viel Unglück, Oedipus, hat heute dein Geschlecht betroffen — sei von nun an glücklicher!“ In der „Elektra“, mitten im Sturm der schweren Blutgeschicke des Tantalidenstammes, bekennt sich der Chor zu seiner

bürgerlichen Erfahrung: „Ein Glücksspiel ist die Wahl der Frau, manch eine freut den Gatten, manchem ist sie ein Fluch.“ Echt euripidisch urtheilt so der Chor im „Orestes“: „Immer sind Weiber dem Wohlbehagen der Männer feindlich und verkehren es in Unheil.“ Am Ueppigsten blüht diese Chorweisheit in den herkömmlichen Schlußworten der Dramen. Jene „Elektra“ endet mit dem großen Ausspruch: „Wer sich freuen kann und die Gewalt des Schicksals nicht schmerzlich erfährt, ist glücklich zu preisen.“ Bedeutender klingt das Gleiche am Ende der jammervollen Tragik des „Hippolytos“: „Nie ziemt es uns einen Sterblichen glücklich zu preisen, den die Höchsten in den Staub stürzen.“ Im „Ion“ heißt es: „Wie vieles wird den Menschen verhängt, ein manigfaltiges Schicksal, doch ein glückliches trifft man selten an im menschlichen Leben.“ In der „Hekabe“ begnügt er sich mit der Bemerkung: „Notwendigkeit herrscht unbezwingbar“, wogegen Oedipus in „Phönizierinnen“ beschließt: „Göttliches Verhängnis tragen muß stäts der Sterbliche.“ — Der Endspruch: „Tausendfach ist der Verhängnisse Art, vieles ist ungeahnt im Beschluß der Götter, und das Erwartete bleibt unerfüllt“ kehrt sogar fünfmal wieder: in der „Helena“, der „Alkestis“, der „Andromache“, der „Medea“, den „Bakchantinnen“. Man muß sagen, daß des Dichters so regsamer und scharfer didaktischer Verstand sich's manchmal doch recht leicht macht, gleich als sei das Theater ihm nicht der Mühe wert, und er dürfe sich dort getrost die bequeme Wiederholung der selben, nicht eben bedeutenden Gedanken gestatten, weil die alte Gewohnheit des Publikums solchen rhetorischen Abschluß nun einmal erwartet und verlangt. Daß die großen Tragödien nicht zu tieferen Erkenntnissen führen, bleibt immerhin seltsam genug, und unser Schiller greift demgegenüber denn doch höher mit seinem: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Uebel größtes aber ist die Schuld.“ Besser auch jedenfalls paßt in den Mund der leichtsinnigen Dienerinnen der Goetheschen „Helena“ jene etwas flache Bemerkung: „Gutes und Böses kommt unerwartet den Menschen, selbst verkündet, glaubt er's nicht.“ Das stammt aus der Erinnerung an den Euripides.¹⁾

Eine gewisse Leichtfertigkeit in der dramatischen Gestaltung seiner doch immer noch altmythischen Stoffe ist dem eifrigen Nachfolger eines Aischylos und Sophokles durchweg anzumerken. Er ist von der feierlichen Höhe der antiken Bühne herabgestiegen, hat mit dem dionysischen Untergrunde die

1) Auch beim edlen Sophokles fällt die „Trivialität“ der Tragödienschlüsse auf, nur in geringerem Maße als bei Euripides: „Drum der Erdensohne keiner preise, der vorher beglückt, eh' er drang ans Ziel des Lebens, unberührt von Schmerz und Leid!“ (König Oedipus.) „Der Vermessene büßt das vermessene Wort mit schwerem Gericht; dann lernt er zulezt noch, weise zu werden im Alter.“ (Antigone.) „O träfe jeden, der wider Ordnung und Gesetz zu tun gedenkt, der Tod: der Frevel wären nicht so viele dann.“ (Elektra.) „Viel mag schauen der Mensch, doch eh' es geschaut, weißsagt Niemand, was ruht in der Zukunft.“ (Ajaks.) — Nichts dergleichen findet sich freilich bei Aischylos, dessen Schlüsse immer innerhalb der tragischen Sphäre der Handlung bleiben. —

apollinische Würde aufgegeben und dafür das Theater „modernisiert“, indem er einerseits in Sprache und Spiel der bürgerlichen Sphäre sich näherte, also zum „Publikum“ herabstieg, andererseits aber, und damit zugleich, den menschlichen Gefühlen, dem Ausdruck der persönlichen Leidenschaften einen mächtig wellenschlagenden Lauf ließ. Darin ist Euripides wahrhaft groß, greift an die menschlichen Seelen, weckt Rührung und Aufregung in reichlichem Maße, dergestalt, daß diese Ergüsse über die stilistischen Schranken der dramatischen Dichtung hinaus eben bereits in das Musikalische überfließen. Eine neue Welt zeigt sich an, eine nicht mehr rein antike Innenwelt; eine neue Kunst bildet sich daraus noch nicht, wohl aber wendet der Dichter sich schon an ein neues Geschlecht. Ein unendlicher Quell ist nicht in die große Form gefaßt. Man kann daraus schöpfen, aber nicht daran ruhen. Und das ist auch nicht des neuen Geschlechtes Bedürfnis, wenn es noch das alte Theater besucht.

Darüber wird dann der dramatische Aufbau vernachlässigt, die zusammenhängende Folge der Handlung versäumt, und es müssen Notbehelfe angewandt werden, um dem Hörer über das Nichtgesehene hinwegzuhelfen. Daher zunächst die übermäßigen Prologe, worin die Vorgeschichte des Stückes für unser Gefühl im trockenen Ton eines geschichtlichen Berichtes von einer göttlichen oder menschlichen Persönlichkeit lang und breit erzählt wird. Es scheint fast, als hätten die Hörer in den Sagen ihres Volkes nicht mehr so recht Bescheid gewußt, und was uns alt erscheint, war ihnen neu, wie unseren Kindern des 19. Jahrhunderts die germanische Mythenwelt. Diese an sich wenig poetische Form hat merkwürdiger Weise auf unsere klassische Dichtung ersichtlich eingewirkt, aber wir haben dies nicht zu bedauern; denn gerade daran erkennen wir klar, wie hoch unsere edlen Meister, als Künstler und als Dichter, ihre eigene Welt erschaffend, über dem alten Neuerer stehen, der über eine große Welt leicht hinweggeschritten, ohne das Ziel eines gleich hohen Stils zu erreichen. Man denke an Goethe's Iphigenie: „Heraus in eure Schatten, rege Wipfel —“, an Schillers Isabella: „Der Not gehorchend, nicht dem eignen Trieb“, an Kleist's „Volk in unruhiger Bewegung“: „Mit heißem Segenswunsch, ihr würd'gen Väter, begleiten wir zum Zelte Guikards euch.“ Das alles sind nichts weniger als Notbehelfe; es ist aus dem Innern das Drama selbst hervorgewachsen und gehört lebendig und persönlich eigens dazu.

Ein anderer Notbehelf, innerhalb des Stückes, ist dem alten personenarmen Drama entnommen, aber noch bequemlicher benutzt: die Boten, welche meist einen wichtigen Umschlag der Handlung durch ihre Berichte der Ereignisse hinter der Szene hervorzurufen haben. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Boten gut zu reden wissen und gerade bei Euripides durch dramatische Belebtheit zu wirken vermögen. Solche Boten haben denn auch unsere Dichter sich nicht entgehen lassen, nur fügen sie sich noch mehr in den Gang

der Handlung ein, hilfreich, nicht nur nothbehelfreich, an rechter Stelle persönlich eingreifend oder gespannte Erwartung erfüllend. Hier braucht wohl nur an den gern deklamierten Rasul in Schillers „Jungfrau“ erinnert zu werden: „Wir haben 16 Fähnlein aufgebracht“ — wie lebendig das klingt, unmittelbar vom Felde her! Und wie bedeutend folgen sich in Kleist's „Homburg“ die beiden Meldungen vom Tode und vom Leben des Kurfürsten durch die Offiziere Mörner und Sparren! Bei Euripides ist man mitunter versucht zu seufzen: „Schon wieder ein Bote!“ — Bei Schiller und Kleist begrüßt man sie: „Ach, der Bote!“ Aber — am Ende kämen sie garnicht, wenn Euripides nicht erst das Gefühl im Drama beflügelt und die Bühne zu weiterem Leben befruchtet hätte?! —

Viel bedenklicher ist der Nothbehelf der Briefe. Der wiederholte Gebrauch dieses trockenen Mittheilungsmittels stört uns schon etwas im „Wallenstein“; wogegen Kleist es freier zu verwenden weiß: im „Kätchen“ auf drollige Weise bei der Briefvertauschung des aufgeregten Rheingrafen, und als tief wirksames ethisches Motiv im „Homburg“. — „Was sagt er eigentlich im Briefe denn?“ Das ist in seiner Schlichtheit ein atembeklemmendes, zugleich aber seelenbefreiendes Wort: der innerliche Umschwung des Prinzen vom Menschen zum Helden. Bei Euripides wäre dies als eines seiner Alltagsworte denkbar; aber es ist doch etwas anderes, ob der Kurfürst von Brandenburg an „der märkischen Reiter Obersten“ schreibt, oder — die Tantaliden Agamemnon an Klytämnestra, Iphigenia an Orestes. Ja, Iphigenie schreibt an Orestes — sie geht in den Tempel um zu schreiben und kehrt nach einer Weile mit dem fertigen Briefchen zurück, und — weil der Bote (der unerkannte Orest) am Ende unterwegs den Brief verlieren könnte, theilt sie ihm den Inhalt mit: hierdurch erfährt Orestes, daß in der Priesterin seine Schwester vor ihm steht! Bei Goethe sagt sie nur: „Orest, ich bin's! Sieh Iphigenie! Ich lebe!“ Wie erschütternd diese schlichten Worte! — Agamemnon in der „Aulidischen“ schreibt sogar zwei Briefe und liest dem Sklaven vor — liest ihm wörtlich vor: „Geborene der Leda, meinem ersten send' ich ein zweites Schreiben nach“ (so übersetzt Schiller); es sind wichtigste „Schreiben“: in dem ersten hat er trügerisch die Tochter zur Opferung eingeladen, im zweiten winkt er wieder ab. Menelaos entreißt argwöhnisch dem Sklaven diesen zweiten Brief, und der dramatische „Eklat“ ist da. — Befinden wir uns noch in Alt-Attika? Klingt das Ganze nicht in beiden Fällen wie ein Stückchen Komödienpiel? —

Vergleichen schleicht sich leicht in die Tragik des Euripides ein, nein, es schleicht nicht: es springt, springt plötzlich auf, scheint im Hintergrund zu lauern und ist mit einem Male da, mit der ganzen unbefangenen Natürlichkeit einer andern, in diesem Falle aber nicht höheren Welt. Die Welt der „Intrigue“ bietet ihre gewandten Mittel dar, um eine tragische Handlung in Gang zu setzen und zu erhalten. Mag es nie völlig zu vermeiden sein, so

schroff brauchte es sich nicht aufzudrängen wie in der (ägyptischen) „Helena“ zwischen der Heroine und dem Altriden, wo der listige Dialog zu einer lyrischen Lösung gelangt, ein richtiges Duett die Komödie krönt. In der „Alkestis“ haben wir einen unmaßes kühnen Einfall mitzunehmen, den man „genial“ nennen dürfte, wenn er nicht für unser Mitgefühl geschmacklos wäre. (Shakespeare verwendet anders den Clown in der Tragödie!) Der wüßt tadelnde Herakles spielt hier höchstselbst eine komische Rolle, nachdem Admet ihm künstlich ausweichend den Tod seiner Gattin verschwiegen hatte; als Herakles erfährt, daß er in einem Trauerhause so unpassend sich benommen, wird er sehr betreten und beschließt dafür ein Uebrigcs zu tun: Alkestis aus der Unterwelt zurück zu holen — tut es und stellt nun die verschleierte Gattin dem trauernden Gatten zum Trost und Ersatz als eine schöne Sklavin vor — darauf Entrüstung, Entschleierung, Jubel — nein, so wird in einer Komödie gespielt, eine tragische Alkestis verlangt mehr Würde, und ein heroischer Herakles mag sich im Satyrspiel lächerlich machen! Das Satyrspiel „Der Kyklo:“, worin Odysseus eine solche, ihm aber besser stehende Rolle mimt, gehört zu des Euripides besten, in seiner Art reinsten Werken.

Zu den Mitteln der Intrigue zählt an erster Stelle die L ü g e. Euripides wendet sie mit Vorliebe unbedenklich an, schon weil sie ihm als ein Talent des weiblichen Geschlechtes gilt. Wie flott lügt diese Helena los: „einer List bedarf es hier“, und sie gibt dem Menelaos gleich die verschmißtesten Schliche an, um den Aegypterkönig zu täuschen und ihre Flucht zu ermöglichen. Ganz der selbe Vorgang wiederholt sich in der tauridischen „Iphigenie“: der Dichter strengt seine Phantasie nicht weiter an, er läßt das Kind „aus Tantalus' Geschlecht“ ebenso leicht und schlaue lügen wie die schwangeborene Zeusochter. Wie wird uns, die wir u n s e r e Iphigenie haben und lieben! Wie unendlich hoch, rein und edel steht hier, steht Goethe vor uns! Die griechische Iphigenie erfindet, wie Helena, selbst die Lügen und schlägt sie dem Orestes vor, um Thoas zu hintergehen. Goethes Iphigenie versucht dem Arkos gegenüber die von der schnellfertigen Jugend des Pylades ihr geratene Ausrede — wenige Worte nur, und sie verzagt, verstummt, spricht nur noch abgerissen, scheu ausweichend, und —: „Ich erschrecke! Doppelt wird mir der Betrug verhaßt!“ — Das ist wohl „modern“ — „sentimental“? Mag es! Wenn Jenes „antik“ ist, dann mögen wir doch lieber so „modern“ sein.²⁾ —

Hier berührt die Unbekümmertheit des Dichters um die Würde seiner Personen schon die Gestaltung der Charaktere selbst. Auch Schiller gedenkt in den Erläuterungen zu seiner Uebersetzung der Iphigenie des schwankenden Wesens eines Agamemnon und eines Achilleus mit treffender Rüge; wogegen er die in der Tat erhabene Seelenwendung Iphigenies von

²⁾ Am schlimmsten verbindet sich die „Lüge“ über den „Brief“, wenn Pheidra vor ihrem Freitode einen Zettel an die Pforte heftet, worin sie den unglücklichen Hippolytos aus Rachewahn ihrer Liebe fälschlich der Untreue gegen den Vater verklagt! —

Todesfurcht zu Todesbereitschaft rühmend hervorhebt, obwohl der Nichthellene das Gefühl hat, daß die Jungfrau dabei ihren Stolz auf den durch ihr Opfer errungenen Nachruhm allzustark zum Ausdruck bringe. Goethes Euphrosyne spricht es jedenfalls bescheidener und rührender aus. In seiner Alkestis-Farce nimmt der junge Goethe allerdings Euripides gegen Wieland derbkräftig in Schutz, betont auch mit Recht die Bedeutsamkeit gerade des Prologes der „Alkestis“, wo Apollon und Thanatos die Stimmung gleich anfangs zu einer Höhe steigern, die kaum wieder erreicht wird; er kann aber doch nicht umhin, dem wenig mannhaften Admet, der willenlos jammernd seine edle Gattin an seiner statt in die Hades gehen läßt, die selbstverpottenden Worte vom Lebenswerte eines „Hausvaters“ in den Mund zu legen. Da mag man nun einwenden: die Sage will's; anders ist es in der „Medea“. Mußte diese sich soweit erniedrigen, daß sie sich im Voraus, vor ihren Schreckenstaten, beim albischen Aigeus ein Altersheim sichert, wohin man also am Schlusse die dämonische Mörderin sich zurückziehend denken darf? In Grillparzers wertvoller Neudichtung wandert sie nach Delphi und erwartet vom Gotte den Befehl über den Ausgang ihres tragischen Lebens. Wenigstens eine vornehme antike Vorstellung, wenn auch eine gewissermaßen moderne Abschwächung der altmythischen Drachensfahrt der wilden Kolcherin. — Doch die Charakterzeichnungen des Euripides verdienen eine eigene kritische Betrachtung, die hier zu weit führen würde. Verlassen wir die Menschen, die Allzumenschlichen, und wenden uns den Göttern, den nicht Allzugöttlichen, zu! —

Mit den alten Göttern steht der jüngste Tragiker in einem nicht eben freundlichen, noch weniger einem ehrfürchtigen Verhältnis. Wo die naive Sage mit einer eifersüchtigen Hera, einer launischen Kypris anmutig spielt, ohne den olympischen Glanz zu trüben, da gibt — zumal wenn es göttliche Weiber sind — Euripides mit spürbarem Vergnügen ihnen seine Spizen und Stiche und stellt ihre Bosheiten rücksichtslos bloß. Ganz schlimme Dinge verschweigt er nicht; beinahe wie der schmähfüchtige Loki in der nordischen Vegtisdrekka. Daß z. B. die grausam feindselige Hera den armen Herakles in jähen Wahnsinn stürzen und in diesem blinden Zustand seine eigenen Kinder und sein Weib hinschlachten läßt, das hat die Zuschauer gewiß bis ins Mark erschüttert, ist aber doch eine gar leichte und rohe Art, eine Tragödie auf die Szene zu bringen, und — ob es dann noch eine tragische Szene ist? — Es hängt doch Einiges von den Göttern ab, die ein Dichter glaubt. Vom euripidischen Glauben merkt man wenig; nur in einer Beziehung kommen ihm die Götter recht, da kann er das höhere Wesen brauchen: als „Deus ex machina“.

Ja, in der Maschine endet die alte heilige Götterwelt! Wenn der Dramatiker an den Punkt gelangt ist, wo er den Knoten seiner Handlung zu lösen hat, da ist er ihm, bei seiner unbesorgten Art, in dem Uberschwall

der Gefühle, die ihm die Hauptsache sind, in eine so arge Verwicklung geraten, daß er zum letzten Nothbehelf der göttlichen Erscheinung und Entscheidung greifen muß: Pallas, Apollon, Aphrodite, Artemis und aus allen Weltsphären die sternleuchtenden Dioskuren, die Meerfrau Thebis und als Vermittlerin mit dem Hades eine huldvolle Muse, sie machen mit einer erfreulichen Vollmacht versehen bequemen und behenden Schluß. Einmal war mit diesem Wunder wirklich ein Wunder getan, aber nicht von Euripides, sondern von Richard Wagner. Die Entrückung der Iphigenie vom Opferaltar erzählt ein euripideischer Votiv; in die Gluck'sche „Iphigenie“ hatte der französische Klassizismus einen glücklichen Ausgang mit Hochzeitfeier eingeschmuggelt, unser deutscher Meister, bei seiner Bearbeitung, beschwor mit der Kraft seines künstlerischen Gefühls die Göttin Artemis selber auf die Bühne, um sich in erhabener Offenheit als die Retterin ihres zweiten Opfers zu bekunden. Damit war aus der Deus ex machina eine dramatische Person geworden. Es war antik, und doch durch die Musik zu ergreifender Gegenwart verklärt. So kam Euripides eigentlich erst in Dresden zu seinem richtigen Tragödienschlusse. —

Genug der Einwände, des Tadel's, gar des Spottes! Nun noch einen Blick auf die andere Seite!

Wo leben die Götter? — Da, wo sie erklingen, wo sie zum Gesang werden: in den Liedern des Chores. Da führen sie wie in ihrer eigenen Welt ein wenn nicht apollinisches, doch dionysisches, hochbeschwingtes, oft entzückendes Leben. In den Chorgesängen des Euripides wogt es, rauscht es, flutet es bald mächtig, bald zart dahin. Die Poesie wird Musik, und die Musik bringt die ganze Poesie dieser merkwürdigen Dichterseele in Bewegung und zum Ausdruck. Was oft im Drama stockt, die Handlung, tritt für eine Weile ganz zurück. Pallas oder Kypris haben die Führung; eine begeisterte Menge, gleichviel wer sie ist und wie sie heißt, begrüßt sie, verehrt sie, singt von ihrem Wesen und Wirken, als lebte der alte Glaube noch in jugendlicher Kraft und Freude. Und da steigt ein liebliches Bild vor uns auf. Gerade so euripideisch, ein Bild für sich, in Lyrik gehüllt, dabei aber doch ganz goethisch, fast antiker nachgeföhlt, als es der antike Dichter noch vermochte, nur ein poetischer Augenblickseinfall, aber ein neckisches Vorspiel zur Erscheinung des Euphoriön: „Nennst du ein Wunder dies, Kreta's Erzeugte?“ So singen die geisterhaften Dienerinnen der Helena von dem „Sohne der Maja“ und seinen losen Bubenstreichen: „Dem Eros siegt er ob im beinstellenden Ringerspiel, raubte auch Cyprien, wie sie ihn kost, noch vom Busen den Gürtel.“ In diesem reizenden Miniaturgemälde pompejanischer Wandmalerei genießen wir mit Vergnügen noch einen Nachgeschmack des Euripides. Den Geschmack gibt freilich Goethe. —

Zum Schlusse dürfen wir über Goethe und unsere klassische und romantische Dichtung hinausblicken: Euripides und das „Kunstwerk der Zukunft“,

sie wurden schon anfangs zusammen genannt, wohl zum Staunen der Leser. Aber so ist es ja nur zu oft: bei den verschiedensten Betrachtungen, in den verschiedensten Beziehungen würden Fragen, Zweifel, Irrtümer, Rätsel und Geheimnisse sich lösen und aufstellen lassen, wenn man nur etwas vom Bayreuther Geist und Kunstwerk geahnt, gekannt und verstanden hätte. Weil der Name „Wagner“ ihr fehlt, steht unsere allgemeine Bildung vor einem hilflosen Verstummen ihrer Erkenntnis der Dinge. Man sucht, man irrt, man glaubt's zu haben, weil man nicht weiß, was man hat. Was wir haben! Man bleibt auch im Euripides stecken, weil man nicht die Linie weiter führt bis auf Bayreuth, so sonderbar dies klingen mag. Er soll uns nicht mehr nur den Auflöser des antiken Dramas bedeuten, sondern aus seinen beklagten Mängeln und gerügten Fehlern dürfen wir ungeahnte, lange verschüttete Möglichkeiten schöpfen für eine ferne Zukunft, die nun Gegenwart geworden ist.

Soviel haben wir ja wohl hier gesehen, wenn wir's auch nicht hören können, daß bei Euripides das Musikalische in das Drama stilsprengend eingedrungen war, zwar nicht als reine Musik, weder im antiken, noch weniger im neuen Sinne, sondern derart, daß das Drama für uns einen opernhaften Charakter erhielt. Die Geschichte des Dramas ist das Ringen zwischen Poesie und Musik nicht wieder los geworden. Bei dem Bestreben wieder zu einem Stil zu gelangen, kam man immer wieder auf die Musik zurück. Die Stilsprengerin sollte Stilbildnerin werden. Aus dem Dialog allein wird kein Stil; die Vermeidung der Musik aber führt zum Ersatz durch das Pathos. So empfängt die Dichtung wenigstens einen erhobenen Redestil. Das Drama fordert mehr; die Flut der Worte droht es zu verschlingen. Französische und deutsche Klassik sucht bei der Antike förderlichen Anschluß. Aischylos und Sophokles entzogen sich in ihrer unantastbaren Strenge und Größe allzu-dreisten Versuchen; Euripides, der dem neueren Geiste mit seiner größeren Menschennähe entgegenkam, gelangte zu leichterem und auffälligerem Einfluß. Doch seine Musik war verstummt, auch seine lyrischen Chöre waren nur noch schöne Worte. Aus der Musik war etwas ganz Anderes geworden, ganz etwas Anderes darin im Werden. Es entstand die Oper, es erblühte die Symphonie. Schiller rief den sprechenden Chor zu Hilfe und schrieb zu seiner „Braut von Messina“ eine Vorrede, in welcher das Wort „Chor“ mit dem Worte „Orchester“ vertauscht werden könnte, dann hätten wir schon ein Vorbild des späteren „musikalischen Dramas“. Ein halbes Jahrhundert nach der klassischen Schiller'schen Worttragödie entstand „Das Rheingold“.

Das musikalische Drama konnte erst entstehen, nachdem die antike Orchestra zum modernen Orchester geworden war, das heißt: nachdem die symphonische Musik einer eigenen Idealwelt geschaffen, aus welcher und in welcher, eingeboren, neu geboren, auch ein ideales Drama als ihr natürlicher Kunstausdruck sich zu erheben vermochte. Konnte — mußte, sobald das

Genie auftrat, das da „konnte, wie es mußte“. Damit war die Stilform für die hohe dramatische Kunst gegeben, und es war keine nur nachgeahmte oder umgeformte Antike mehr, noch weniger ein fortgesetzter, in Musik schwelgender, mit dem Drama spielender, moderner Euripides. Der war nun endgültig verschwunden; die von ihm einst „überwundene“ antike Größe war wiedergewonnen, aber in einer lebensvoll eigenbürtigen Gestalt, welche uns die Erfüllung und Vollendung dessen bedeuten darf, was bei Euripides uns als Trümmer und Stückwerk abschrecken mochte.

Wir haben nun die Möglichkeit, ihm in anderer Weise gerecht zu werden. Er hatte die Quellstube des menschlichen Gefühls erschlossen, und der warme Strom hatte sich unhemmbar, wenn auch streckenweis unterirdisch, durch die Jahrhunderte der Kunstgeschichte ergossen, suchend, sich sehnend nach zweien Zielen, welche vereinigt werden sollten: dem vollendeten Ausdruck einer noch unerhörten Musik und der erhabenen Ruhe eines idealen Stiles. Hier der Stilzertrümmerer der Vergangenheit — dort der musikalische Neubauer in der Zukunft: dazwischen läuft das geheimnisvolle Seil der Norn, der Werdandi. Wo tritt ihr symbolisches Werk hörbar ans Licht?

Im Kunstwerk von Bayreuth.

Hans von Wolzogen.

Noch einige Gedanken über die hellenische Tragödie.

Von Hans von Wolzogen.

Drei Eigenheiten treten uns entgegen aus der althellenischen Tragödie, wie wir sie kennen aus den Werken des großen Dreigestirnes: Aischylos, Sophokles, Euripides. So stark unterschieden ihre dichterische Art und Form erscheint, in jenen drei Eigenheiten erweisen sie sich als eines Stammes, eines völkischen Geistes. Es erschreckt uns ein Zug der Grausamkeit, der Freude am Schrecklichen, am Blut und am Leiden, der aus dem düsteren Reiche uralter Sage zu stammen scheint. Daneben, merkwürdig genug, waltet ein Geist besonnener Ueberlegenheit, der zu dem ethischen Gebote der Mäßigung stimmt, wie es die Tragödie geradezu lehrhaft dem hörenden Volke ans Herz legt. Ein sehr bedeutsam tief eingreifendes Drittes ist die eigentümliche Stellung des im Dichter sich bewußt äußernden Volksgeistes zu der Welt und Gewalt der Götter des Olymps, worin schon bei Aischylos nicht mehr eine lebendige Religiosität, vielmehr bestenfalls eine mythische Einkleidung dämonischer Gefühlskräfte im Menschenwesen herkömmliche Gestalt gewinnt. Neben des Aischylos prometheischer Empörung: „Seht mich das Unrecht leiden!“ trifft auch des Sophokles Urteilspruch: „An allem ist Zeus schuld!“ vernichtend die Heiligkeit der höchsten Göttermacht. Da es sich nun doch nicht immer um das Gewaltigste handelt, um den Troß des Titanen oder um das Leiden des Herakles, so nimmt diese Beschuldigung der Götter als der Anstifter aller Tragik den Charakter einer allgemeinen religiösen Entfremdung an, die auch den dichterischen Wert der tragischen Dramatik herabstimmt, sofern sie sich doch noch der Göttergestalten bedient, um ihre Helden durch Schuld und Schicksal hindurchzuführen. Die

menschliche Seele, der eigentliche Lebenshauch der tragischen Dichtung, wird in die Einzelzellen der bewegten Augenblicke verwiesen, bleibt aber im Erleben der dramatischen Handlung am leitenden Faden der vom Chore immer noch gefeierten Mythenwesen. Die äußere Form der antiken Bühne in ihrer kultischen Ursprünglichkeit entspricht dabei durchaus solcher dichterischen Stoffgestaltung und es ist zu verstehen, daß sie sogar von jener gegebenen Bühnenform geboten war, welche die eingewurzelte Macht besaß, auch wenn Religion und Kult an Bedeutung verloren, den Dichter an ihre Form zu binden.

Wir werden aber der griechischen Tragödie nicht gerecht, wenn wir von ihr einen Ausdruck der menschlichen Seele erwarten oder verlangen, wie er unserer eigenen Gefühlsweise entspricht, die sich hindurchgelebt hat durch die geistigen Welten des Deutschtums, des Christentums und der Romantik. Das vermochte nur das weltumspannende Genie eines Goethe, über die Edelsprache Schillers hinaus, die deutschen Hellenengestalten der Iphigenie und die neubelebte Mythenwelt der klassischen Walpurgisnacht — wiederum noch über die Helena hinaus — zu schaffen! — Zerbrach nicht selbst ihm, dem Jüngling und dem Manne, sein so tief nachgefühelter Prometheus und seine so innig geliebte Pandora an der überragenden Größe des unerreichbaren griechischen Urgenies Aischylos, so daß es Fragmente blieben, die von der deutschen Bühne in dieser Form ausgeschlossen waren? Aber was dennoch auch den größten Hellenen nicht gegeben sein konnte, das lebte schöpferisch beseelend im deutschen Wesen unseres Größesten, das Selbe, worin es sich einzig glaubte rühmen zu dürfen, einem Luther „über“ zu sein: Die *Z a r t h e i t*. Für ihre holde Anmut ist die starre Monumentalität des althellenischen Amphitheaters zu weit, zu kalt, zu hart. Wir vermissen sie, wenn wir ehrlich sein wollen, in der antiken Tragödie, auch wenn sie Euripides schon hier und da durchklingen läßt, nur mehr wie im Ton als wie die Seele. Daran glauben wir nicht recht, es stimmt uns nicht zum reinen klassischen Stil. Und doch, einmal zwingt uns Sophokles daran zu glauben. Die seelische Zartheit erhebt sich ergreifend, ja rührend, in voller, schöner Größe aus der blutig-giftigen Schaudermär des Hassesgewandes und dem schreienden Schmerzenslager des Herakles: in den „Trachinierinnen“. Was Deineira für Iole fühlt, wie diese stillschweigend vorübergeht und jene stillschweigend in ihren Tod, wie Hyllos die Mutter versteht und dem Vater gehorcht, wie der biedere Bote der Wahrheit die Ehre gibt, und der treue Diener verfehlt und gesteht, wie die gefangenen Mädchen von Trachis vorbildlich maßvoll klagend am tragischen Schicksal der fremden Heldenschaft teilnehmen und damit wirklich einmal dem Chore den Zwang der wortreichen Ergüsse benehmen: das ist nicht hellenisch, wird nicht deutsch, ist rein menschlich, ist Seele. Hier zeigt es das Weibliche nicht über, aber neben dem Männlichen, Sophokles neben Aischylos. Und eben diese Trachinierinnen enden mit dem Wort: „Und dies war alles des Zeus Werk!“ —

Zu Schopenhauers Gedenken.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

In kurzem Abstände folgt auf den 75. Todestag der 150. Geburtstag Schopenhauers. Zwar bedürfen wir nicht solcher Blinklichter, um seiner Gestalt ansichtig zu werden; doch wenn ihn die Oeffentlichkeit feiert, dürfen auch wir, denen Schopenhauer durch den Bayreuther Meister ein kostbarer Besiz geworden ist, nicht zögern, mit einzustimmen.

Ueber seinem Lebensgang schien jene Absichtlichkeit zu walten, die er selber dem Schicksal einzelner Personen zuschrieb: das väterliche Erbe reichte nach allen Wechselfällen noch hin, dem Sohn ein freies Dasein zu gewähren. Denker von Beruf, konnte er doch in keine der Stellungen einschlüpfen, die von staatlicher Ueberlieferung gezimmert waren: er heiligte sozusagen den Stand der unabhängigen Gelehrten, den auch Wagners Oheim einst der Universitätslaufbahn vorgezogen hatte. Die Geschichte deutschen Denkens sieht den Philosophen unter den Linien, die von Kant ausgingen, wiewohl er ja mit Fichte, Schelling oder Hegel keine Querverbindung aufnahm; außerdem schmerzt uns heute, daß ihn so gar keine Begeisterung für deutsches Dasein und Wesen ergriff. Andererseits ist nicht zu verkennen, wie er den hereinbrechenden Materialismus bekämpfte, und zwar in schwerer naturwissenschaftlicher Rüstung, nicht bloß mit begrifflichem Fechterspiel. Zu Eckhart und der deutschen Mystik zog ihn gedankliche Wahlverwandtschaft. Mit der Freude des Entdeckers allerdings bemächtigte er sich zuvörderst der Schätze indischen Denkens.

Was war es nun, was Wagner, in vielem so ganz anders geartet, zu Schopenhauer hinzog, als er ihn auf Herweghs Rat im Herbst 1854 kennen lernte? Zum erstenmal trafen dem enttäuschten Künstler die Erscheinungen des Leidens und der Bosheit als notwendige Kräfte im Gefüge der Welt gegenüber. Sein eigenes Gemüt, auf Liebe und Harmonie angelegt, hatte sich seit der Dresdener Zeit, mit verstärktem Nachdruck aber in der Verbannung immer wieder gefragt, warum denn die andern auf sein Wollen, auf seine Werke nicht mit der erwarteten Freudigkeit eingingen? Nun endlich — Feuerbach mußte in diesem Punkte versagen — traf er auf eine Philosophie, die das Tragische Ernst nahm und erklärte, die ihm alle Lebenserfahrung erhellte, die ihm auch ins Bewußtsein hob, was er unbewußt durch dichterische Eingebung empfangen hatte. Daher die unendliche Dankbarkeit, die Wagner Zeit seines Lebens für Schopenhauer bewahrte.

Nächst der Sicherheit tragischer Erkenntnisse war es gewiß auch die Absage an hemmungslosen Selbstsinn, der Anruf des menschlichen Gemeinnsinns, was Wagner begeisterte. Auch die Tierwelt trat rücksichtsheischend vor das öffentliche Gewissen; Schopenhauer war wohlthätig und ein Tierfreund. Wagners Denken fühlte sich nun allerdings durch „Lücken“ des Gedanken-

baus gelegentlich „beängstigt“, und wenn wir genau hinsehen und hinhören, wie sich unser Meister heraushalf, so kann uns nicht entgehen, daß er die geforderte Willensverneinung umgedeutet hat in eine Vervollkommnung der Seele, die das Leben jedes einzelnen reichlich erfüllen und bewegen mag. Das Platonische: „Nichts am menschlichen Leben ist großen Eifers wert“ führte nicht etwa zu tatraubender Lähmung, sondern vielmehr in die Richtung einer überlegenen Gelassenheit, die das Leben handelnd und gestaltend meistert. Wagner hat ja auch unausgesetzt an der Hebung der äußeren, an der Vertiefung des inneren Lebens teilgenommen, in Wort und Werk mitgearbeitet, und dies wiederum seinem Denkfürer darin getreu, daß er die jüdische Gefahr und den drohenden Abstieg der Rasse bekämpfte; Schopenhauer war mit unerbittlicher Schärfe vorangegangen.

Die großen, leitenden Gedanken des Philosophen verstärkten ihre Anziehungskraft dadurch, daß sie mit einer Kunstlehre in Verbindung standen, die Wagner aufs wärmste willkommen sein mußte. Da war in Bezug auf den Schöpfer das Unbewußte, das Traumspendende hervorgeholt und betont. Da war in Bezug auf die Wirkung die Möglichkeit des Leidens aufgehoben durch die willenlose Betrachtung. Wohlthuend berührte Wagner auch der Zusammenhang mit griechischer Kunst, sowie die Wertschätzung der Kunstform des Dramas. Völlig hingerissen aber war der Tonndichter von Schopenhauers Erklärung der Tonkunst. Hatte dieser die Musik schon im allgemeinen als die verständlichste, innigste, trostreichste Kunst auf die höchste Stufe emporgehoben, so erteilte er ihr die philosophische Weihe vollends dadurch, daß er sie als Abbild des Weltwillens selber empfahl. Der Verbindung mit andern Künsten aber, wie sie Wagner anstrebte, setzte der Denker keine Schwierigkeit entgegen, sondern nahm die Deutbarkeit und Anwendbarkeit der Tonkunst auf mannigfache Weise in Schutz. Die Musik erschien als „Melodie“, zu der die ganze Welt „der Text“ ist. Auch die Warnung: der schmerzliche musikalische Ausdruck dürfe nicht etwa wirklichen Schmerz bereiten, und so manches feine Wort über den Sinn und über Entgegennahme der Musik mußten Wagners Wunsch und Meinung aufs angenehmste befriedigen. In der eigenen großen Lebensbeschreibung führt er die Eingebung zum Tristan teilweise auf die ernste Stimmung zurück, in die ihn Schopenhauer versetzt hatte und die „nach einem ekstatischen Ausdruck ihrer Grundzüge drängte“. In der herrlichen Abhandlung über Beethoven, dann in den mancherlei Arbeiten zur „Religion und Kunst“ hat unser Meister ausgesprochen, welche Anregungen er Schopenhauer zu verdanken glaubte.

Das konnte er sich allerdings kaum verhehlen, daß die musikästhetischen Ansichten, wie sie in des Denkers Schriften niedergelegt waren, da und dort sobald sie ins einzelne eingingen, die Zuverlässigkeit des Fachmanns vermissen ließen. Dazu kam, daß sich die eigene musikalische Erfahrung des Philosophen in bescheidenen Grenzen bewegte und mehr den Weisen Rossinis

als den deutschen Meistern zugeordnet war. Auch Mozart wurde nur nach der Melodie beurteilt, und dabei blieb für Schopenhauer das Melodische im wesentlichen auf die Hochlinie des Soprans eingeschränkt; damit hätte sich schon das Vorspiel zum Lohengrin schwer vertragen. Gegen Tenor- und Bass-Arien bestanden schon hinderliche Vorurteile. Alles was der Philosoph über Bassführung vorbringt, das beweist, wie wenig er geneigt und gewohnt war, stimmig zu hören. Wohl rühmt er die Symphonie Beethovens, weil sie sich am freiesten, ohne Zweckbedingungen bewege; aber von der geschichtlichen Großtat der deutschen Instrumentalmusik hat er noch keine Vorstellung, so wenig wie von Bach, der damals überhaupt erst wiederaufzutauchen begann. Glucks Ziele hat Schopenhauer mißverstanden. Das eigene Musizieren begnügte sich mit Gitarre- und Flötenspiel.

Wenn Wagner dem Philosophen trotz alledem zugetan blieb, so besagte er damit, daß er die Mängel des Schopenhauerischen Musikempfindens als unerheblich ansah im Vergleich zu den durchschlagenden Vorzügen seiner Musikästhetik. Zu Wagners Ueberlegenheit gehörte auch das, daß er nicht übel nahm und nicht nachtrug, als ihm der Denker, der doch selber das rechtzeitige Erkennen des Genies für so wichtig hielt, kaum ein karges Lob spendete, jedenfalls keine Liebe entgegengrug; im künstlerischen hatte Schopenhauer seinem Verehrer keinen „verwandten“, ihm „gewachsenen Geist“ bekundet.

Ob wir zur Gedenkzeit wohl eine Arbeit erhalten, die, was zu wünschen wäre, das Verhältnis zwischen Schopenhauer und Wagner geschichtlich und sachlich einigermaßen erschöpfte?

Ueber die neue Gesamtausgabe Schopenhauers, die Arthur Hübscher für den Verlag Brockhaus besorgt, haben wir im ersten Stück des Jahrgangs 1938 zu berichten angefangen.

Besprechungen.

Eine neue Schopenhauer-Ausgabe.¹⁾

Von Richard v. Schaukal.

1.

1858, siebenzigjährig, schrieb Schopenhauer an F. A. Brockhaus auf den Vorschlag einer dritten Auflage seines Hauptwerks: „Ich denke, es wäre an der Zeit, eine Auflage meiner sämtlichen Werke zu machen, um so mehr, als solche in engstem Zusammenhange unter einander stehen und ich längst erklärt habe, daß man, um mich recht zu fassen, jede Zeile von mir gelesen haben muß.“ Da die Rechte der drei übrigen Verleger²⁾ der Ausführung hinderlich waren, ward der Plan aufgegeben. Obwohl Schopenhauer, wie er am 18. Januar 1859 Brockhaus schreibt, nichts daran gelegen war, weil es der Verbreitung seiner so lange vernachlässigten Werke „am Ende förderlicher seyn kann, daß jeder sie einzeln allmählig kauft, als daß er Alles zugleich nehmen muß“, hielt er an dem Gedanken fest und schrieb gegen Ende des Jahres 1859 den ersten, um die Mitte des folgenden Jahres einen zweiten, ergänzenden Entwurf zu einer Vorrede nieder.

Als er über die zweite (verbesserte und vermehrte) Auflage der „beiden Grundprobleme der Ethik“,³⁾ behandelt in zwei akademischen Preisschriften, mit Brockhaus einig geworden war — sie erschien im September 1860; da „die Post ihm die ersten Exemplare ins Haus brachte, war er eben in den Sarg gelegt worden“⁴⁾ —, kommt er auf den Vorschlag zurück: „Es ist jetzt Zeit, daß Sie hinsichtlich einer Gesamt-Ausgabe meiner Werke einen Entschluß faßten“ (6. Februar 1860). Sie sollte mit der „Ethik“ beginnen und, je nach ihrem Freiwerden, durch die übrigen Schriften fortgesetzt werden.

Nach dem Tode Schopenhauers waren die Handexemplare, die der Verfasser,

¹⁾ Arthur Schopenhauer, Sämtliche Werke. Non multa. Nach der ersten von Julius Frauenstädt besorgten Gesamtausgabe neu bearbeitet und herausgegeben von Arthur Hübscher. (Erster Band) Schriften zur Erkenntnislehre. F. A. Brockhaus Leipzig 1937. 8° IX 134, IX 160, VI 93, 59 und 24 (Anmerkungen und Anhänge) S. Geheftet RM. 5.90, in Leinen RM. 6.70 (Vorbestellungspreis).

²⁾ Joh. Christ. Hermannsche Buchhandlung, F. C. Suchsland, in Frankfurt a. M., die 1847 „die zweite, sehr verbesserte und beträchtlich vermehrte Auflage“ der Doktor-Disputation von 1813 „Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde“ (Rudolstadt, in Commission der Hof-Buch- und Kunsthandlung) und 1854 die „zweite, verbesserte und vermehrte Auflage“ der 1836 bei Siegmund Schmerber in Frankfurt in 500 Exemplaren veröffentlichten Schrift „Ueber den Willen in der Natur“ herausgegeben hatte; A. W. Hays in Berlin, bei dem, nachdem Suchsland, Brockhaus und Dieterich in Göttingen sie abgelehnt hatten, auf Frauenstädt's Vermittlung im November 1851 die „Parenga und Paralipomena“ (in 750 Exemplaren) erschienen waren; Johann Friedrich Hartknoch in Leipzig, der wie 1816 die erste so 1854 die „zweite, verbesserte und vermehrte Auflage“ der Abhandlung „Ueber das Sehn und die Farben“ verlegt hatte.

³⁾ 1. „Ueber die Freiheit des menschlichen Willens, gekrönt von der Königl. Norwegischen Societät der Wissenschaften, zu Drontheim, am 26. Januar 1839.“ 2. „Ueber das Fundament der Moral, nicht gekrönt von der Königl. Dänischen Societät der Wissenschaften, zu Kopenhagen, den 30. Januar 1840.“ (Die beiden Abhandlungen waren 1841 im Verlage der Joh. Christian-Hermannschen Buchhandlung, F. C. Suchsland, in Frankfurt a. M. unter dem oben angeführten Gesamttitel, die erste schon 1840 in den Schriften der Norwegischen Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. II, Heft 2 erschienen.)

⁴⁾ Schopenhauers Leben. Von Wilhelm von Gwinner. Dritte, neugeordnete und verbesserte Ausgabe. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1910. (Die bedeutendste Darstellung des Menschen.

unablässig um Verbesserung und Ergänzung seiner Arbeiten bemüht, von jeder Auflage zu seinem Gebrauch mit weißem Papier hatte durchschließen lassen, und die er alsbald durch Zusätze und Aenderungen zur künftigen Textgestalt umschuf, ebenso wie die zehn seit 1818 unter verschiedenen Titeln fortgeführten Manuskriptbücher in den Besitz des Vollstreckers seines litterarischen Testaments, Dr. Julius Frauenstädt (1813—1879), übergegangen. Dieser, ein Berliner, nach dem „Urevangelisten“ Friedrich Dorguth in Magdeburg vom dankbaren Meister zum Hauptapostel ernannt, hatte Schopenhauer 1841 entdeckt und sich ihm, den er 1846 in Frankfurt besuchte, mit niemals erlahmendem Eifer zur Verfügung gestellt. Auf Grund des Nachlasses gab er zunächst bei Hahn, 1862, die „zweite, verbesserte und beträchtlich vermehrte“ Auflage der „Parerga und Paralipomena“ heraus, dann, sämtlich bei F. A. Brockhaus, je als „dritte, verbesserte und vermehrte“ Auflage, die „Vierfache Wurzel“ (1864), den „Willen in der Natur“ (1867), „Ueber das Sehn und die Farben“ (1870) und, in „vierter, vermehrter und verbesserter Auflage“ (1873), „Die Welt als Wille und Vorstellung“. Noch im selben Jahre verband er diese fünf von ihm besorgten Schriften mit der „Ethik“, wie sie als „Ausgabe letzter Hand“ (1860) vorlag, und der 1830 in der Sammlung „Scriptores ophthalmologici minores“ (Leipzig, Verlag Leopold Voss) veröffentlichten lateinischen Fassung der Farbenlehre „Theoria colorum physiologica eademque primaria“ zu Arthur Schopenhauers „Sämtlichen Werken“. Sie ist, mit unwesentlichen Berichtigungen, wiederum 1877 und, unverändert, noch 1888, 1891 und 1922 erschienen.

Die Frauenstädtische Gesamt-Ausgabe richtet sich nach der von Schopenhauer im Entwurf (1860) einer Vorrede angegebenen „zweckmäßigen Ordnung“, wie seine „wenigen Werke“, fünf Bände, zu lesen wären: Vierfache Wurzel, Welt als Wille und Vorstellung, Wille in der Natur, Ethik, Parerga und Paralipomena. Wozu er bemerkt „die F(arben)-Lehre geht für sich.“ Hieraus aber hatte Frauenstädt nicht folgern zu sollen gemeint, daß die gleich der „Vierfachen Wurzel“ als Vorläufer der Darlegung der idealistischen Weltansicht wichtige Schrift von der Reihe auszuschließen wäre, und hat sie demnach in der sowohl chronologisch wie sachlich zu rechtfertigenden Folge dem ersten Bande zugewiesen. Erst als die Gesamtausgabe, durch die er Schopenhauers Plan von 1860 zu entsprechen glaubte, sich schon im Drucke befand, ward dem Herausgeber aus dem Briefe an Brockhaus vom 8. August 1858 der Wunsch einer davon abweichenden Anordnung bekannt, nämlich: „Welt als Wille und Vorstellung“, „Parerga“, „Vierfache Wurzel“, „Willen“, „Ethik“, „Sehn und Farben“, worauf, am 22. September 1858, der sie umändernde Nachtrag erfolgt war, „daß der Band der kleinern Schriften“, also „Wurzel“, „Willen“, „Ethik“, „Sehn“, „der 3te wird, weil er lauter intergirende Teile meiner Philosophie enthält . . .“ Frauenstädt ließ sich jedoch dadurch nicht beirren. In den ersten Band gehörten seiner Ueberzeugung nach die „Wurzel“ und die „Farbenlehre“, auf die sich Schopenhauer ja selbst im ersten Buch der „Welt als Wille und Vorstellung“ als auf die einleitenden Abhandlungen berufe. Auch hätte, glaubt er zur zweiten Auflage seiner Ausgabe behaupten zu dürfen, Schopenhauer schließlich sich genötigt gesehen, die Reihenfolge der Bände so einzurichten, daß sie der im nachgelassenen „Prooemium in opera omnia“ angegebenen „zweckmäßigen Ordnung“, in welcher seine Schriften gelesen werden sollen, entsprochen hätte . . .“

So hatte es denn bei der von Frauenstädt verfügten Einteilung sein Bewenden. Bis — als die dreißigjährige Schutzfrist für die Werke Schopenhauers abgelaufen war — Eduard Grisebach in der von ihm bei Philipp Reclam jun. in Leipzig 1891 veranstalteten Ausgabe der „Sämtlichen Werke“ (6 Bände) der seiner

Ansicht nach „verfehlten“ Anlage eine andere entgegenstellte: zum ersten Mal, so erklärte Grisebach, seien hier die Schriften in der vom Meister selbst festgesetzten Reihenfolge dargeboten. Die von ihm für den Besitzer der sämtlichen Werke aufgestellte „Lese-Ordnung“ bedeute keineswegs eine Vorschrift für die Verteilung der Bände, die in den Briefen von 1858 klar und deutlich angegeben wäre: zuerst: „a Jove principium“, stehe das Hauptwerk, dann folgten die kleineren Schriften, „Grund“, „Wille“, „Ethik“, endlich die „Parerga“. (Über die „Farbenlehre“ hat Grisebach, gegen Schopenhauer, mit der „Theoria colorum“ in einen Nachtragsband verwiesen.) Die große kritische Ausgabe der Werke, die Paul Deußen seit 1911 (bei R. Piper und Co., München) besorgt hat, ebenso wie die leider nicht über die „Welt als Wille und Vorstellung“ hinausgebrachte „historisch-kritische“ von Otto Weiß (Hesse und Becker, Leipzig, 1919) haben an der Grisebachschen Einteilung festgehalten. Dagegen hat Gustav Friedrich Wagner alsbald in der an Brockhaus gerichteten (nicht gedruckten) Schrift „Die Frauenstädtische Gesamtausgabe der Werke Arthur Schopenhauers und der neue Grisebachsche Text“ sich entschieden für die „ganz gewiß im Sinne des Meisters gemachte“ Einteilung Frauenstädt's ausgesprochen. Schopenhauer's 1858 vorgeschlagene sei nur aus äußerlichen Gründen des gleichförmig zu gestaltenden Umfangs der Bände zu beurteilen. Frauenstädt wie seinerseits Grisebach hätten hierin verschiedenen, ebenso äußeren Umständen Rechnung getragen, jeder von seinem Standpunkt berechtigterweise; aber ohne daß sich Grisebach deshalb für seinen auf den Meister selbst als Kronzeugen der Unumgänglichkeit habe berufen dürfen.

Die vorliegende neue Bearbeitung der Frauenstädt'schen Gesamtausgabe geht nach Wagners „grundlegenden Gesichtspunkten“ auf die „bewährte zeitliche Anordnung“ zurück. Streng genommen könnte diese Maßregel nur für eine wirklich „historische“ Ausgabe gelten, die also, „Werke“ und „Nachlaß“ zwar unterscheidend, doch Vorarbeiten wie die von Deußen, als „Genesis des Systems“, in einem eigenen Bande vereinigten Dresdner Aphorismen (die „Bogen“ von 1814—1818) an ihrer Stelle in den Entwicklungsgang des Lebenswerks einfügte und die einzelnen jeweils vollendeten Schriften in ihren aufeinander folgenden Zuständen (Auflagen und Handexemplare) aneinanderreihete. Aber wir können uns mit der wohlerwogenen und sozusagen endgiltig getroffenen Anordnung der neuesten Bearbeitung abfinden: bietet sich doch wirklich, soweit das bei dem hin- und herwebenden Ineinandergreifen der Schopenhauer'schen Darstellung überhaupt erreichbar ist, eine folgerichtige Gliederung des Ganzen seiner Lehre.

Wichtiger als die Frage der Einteilung ist die des Textes. Die Handexemplare waren nach Frauenstädt's Tode (1879) wie die Manuskriptbücher an dessen Bruder übergegangen, wurden aber, während die Manuskriptbücher, einer lehtwilligen Verfügung gemäß, an die Kgl. Bibliothek in Berlin übergeben worden waren, in Leipzig verkauft. Der Handelschullehrer Friedrich Brehmer, der sie erworben hatte, gedachte sie einer neuen, der „dritten“ nach den Handexemplaren und Handschriften des Verfassers revidierten . . . Auflage zugrunde zu legen und verglich 1888/1889 die Handexemplare mit der zweiten Auflage (Neue Ausgabe 1888) der Frauenstädt'schen Ausgabe. Grisebach's gleichzeitige Arbeit mußte sich auf die Ueberprüfung des Frauenstädt'schen Textes und die Durchsicht der Manuskriptbücher beschränken. Das Ergebnis war eine scharfe Kritik der Leistung Frauenstädt's, die Grundtext und Nachträge (aus dem Schopenhauer'schen Nachlaß) als verstümmelt brandmarkte, 1619 fehlerhafte Stellen rügen zu können meinte. Wagners Denkschrift hat einerseits diese Vorwürfe erheblich entkräftet, andererseits Grisebach selbst Flüchtigkeit nachgewiesen. Er habe nicht, wie er behauptet, durchwegs die Ausgaben letzter

Hand, sondern die Frauenstädtische Ausgabe von 1877 seiner Textrevision zugrundegelegt und so seinerseits 1794 Fehler (andere als die meist als belanglose Versehen bezeichneten 1619 Entstellungen) daraus übernommen, abgesehen von sonstigen, geringfügigen Abweichungen. Außerdem aber habe er neue Fehler hinzugefügt. Grisebach tilgte zwar selbständig die meisten dieser eigenen Fehler in dem „zweiten, mehrfach berichtigten Abdruck“ (1892) der ersten zwei Bände und in dem „zweiten, hie und da berichtigten Abdruck“ der übrigen (1892—1896). Aber die aus Frauenstädt übernommenen wurden weitergeschleppt, und auch die „dritte, mehrfach berichtigte Auflage“ (1921—1924) der Grisebachschen Ausgabe, die von Reclam Professor Dr. E. Bergmann anvertraut worden war, „läßt“, laut Hübscher, „die neueren textkritischen Arbeiten seit Wagner unbeachtet und ist ohne jede Einsicht in die mannigfaltigen Fragen und Aufgaben der Textkritik besorgt.“ Wagner indessen hatte seit 1891 auf Grund der Ausgaben letzter Hand eine sorgfältige Durchsicht des Frauenstädtischen Textes durchgeführt, die Vorarbeit für eine Textgestalt, die freilich, um als endgültige aufzutreten, auf die (bei Bremer) unzugänglichen Handexemplare angewiesen blieb. 1909 bot Wagner im Anhang seines Meister- und musterhaften „Encyclopädischen Registers zu Schopenhauers Werken“ (Karlsruhe, G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag) in knapper Zusammenfassung die Ergebnisse seiner vergleichenden Prüfung der Frauenstädtischen und Grisebachschen Texte und ein Verzeichnis der wichtigsten überkommenen Druckfehler. Deußen schon hat sich daran gehalten. Er gab in seinem ersten Band der „Welt als Wille und Vorstellung“ einen „durchaus dreuen Abdruck der Ausgabe letzter Hand vom Jahre 1859“ und verzeichnete in drei Anhängen die Abweichungen der ersten und der zweiten Auflage von dieser dritten sowie die Zusätze Frauenstädt, in der vierten von 1873, aus dem Handexemplar. Da traten plötzlich diese selbst, die fast schon aufgegebenen sechzehn Handexemplare aus dem Dunkel hervor. 1901 war Bremer gestorben; 1902 hatte Albert Graeber in Leipzig sie erworben; nun stellte er sie Deußen zur Verfügung. Dieser hat sie (bis auf die der ersten zwei Auflagen des Hauptwerks) für seine Ausgabe genau, aber nicht nach einheitlichem Grundsatz verwertet: Otto Weiß erst, der die vielberufenen Handexemplare sämtlich von Graeber erst leihweise erhalten hatte, dann gekauft hat, war von Anfang an in der Lage, den ganzen handschriftlichen Nachlaß auszuschöpfen. Er hat es auf das gründlichste getan, freilich, wie schon gesagt, seine Mühe nur für das Hauptwerk (1919) verwerten dürfen. (Der Verlag hat ihn im Stich gelassen.) Desgleichen hat er zuerst den Text der Ausgaben letzter Hand, indem er die Textfassung der früheren Auflagen damit und mit den Handschriften verglich, in einer wissenschaftlichen Revision hergestellt und in einem textkritischen Anhang darüber Rechenschaft gelegt. Aber auch er ist, obgleich er Grisebachs starren Grundsatz „diplomatischer Treue“ dem kritischen weichen ließ, von der „überlieferten Vorstellung eines unbedingten Vorrangs der Ausgaben letzter Hand“ (Hübscher) nicht losgekommen.

Hier setzt die neue Ausgabe mit entscheidender Kühnheit ein. „Sie bricht mit dem Vorrang der Ausgaben letzter Hand und setzt an ihre Stelle den Vorrang der handschriftlichen Ueberlieferung, die heute für große Texte des Gesamtwerkes herangezogen werden kann“ (Hübscher). Denn außer den (10) Manuskriptbüchern und den (16) Handexemplaren sind bisher unbeachtete Handschriften erschlossen worden, so (seit 1891) die des 2. Bandes des Hauptwerks, so die Kopenhagener der Preischrift über die Grundlage der Moral. Damit sind geradezu Druckvorlagen wieder zustandegebracht. Schopenhauer, der (1860) seinen „Fluch über Jeden“ ausgesprochen hat, „der bei künftigen Drucken“ seiner Werke „irgend etwas daran wissenschaftlich ändert, sei es eine Periode, oder auch nur ein Wort, eine Silbe, ein

Buchstabe, ein Interpunktionszeichen", war selbst durchaus nicht der sorgfältigste Hüter seines Textes, für den man ihn nach solcher Gesinnung hätte halten dürfen. Und so haben sich denn, wie der neue Herausgeber erklärt, durch eingehende Vergleiche der überlieferten Druckgestalt mit den Handschriften „zahlreiche von Schopenhauer übersehen und seither weitergeschleppte Fehler berichtigen lassen", mehr: durch diese Vergleiche sind „überhaupt zum ersten Male die Voraussetzungen für eine wirklich dem Sinn Schopenhauers entsprechende Textgestaltung geschaffen." (Es ist, nebenbei bemerkt, dasselbe Verfahren, das ich in meinen kritischen Ausgaben einzelner Schriften E. T. A. Hoffmanns mir wohlweislich habe zur Richtschnur dienen lassen: man muß nicht zuletzt die Schreibung eines Verfassers außer Zweifel stellen. Die „letzte Hand" ist nur zu oft die unzuständige eines Sehers.)

Die neue Schopenhauerausgabe ist mit der alten im Saß übereingestimmt. Schopenhauers Anführungen seiner einzelnen Werke sind alle auf die Ausgaben letzter Hand erstreckt. Gedrängte textkritische Anhänge weisen die Einzelheiten der Textgestaltung mit Beziehung auf die Ausgaben nach.

Der vorliegende Band, auf gutem Papier klar (wenn auch nicht ohne beiläufige wenige kleine Fehler) gedruckt, bietet nach einer textgeschichtlichen Einleitung des Herausgebers ein sehr sorgfältig die gesamte Forschung verwertendes Lebensbild Schopenhauers aus derselben sichern Hand. Zwei Bilder zeigen den Philosophen in der Jugend (nach dem Miniaturgemälde von Carl Friedrich Kaaz von 1809) und seinen geliebten Vater. Es folgen — je selbständig paginiert — die Schriften zur Erkenntnislehre: „Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde", „Ueber das Sehn und die Farben" und „Comentatio exponens theoriarn colorum physiologicam (etc.)". Die „Vierfache Wurzel" ist nach dem Handexemplar der Ausgabe letzter Hand erneuert, wie schon Frauenstädt (1877) und Grisebach (1895), den Stammtext verändernd, sie gebracht hatten; desgleichen die Abhandlung „Ueber das Sehn". (Das Beispiel der großartigen „Edition de Bordeaux" von Montaignes Essays, die die Zusätze des berühmten Handexemplars, wie übrigens auch das Verhältnis der früheren Ausgaben zu der „letzten Hand", im Text selbst erkennen läßt und die Aenderungen unterm Text versammelt, hat viel für sich. Auch Weiß macht in seiner Ausgabe des Hauptwerks sowohl die „unmittelbaren Berichtigungen und stilistisch eingearbeiteten" Zusätze, durch Klammern, kenntlich, wie er andererseits auf alle „beiläufigen", die der Anhang nachträgt, durch ein Zeichen hinweist. — Aber daß die Lesbarkeit durch die Unterbrechung der einförmigen Textgestalt leidet, ist zweifellos. Abgesehen jedoch von diesen äußern Erwägungen wird immer die Frage strittig bleiben, was unter solchen besonderen Verhältnissen — „posthume" Ausgabe des Verfassers, denn das ist ein durchgearbeitetes Handexemplar — in der Wissenschaft als „rectius" zu gelten habe. Anders verhält es sich, wie bereits betont, mit der Schreibweise — Stil, Schreibung und Zeichensetzung — des Verfassers: hier darf die „diplomatische Treue" dem zufälligen Druckbild gegenüber als ein überwundener Standpunkt erachtet werden.)

Wir haben allen Grund, uns der schönen und gründlichen neuen Ausgabe, die uns der Verlag zum 150. Geburtstag (22. Februar 1788/1938) Meister Arthurs in die Hände legt, dankbar zu freuen. (Nur das Umschlagbild, eine äußerliche und den Ausdruck verfehlende Wiedergabe des mächtigen Hauptes, ist ein Mißgriff.)

Auch wer nicht „Anhänger" des Einsiedlers von Frankfurt ist, muß in Schopenhauer einen der scharfsinnigsten, folgerichtigsten und anregendsten Denker aller Zeiten, einen der geistreichsten Essayisten und Aphoristiker der Weltliteratur, zumal aber einen deutschen Schriftsteller von wahrhaft großem Schnitt und seltener Vollendung der mit Liebe und Ehrfurcht beherrschten Sprache verehren. Kommt wie

3. B. bei mir und noch vielleicht dem und jenem meiner Altersgruppe dazu, daß der in jeder Hinsicht reinliche Geist und männliche Mann, der so spät durch Beharrlichkeit zu Ansehen gelangt war, dann eine Zeit lang, nicht zu seinem Vorteil und sicherlich nicht seinem Geschmack gemäß, geradezu die große Mode abgegeben hat, in der empfänglichsten Jugend Wurzel in uns hat fassen dürfen, so wird die Treue zu dem in aller Herbigkeit unwiderstehlich Anziehenden das Uebrige tun: ich meinerseits gestehe gern, daß der sicherlich größte, aber auch empfindlichste und wahrhaftigste unserer Philosophen eine alte und unverlierbare Liebe von mir ist.

2.

Noch ein Wort zu Schopenhauers Gedenken.⁵⁾

Von Richard von Schaukal.

Auch wer Schopenhauers auf den zwei Achsen Erscheinung (Werden) als Vorstellung und Wesen und Grund (Sein) als Wille ruhendes, gleichsam elliptisches Welt-Gebäude nicht für der Weisheit letzten Schluß halten mag, wird dem Genie des letzten großen Metaphysikers, einem trotz seiner weltverneinenden Romantik aus künstlerischer Anschauung schöpferischen Geiste, wird der echt tragischen Sinngebung seiner gott- und geschichtslosen Gläubigkeit, der Wahrhaftigkeit und Reinlichkeit des Denkers, dem Scharfsinn des Beobachters, dem Ebenmaß und der Grundklarheit des in Gelehrsamkeit weltläufigen Schriftstellers Verehrung und Liebe nicht versagen. Fesselnd bleibt ihm vor allem die scharfgeprägte einheitliche Eigenart dieser in ihrer frühen Einsamkeit und stolzen Selbstgenugsamkeit keineswegs unzugänglichen und verschlossenen, im Gegenteil jeder freundlichen und feindlichen Berührung mit ihrem ganzen lebendigen und lebhaften Dasein offen begegnenden Persönlichkeit eines im Guten und im Schlimmen vollgültigen und gesunden, erdnahen und im Denken wie im Fühlen gleich entschiedenen Menschen. Man hat immer wieder auf Schopenhauers im deutschen Schrifttum ihresgleichen suchende „göttliche Grobheit“, sein heftiges Schimpfen und Reizen, insbesondere gegen die verhaßten „Philosophieprofessoren“, die Kathedergelehrten, namentlich seine unaushörlichen wütigen Ausfälle gegen die von ihm als Aßterdenker und Windbeutel verschrienen Vorgänger und begünstigten Nebenbuhler Fichte und Hegel — Schelling, seinen ungleichen Geistesverwandten, nimmt er grollend, aber ausdrücklich von den „Schwindlern“ aus —, hat des weifern auf sein bis zur Ueberheblichkeit gesteigertes Selbstbewußtsein, sein herausforderndes Selbstlob, endlich auf seine „geschäftsfüchtige“ Härte und die mit seiner Lehre von Mitleid und Weltflucht, Heiligkeit und Erlösung schwer bestehende selbstfüchtig-genießerische Lebensklugheit hingewiesen, was alles mit einem „reinen“ Denker und dem „willenlosen“ Betrachter der in sich ruhenden ewigen Ideen kaum vereinbar sei. Dem gegenüber ist, ohne der bedingten Zuneigung, die nicht jedermanns Sache ist, das Wort zu reden, Folgendes in Kürze

⁵⁾ Das Beste, was, von einem vertrauten Freunde, der sich aber keineswegs zu dessen Lehre bekannte, über Schopenhauer geschrieben worden ist — ein Meisterwerk nannte David Friedrich Strauß das 1861 zuerst bei F. A. Brockhaus veröffentlichte Buch —, liegt vor in „Arthur Schopenhauer aus persönlichem Umgang dargestellt“. Ein Blick auf sein Leben, seinen Charakter und seine Lehre von Wilhelm Gwinner. Kritisch durchgesehen (verkürzt, nach dem Handexemplar verändert sowie nach den zwei späteren, umfangreicheren Auflagen 1878 und 1910 verbessert) und mit einem Anhang (Journal einer Reise von Hamburg nach Karlsbad und von dort nach Prag . . . 1800) herausgegeben von (Gwinners Enkelin) Charlotte von Gwinner. F. A. Brockhaus. Leipzig 1922. (Kl 8 260 S. mit 2 Bildnisbeilagen.)

zu sagen. Was zunächst den Vorwurf betrifft, der, glücklicherweise, von dem auch dafür mit Recht gepriesenen Vater im Erbgang mit sorglich gehütetem und ordentlich verwaltetem irdischen Gut wohlversehene „Philosoph der Weltverneinung“ habe nicht, seinem Ideal gemäß, den Wandel eines Asketen geführt, so ist er weder als Tadel des Ehrenmannes, der „ein Mensch gewesen“ (Goethe), noch als Einwand gegen eine trotzdem festgehaltene bessere Ueberzeugung ernstlich aufrechtzuerhalten. Heiligkeit ist Gnade, nicht Belieben, Uebernatur, nicht natürliche Bestimmung. Auf den andern aber, den gegen „Ungerechtigkeit“, „Härte“ und „Anmaßung“ gibt die Geschichte des „Verfassers“ eindeutige Antwort.

Von 1814 bis 1818 hat Schopenhauer in Dresden sein Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ geschaffen. Auf weitergestreckten Gängen, wie sie der Rüstige bis ins Alter geliebt hat, stieg es in ihm auf, „gewissermaßen ohne Zutun, strahlenweise wie ein Kristall . . . zusammenschießend“. Am 18. März 1818 bot der Dreißigjährige, der sich, vom Vater zum Kaufmann bestimmt, das ersehnte Studium spät hatte erkämpfen müssen, Friedrich Arnold Brockhaus in Leipzig ⁶⁾ — von dem gemeinsamen Freunde Freiherrn von Biedenfeld warm empfohlen — den Verlag eines „neuen philosophischen Systems“ an, „eine im höchsten Grad zusammenhängende Gedankenreihe, die bisher noch nie in irgend eines Menschen Kopf gekommen.“ Brockhaus — das wird ihm stets zum Preise gereichen —, nimmt den Antrag „ohne weiteres“ an, geht auf das geforderte Honorar, „einen Dukaten für den gedruckten Bogen“, deren der Verfasser vierzig schätzungsweise angibt, ein und fertigt am 8. April den Vertrag, den Schopenhauer seinerseits am 11. zeichnet. Schwere Mißbelligkeiten ergeben sich im Laufe der Herstellung, die sich für den vor einer Reise nach Italien stehenden ungeduldrigen Dränger auf das Aergernlichste verzögert. Es kommt zu heftigen Worten und wegen der eingeforderten Zahlung zu „injuriösen Behauptungen“. Brockhaus lehnt fernerer Briefwechsel mit dem „sackgroben“ und den verlangten Widerruf weigernden Sonderling ab. Zwei einander an streitbarem Wahrheitseifer und gerader Ehrlichkeit sehr ähnliche Gemüter hatten sich auf immer entzweit. Friedrich Arnold Brockhaus stirbt, fünfzigjährig, 1823. Er hat noch die Genugtuung erlebt, daß ihm Schopenhauer durch einen Freund seine Freude „über den gelungenen Druck“ aussprechen ließ. — Am 29. November 1828 antwortet der Verlag auf eine Anfrage des von der Kritik — mit Ausnahme eines feinsinnigen Wortes von Jean Paul — ohne Verständnis und kärglich behandelten Philosophen: „Von dem bei mir von Ihnen erschienenen Werke sind noch gegen 150 Exemplare vorrätig; wieviel verkauft wurden, kann ich Ihnen nicht sagen, da ich vor mehreren Jahren eine bedeutende Anzahl Exemplare zu Maculatur gemacht habe. Ich weiß nur so viel, daß der Absatz wie jetzt so auch früher sehr unbedeutend gewesen ist.“ (Im Erscheinungsjahr waren von den 800 etwa 100 Stück verkauft worden.) Ebenso wie, offenbar, die vorher (26. Januar 1825) angebotene Uebersetzung von Sternes „Triftram Shandy“ hat der Verlag die am 15. Mai 1829 ihm von Schopenhauer angefragene des „Sandorakels“ Balthasar Gracians (1653) abgelehnt. (Sie ist erst 1862 bei Brockhaus von Julius Frauenstädt veröffentlicht worden). Am 9. Mai 1835 erwidert die Firma auf eine entsagungsvolle Bitte (vom 30. April) um „eine kleine Notiz

⁶⁾ Schopenhauer und Brockhaus. Zur Zeitgeschichte der „Welt als Wille und Vorstellung“. Ein Briefwechsel herausgegeben von Carl Gebhardt. Leipzig. F. A. Brockhaus. 1926. In 8°. VII 282 Seiten (mit 5 Abbildungen und 4 Faksimiles). Das wichtige Werk, Band 1 der Reihe „Aus dem Archiv F. A. Brockhaus. Zeugnisse zur Geschichte geistigen Schaffens“, ist, trefflich erläutert, dem Schopenhauerforscher als ergiebige Quelle unentbehrlich, aber jedem gebildeten Leser als ein geradezu spannendes Lebensbuch von unvergänglichem Eindruck nahelegend.

über den Absatz letzterer Jahre und die Angabe der noch vorhandenen Anzahl von Exemplaren", in neuerer Zeit sei leider gar keine Nachfrage nach dem Werke gewesen, weshalb sie sich „bewogen gefunden habe, die Vorräte, um wenigstens einigen Nutzen daraus zu ziehen, größtentheils zu Makulatur zu machen und nur noch eine kleine Anzahl zurückzubehalten."

1836 hatte Schopenhauer im „Willen in der Natur" den Kern seiner Lehre geboten, 1838 und 1839 waren, wie der „Willen" in der Herrmannschen Buchhandlung in Frankfurt a. M., seinem Sitz seit 1831, die Preisschriften „Ueber die Freiheit des Willens" und „Ueber das Fundament der Moral" erschienen. Am 7. Mai 1843 bot der Fünfundfünfzigjährige, um den es, seitdem er, 1832, auch den mißglückten Versuch aufgegeben hatte, durch akademische Lehrtätigkeit für sein Werk zu werben, immer stiller geworden war, mit dem „sehnlichen Wunsch", „zugleich den ersten Band nochmals zu drucken", F. A. Brockhaus den in den letzten vier Jahren abgefaßten zweiten Band der „Welt als Wille und Vorstellung" zum Verlag an, „jedenfalls das Beste, was ich geschrieben habe". „In meiner bekannten vom Schuljargon weit entfernten, höchst klaren, lebhaften und anschaulichen, selbst an das Populäre gränzenden Weise, auch für sich allein ganz lesbar und genießbar": so kennzeichnet er in einem abermaligen Briefe vom 17. Mai der Firma, die die neue durch den zweiten Band zu vermehrende Auflage des Werkes, weil sie mit der ersten „ein zu schlechtes Geschäft gemacht habe", abgelehnt hatte, selbst den nunmehr „allein, ohne 2. Aufl. des ersten u. ohne Honorar" angebotenen zweiten Band. Den Vorschlag, die neue Auflage auf eigene Rechnung ganz oder zur Hälfte, dies gegen die Hälfte des Absatzes, zu drucken, hatte er „entschieden von der Hand gewiesen". Erst auf eine neuerliche Mahnung, vom 1. Juni, erklärt sich der Verlag, den Friedrich Arnolds Söhne Friedrich und Heinrich vertreten, bereit, „eine neue vermehrte Auflage des Ganzen erscheinen zu lassen." Ohne Entgelt. Sie ist im Mai an die Buchhandlungen versandt worden. Aber auch sie hat den „Widerstand der stumpfen Welt" nicht besiegt. Am 22. März 1844 hatte Schopenhauer geäußert: „Wollen Sie nun dafür, daß ich Ihnen ein Werk von großem und bleibendem Werth umsonst gegeben habe, mir einen ganz leichten Gefallen erweisen: so schreiben Sie mir jeden Frühling nach der Buchhändlerabrechnung, wieviele Exemplare Sie abgesetzt haben, damit ich mich freue, wenn es gut geht, und betrübe, wenn schlecht" . . . Es ging so schlecht wie bisher. Und nur eine einzige Besprechung — Karl Fortlages nicht unbedeutende Würdigung in der „Neuen Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung" vom Juni 1845 — hat die Wissenschaft dem verdoppelten Werk gespendet. Immerhin hatte Schopenhauer die ersten Anhänger gewonnen: seit 1840 Frauenstädt, seit 1843 Dorguth. Die zweite Auflage erwarb ihm zwei neue: Becker und v. Döb. Ihr begeistertes Eintreten für die Lehre des Meisters war freilich vergeblich. Als daher Schopenhauer, am 26. Juni 1850, „nach sechsjähriger Arbeit", Brockhaus seine „Vermischten philosophischen Schriften", die „Parerga und Paralipomena", die, 1851 von Hahn in Berlin verlegt, ihm nach mehr als dreißig Jahren endlich die wachsende Aufmerksamkeit der Oeffentlichkeit erzwangen, anbot, erfuhr er eine kurze und kühle Ablehnung. Denn die Herstellung auf Kosten des Verfassers, die Brockhaus ihm „mit Vergnügen" freistellte, wies der Ungebeugte zurück, der erklärte, „lieber" sein „Manuskript zum posthumum" werden zu lassen — „wo alsdann die Verleger sich darum reißen würden . . ." Und noch einmal, am 5. September, muß er aus der wiederholten Ablehnung ersehen, daß seine Schriften, die nach seiner Uebersetzung (3. September) „das Beste sind, was das Jahrhundert gebracht hat, „den gewichtigsten Verleger nicht zum geringsten Opfer bewegen können. Aber dieser

druckt gern sowohl die bei Herrmann erscheinende zweite Auflage des „Willens in der Natur“ wie die zweite der bei Hartknoch verlegten „Ueber das Sehen und die Farben“ (1854).

Kann ein gerecht Denkender es einem Manne, wie Schopenhauer einer war, wirklich verargen, daß er nach solchen Erfahrungen, die er nicht mit Unrecht in erster Linie dem „passiven Widerstand der Philosophieprofessorengilde“ zuschrieb (3. September 1859), von Bitterkeit erfüllt war, daß er seinen Haß gegen seine Widersacher, so oft er irgend Gelegenheit dazu erhielt, hat laut werden lassen?

Und: kann es ein gerecht Denkender diesem Manne verübeln, wenn er, der seinen Glauben an sich trotz allem Ungemach nicht einen Augenblick verleugnete, seinen Triumph — denn er hat doch noch, fast an der Schwelle des Todes, triumphieren dürfen — helltönend verlautete? Am 5. August 1858 teilt dem von der „sehr erfreulichen Nachricht“, auf die er „schon so lange gewartet hat“, nicht im mindesten Ueberraschten Brockhaus mit, die „Voraussetzung“, von der er „vor langen Jahren“ ausgegangen sei, — „meine Philosophie wird sich sicherlich noch einmal, wenn vielleicht auch erst spät, Bahn brechen“ — scheine „ihre Bestätigung zu finden“: die vor vierzehn Jahren gedruckte zweite Auflage der „Welt als Wille und Vorstellung“ sei „bis auf einen kleinen Vorrath verkauft“, es scheine ihm „angemessen, schon jetzt eine dritte Auflage zur Sprache zu bringen“.

Und diese im November 1859 nach eingehenden Verhandlungen, bei denen Schopenhauer nichts von seinen Forderungen nachließ und alle allmählich zugestanden erhielt, in 2500 Stücken ausgegebene dritte Auflage, für die der Verfasser ein Honorar von 264 Stück Friedrichsdor empfing, begann ihren Siegeslauf — in die Jahrhunderte.

Am 21. September 1860 ist Schopenhauer plötzlich gestorben. Die Gesamtausgabe seiner Schriften stand auf dem Plane der Verlagshandlung. 1873 bis 1874 hat sie Julius Frauenstädt in sechs Bänden bei Brockhaus verwirklicht. Der späte Ruhm verklärt uns, die wir dieses Ringen um das Recht des Geistes atemlos an der Hand der Briefe erleben, das mächtige Haupt des Greises. — Einer hätte ihm dreißig Jahre solchen Harnes und Kämpfens zu ersparen vermocht: Goethe. Verstimmt durch des jungen Schopenhauers eigenwillige Fortführung seiner Ansichten über die Farben, hat er sich ihm, der ihm wie Kleist „auf den Knien seines Herzens“ sein Werk dargebracht hatte, schweigend versagt. Niemals hat Schopenhauer darüber die geringste Klage erhoben. „Aber wahrlich, um mich bei solchen Gelegenheiten in solcher Gesinnung zu finden, mußte man Goethe oder Kant sein: kein anderer von denen, die mit mir zugleich die Sonne sahen.“

Aus Vergangenheit und Gegenwart.

Die Frage: Was ist deutsch? hält auch auf musikalischem Gebiete alles in Spannung, seit sie von unserem Meister 1867 in den Aufsätzen über Deutsche Kunst und Deutsche Politik und 1878 in den Bayreuther Blättern aufgeworfen worden ist. Nun sucht ein junger Musikgelehrter, Robert Pessenlehner, aus der Musikgeschichte, sowie aus den Elementen der Tonkunst die Lehren zu ziehen, und seiner Arbeit „Vom Wesen der Deutschen Musik“ (193 S. Kleinoktav; 1.80 M., geb. 3 M.; Gustav Bosse, Regensburg) blickt Wagner sozusagen über die Schulter. Es erscheinen die Träger deutscher Art, unter ihnen auch Liszt, (was wir mit Genugtuung bemerken); es wird planmäßig der melodische, harmonische, stimmige und rhythmische Ausdruck, auch der Aufbau überprüft, um je nach dem Befunde deutsches Wesen erkennen zu lassen. Sowohl Bachs ausgezogene Melodie, als die weiten Bogen der Symphoniker nimmt der Verfasser als deutsche Kräfte in Anspruch; ebenso rechnet er uns die Pflege der Harmonie und Stimmigkeit an. Besonders erfreulich sind die Ausführungen über den Rhythmus, sofern endlich einmal die Synkope zu ihrem deutschen Rechte kommt. Hierzu wäre weiter noch manches zu sagen (Riemann hält nicht stand; die Möglichkeiten der Synkope habe ich in meiner Musikästhetik dargelegt). Bei Zusammenfassung der Formen beachtet Pessenlehner die neuen Erkenntnisse von Alfred (nicht O!) Lorenz, der das Geheimnis der Form bei Wagner enthüllt hat. Zu Beethovens Reunter wären die Arbeiten von Otto Bänisch zu erwähnen gewesen. Eine anregende Eigentümlichkeit des Büchleins besteht nun darin, daß überall, wo es irgend denkbar ist, die deutsche Sprache herangezogen wird: sie verbindet die verschiedenartigen Volksgenossen, und sie wirkt bis in den musikalischen Stil hinein. Diese Betrachtungsweise hat vieles für sich, weil sie der Gemeinsamkeit einen sicheren Halt und Boden darbietet. Auch das verdient Zustimmung, daß der Verfasser Volks- und Kunstmusik nicht gegeneinander auspielt, und daß er das 19. Jahrhundert nicht als deutschen Abstieg wertet, wie dies jetzt zuweilen geschieht. Gerade für die neuere Zeit erwies sich übrigens auch das Nachdenken über deutsche und undeutsche Gattungen der Musik zweckmäßig (vergl. mein „Volkstum und Musik“, Burgbücherei, Eßlingen).

Die Gedenkzeit für Frau Cosima hat auch jene trauliche Weihnachtsmusik zu Tage gefördert, die der Meister humorvoll „Kinder-Katechismus zu Rosels Geburtstag“ nannte. Zum erstenmal überraschten die Mädchen ihre Mutter damit am Feste von 1873. Das Frage- und Antwortspiel um den Namen Cosima ist in liebliche, kindliche Töne gekleidet, als sollte zugleich der Licht- und Liebesgenius Mozarts daraus grüßen; die Melodie klang in ein Weihnachtslied aus. Ein Jahr später wuchs die Klavierbegleitung zum Orchesterfaß, und das Nachspiel mündete in die bedeutsamen, hingebungsvollen Schlußakte der Götterdämmerung, die kurz zuvor (21. Nebelung 1874) vollendet worden war. In dieser Fassung bietet nun der Verlag Schotts Soehne in Mainz, der einst den Ring übernahm, jene reizvolle Festgabe, die Wagner, den Großmeister, auch als Schöpfer sinniger Hausmusik zeigt. Dem Orchester ist ein bequemer Klavierauszug unterlegt, und der gestochenen Folge geht die Nachbildung der ursprünglichen Niederschrift voraus, so daß wir eine anmutvolle Erinnerung vor uns haben, deren willkommener Echtheit auch das alte, praktische Querformat entspricht.

Lange Zeit gehütet und verwahrt, öffnete sich Ende vorigen Jahres ebenfalls aus Anlaß des Gedenkens der Briefwechsel zwischen Cosima Wagner und Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg (in Württemberg), als ein

Rückblick auf die gewichtigen Jahrzehnte 1891 bis 1923, als eine Gabe, die den Leser durch Teilnahme an höchstem Streben, an edelstem Denken stärkt und bereichert (156 Briefe Frau Cosimas, 99 des Fürsten; 420 Seiten, mit Namenliste; Verlag Cotta, Stuttgart; 7 M.; geb. 9.50 oder 12 M.). In einem fein abgewogenen Vorwort klärt uns der Fürst (Sohn des Reichsstatthalters von Elsaß-Lothringen, Neffe des Reichskanzlers) über seine Bayreuther Erlebnisse auf und entwirft ein überzeugendes Bild der hohen Frau. Mit 19 Jahren schon führte ihn die Begeisterung nach Bayreuth, zum ersten Parsifal, und seit jener Zeit ließ er kein Festspiel unbefucht. Die einflußreichen Stellungen, die er durchlief, als Diplomat, als Regent in Coburg, als Mitglied des Reichstags, als Leiter der freiwilligen Krankenpflege beim Heer, hielten ihn nicht zurück, sich mit allen Fragen des Geistes zu befassen, und seine Briefe, auf welche Frau Cosima jedesmal liebevoll eingeht, bilden ein reizvolles Gegenüber zu ihrer vielumfassenden Eigenart.

Gemeinsam ist allen brieflichen Kundgebungen eine vertrauensvolle Erkenntnis deutschen Geistes; dabei folgt das Urteil nicht etwa nur dem tiefen Blick in Wagners Schöpfung, sondern ebenso dem geschichtlichen Sinn, um den beide Brieffschreibenden viele Staatsmänner hätten beneiden können. Frau Cosima, deren Wissen immer wieder in Staunen setzt, hebt z. B. hervor, wie anders als in andern Ländern sich das deutsche Volk zu seinem Adel verhalte. Mit Vorsicht, aber doch mit Bestimmtheit deutet der Fürst (S. 142) auf die Notwendigkeit der innern Reform im Denken und Glauben unseres Volkes; tadelt auch den Mangel an Geistespflege in führenden Kreisen. Das Politische wird beiderseits scharf und treffend beobachtet; dabei die Gefahr, die von seiten der Zentrumsparterie drohte, richtig eingeschätzt. Natürlich herrscht Uebereinstimmung auch hinsichtlich Bismarcks; nur daß sich Frau Cosima nach Bayreuther Erfahrung manch freimütiges Wort der Einschränkung erlaubt. Ergreifend ist die Ahnung, die sich (S. 114) in dem Wunsche des Fürsten ausdrückt: „... wenn nur einmal ein Mann an die Spitze der Nation träte, welcher die eiserne Faust eines Bismarck mit dem Idealismus eines unserer Meister verbände...“ (vergl. S. 312). Die Briefe reichen gerade bis vor Hitlers Besuch in Wahnsried!

Auf die deutsche Gesinnung der in Freundschaft Verbundenen kann man die Probe machen, indem man ihre Briefe nach Äußerungen über die Rassenfrage durchsieht: welch eine Fülle klarer Urteile und treffsicherer Bemerkungen! (S. 260, 282, 290 usw.) Unbefangen und offen schreibt Frau Cosima über den Einfluß des Judentums; man schlage beliebig nach, etwa unter den Stichworten Heine und Heyse (dessen Ansicht über den Ring weiterwucherte), Billroth und Wolff, Levi und Posart! Auch vom Ausland ist oft die Rede. Beherzigenswert ist die Eindringlichkeit, mit der Frau Cosima (S. 138) im Alten Testamente die berüchtigte Stelle 5. Mose 6 preisgibt! „Arischem Geiste“ zeigt sich in gleicher Weise der Fürst zugetan, dem ja Ludw. Schemann sein Buch „Gobineau und die deutsche Kultur“ widmen durfte, und dem er auch vermittelnden Schutz dankte, als er in Straßburg das Gobineau-Museum einrichtete.

Den Gedankenreichtum der Briefe, den auszuschöpfen Genuß und Gewinn ist, begleitet eine Aufnahmefähigkeit, die sich allen Seiten und Richtungen zuwendet. Wer sich über Frau Cosimas Einfühlen und Vorfühlen Bescheid holen will, der blättere im Verzeichnis der erwähnten Namen, das allein schon beredte Kunde von ihrem reichen Geiste gibt; außer der Religion, der Dicht- und Tonkunst tritt besonders auch ihre Anteilnahme an den bildenden Künsten hervor. Beim Fürsten andererseits fällt auf, mit welch tiefem Verständnis er sich ohne Redensarten, ohne Wiederholungen über des Meisters Werke äußert; gelegentlich bestätigt Frau Wagner selber den großen Eindruck, den sie von ihm erhielt (S. 150!). Daß die

Herrin von Bayreuth viel über Zeitgenossen und Zeitgenössisches zu erzählen weiß, erhöht das Leben, das aus ihren Briefen auf uns überströmt. Den Bayreuther Kreis: Wolzogen, Schemann, Chamberlain, Heinrich von Stein, Thode, Thoma, Goltzer ergänzt die Reihe der musikalischen Mitarbeiter und Mitwirkenden. Auch verfolgen wir mit Spannung die Bahn, die Siegfried Wagner als Erbe Bayreuths wie als selbständiger Tondichter zurücklegt. Frau Winifred haben wir zu danken für die Zustimmung zu der herrlichen Briefausgabe. Der Cotta'sche Verlag hat für eine würdige Ausstattung gesorgt.

Daß Cosima, die Tochter Liszts, ähnlich wie ihr Vater, in Paris weilte, ehe sie ins Leben hinaustrat, das hat ihrer deutschen Gesinnung keinen Abbruch getan. Vielmehr schien es weislich bedacht von der Vorsehung, wie die französische Umwelt früh zu jener beherrschten und weitblickenden Lebensart erzog, die dann der großen Aufgabe diente, zu der die Gattin Richard Wagners bestimmt war. In Frau Cosima glichen sich die Spannungen zwischen deutschem und französischem Wesen aus. Ob sie sich von Volk zu Volk ausgleichen lassen, wer kann dies sagen? Jedenfalls aber leben wir in einer Zeit, die auf irgend welche Lösung angewiesen ist. Im Sinne des Friedens, der die Ehre wahrt, begrüßen wir ein deutsches Buch, das hüten wie drüben viel gelesen wird. Verfasser ist Paul Distelbarth; kein Berufsschriftsteller, sondern ein Mann des tätigen Lebens. Er schrieb: „Lebendiges Frankreich“ (394 S., 28 Abbildungen; 6.50 M., geb. 8 M.; Rowohlt, Berlin; 1. Aufl. 1935, 3. 1937). Die Teilnahme am Krieg und die Kenntnis Frankreichs vor und nach dem Krieg verschaffen Distelbarths Urteil das Unbestechliche, was uns aufhorchen macht und überzeugt. Am besten liest man zuerst die Bilder und Szenen des zweiten Teils, die von seiner Aufnahme in Versammlungen seit 1932 berichten und außerdem köstliche Erlebnisse mit Leuten aus dem Volk zum Vorschein bringen. Die Absicht des Buches, hüten wie drüben durch gegenseitige Fühlungnahme Achtung vor einander, vielleicht sogar Zuneigung zu verbreiten, hat nicht bloß bei uns hellen Erfolg gehabt, sondern ist auch von führender französischer Presse (vom Temps!) begrüßt und anerkannt worden, vielleicht namentlich auch deshalb, weil das heutige Frankreich ohne politische Berechnung ganz aus seinen geschichtlichen Erinnerungen verstanden wird. Die Rückblicke Distelbarths wiederholen aber nicht einfach die Angaben der Lehrbücher, sondern beruhen auf eigener Schau. Liebevoll betrachtet und ohne Redensarten mit Sachkenntnis, zum Teil auf neue Weise erklärt, findet der Leser die Denkmale des romanischen und gotischen Stils; den schönen Bildtafeln ist im Anhang noch eine Beschreibung gewidmet. Der künstlerische Sinn leitet den Verfasser auch zu einer Würdigung der französischen Sprache, die Eindruck macht. Den musikalischen Andeutungen wird jeder beipflichten, der am französischen Musikleben persönlichen Anteil genommen hat; den mit Bayreuth Vertrauten freuen besonders die Stellen über Wagner; sein Spruch: „alles Verständnis kommt uns nur durch die Liebe“ ist dem Buche vorangestellt. Ein Namen- und Sachregister läßt alles rasch auffinden, worüber der Leser Aufschluß wünscht, oder was er behalten will.

Nach Kenntnissnahme aller einzelnen Beobachtungen nimmt man nicht ohne Bewegung wahr, daß bei aller Verschiedenheit des Volkscharakters die Reihe der gemeinsamen oder übereinstimmenden Züge größer und wichtiger ist, als man es sich vielleicht vorstellte. Das starke, standhaltende Heimatgefühl verdankt sich wie bei uns dem Bauerntum (das 1921 über die Hälfte der Bevölkerung umfaßte). Ausgeprägt ist der Familiensinn, den auch wir so hochschätzen. Ebenso pflegt der Franzose Freundschaft und Treue. Die verstandesmäßige Zweckmäßigkeit, nach der er das wirtschaftliche Leben regelt, erkennen wir heute als vollberechtigt an.

Natürlich bleiben beide Völker in gewissen Grenzen; Selbstachtung oder Selbstvorwürfe gründen sich auf verschiedene Unterlagen. Aber um der Zukunft willen müssen wir jener französischen Mutter zustimmen, die durch den Krieg aufs schwerste betroffen war und dem Verfasser trotzdem gestand: „Wenn die Franzosen zu ihren guten Eigenschaften noch die der Deutschen hätten, so wären sie das erste Volk der Welt und umgekehrt!“ (S. 177.) Vielleicht schenkt uns Dittelsbarth noch ein zweites Buch als Gegenstück: „Lebendiges Deutschland“?

In frühe Vorzeit zurück führt uns eine wissenschaftliche Untersuchung, die aber zugleich der Gegenwart zu Hilfe kommt. Die Frage, was wir von Karls des Großen Kampf gegen die Sachsen zu halten haben, beschäftigt unser Denken. Nun prüft ein Fachmann, Prof. D. Karl Bauer in Münster Die Quellen für das sogenannte Blutbad von Verden (38 S.; 1.10 M.; Regensberger, Münster in Westfalen). Während Dietrich Schäfer (1897) die Bedenken zu zerstreuen suchte, die jene Untat als wirklich geschehen anzweifelte, rollt Karl Bauer von neuem die Fragwürdigkeit jenes Geschehens auf, und kommt in strenger Durchführung quellenkundlicher Vergleiche zu dem Ergebnisse, daß es sich nach einem Sieg nicht um Tötung, sondern um Ausfiedlung von Sachsen gehandelt hat. Das Mißverständnis späterer Quellen ist sprachlich ganz durchsichtig. Wie aber der Gedanke eines grimmigen Strafgerichts an Wehrlosen überhaupt aufkam, darüber können wir nur Vermutungen anstellen; Friedrich Andersen macht in seinem Buche „Der deutsche Heiland“ darauf aufmerksam, wie das Alte Testament die Rachsucht und Grausamkeit nahelegte; der mißleitete Christ mochte sich von jenem angeblichen Blutbade befriedigt fühlen. Die Entscheidung, ob es denn wirklich stattfand, ist wichtig genug, daß wir auf Bauers grundlegende Erörterung zurückkommen, nachdem ihr schon in den Litterarischen Anzeigen (Nr. 281) Hans von Wolzogen zugestimmt hat.

In das Schrifttum von Erinnerungen an eine nicht allzuferne Vergangenheit geleitet uns das Lebensbild einer kerndeutschen Frau, der Elisabeth von Staegemann (1761—1835), mit Benützung der eigenen Erinnerungen Elisabeths gezeichnet von einer Nachfahrin, Margarete von Olfers (244 Seiten, 24 Abbildungen; geb. 4.80 M.; Koehler und Amelang, Leipzig, 1937). Elisabeths Vater war ein Königsberger Großkaufmann (aus polnischem Adel?); ihre Mutter entstammte der Buchdruckerfamilie Hartung. Hervorragende Schönheit und bedeutende Gaben rückten die Heranwachsende in einen gesellschaftlichen Mittelpunkt; Sängerin, Malerin, eine Künstlernatur durch und durch, besaß sie nicht bloß Anmut, sondern aufgeschlossenes Verständnis für alles Schöne, liebte besonders Glück, Klopstock, Immermann. Ihre erste Ehe mit dem Sohn des Tonsetzers Karl Heinrich Graun war ein unfreiwilliger Mißgriff; sie wurde 1795 geschieden, und dann gab Elisabeth der Werbung des getreuen Friedrich August Staegemann nach (1763 bis 1840), der sie in allen seelischen Wirren uneigennützig beraten hatte. Durch ihn, der nachher an Seite Steins für den Aufbau wirkte, und durch den Ernst der Zeiten selber wurde ihr schöngeistiges Bestreben ins Vaterländische geleitet. Wie wenig der Uberschwang an Gefühlen als solcher vor Charakterlosigkeit schützt, konnte sie an Genß wahrnehmen, der ihr eine Zeit lang nahe stand und ein Selbstbekenntnis seiner schwankenden Seele ablegte (S. 72). Bezeichnend ist, daß der geistreiche Zug, der Elisabeth eigen war (man vergleiche die mitgeteilten Sprüche), jüdischem Wesen, wie es die Rachel (Varnhagen) verkörperte, entschieden widerspreche, weil ihrer Seele bei allem Reichtum des Bewußtseins das kindliche Gemüt die Richtung gab. Elisabeths Hellsichtigkeit bewährte sich auch daran, daß sie Kleist frühzeitig erkannte. Kurz vor seinem unseligen Ende versuchte er sie

noch zu sprechen; aber sie lag damals in furchtbaren Schmerzen (S. 197). Aus dem Königsberger Kreise seien auch Hippel und Hamann, besonders aber Kant erwähnt, der über ihre Bildnisse urteilt, aus ihnen spreche uns der Geist der Dargestellten an; ihr Kantbild ist leider verloren. Auf musikalischer Seite begegnen wir Hoffmann und Reichardt, dessen Briefen vieles zu entnehmen ist (S. 49 erklärt er die Glasharmonika). Bei der Fülle zeitgenössischer Beziehungen bedürfte eine zweite Auflage allerdings des Namensverzeichnisses; auch ein Stammbaum wäre willkommen. Die Darstellung, lebendig und anschaulich nach Art eines Romans, legt Wert auf den Fluß des Zusammenhangs; der reiche Stoff (mit den vielen Briefen) büßte aber von seinem Reize kaum etwas ein, wenn er zu freierer Uebersicht angeordnet wäre. Zu anregender Betrachtung laden die beigegefügtten Bildnisse ein.

In Frau Cosimas Brieffsammlungen tritt mehrfach der Theologe Adolf von Harnack hervor (1851—1930). Dessen Lebensbild verdanken wir seiner Tochter, Frau Dr. Agnes von Zahn-Harnack (580 Seiten; 7.50 M.; geb. 9 M.; 1. Aufl. 1936, die zweite 1937; Hans Voth, Berlin). In Auswahl und Beherrschung des Stoffes (Emend verzeichnet über 1600 Nummern), in der klaren Anordnung und verständlichen Sprache, in Bezug auf Einfühlung und Herzenstakt verdient diese Lebensbeschreibung höchstes Lob. Harnack war Sohn eines Theologieprofessors in Dorpat; die Abstammung weist auch nach Ostpreußen und Westfalen; Bürgertum, Bauerntum und Adel vereinigten sich in seinem Blut. Ein jäher Aufstieg war dem hochbegabten Livländer beschieden: 1888 setzte Bismarck die Berufung nach Berlin durch. Im Streit um das christliche Glaubensbekenntnis nahm er eine mittlere Stellung ein (zwischen Schrempf und Altgläubigen); der Kaiser war darob verstimmt. Großen Eindruck machten um die Jahrhundertwende die Vorlesungen über das Wesen des Christentums. Ein anderer Vortrag gewann ihm die Gunst des Kaisers und des Hofes unabhängiglich zurück. Freimütig äußerte sich der Gelehrte im Streit um Babel und Bibel, wiederum die Mitte haltend. Als die Geistlichkeit hinsichtlich der Lehre überwacht werden sollte, befürwortete Harnack die Einsetzung eines Spruchkollegiums, trat jedoch nachher für Jatho und Traub ein.

Ob ihn die Öffentlichkeit oder er die Öffentlichkeit zeitlebens in Atem hielt, ist schwer zu sagen. Jedenfalls zwangen seine Leistungen zur Achtung, weil sie weit hinausgingen über das, was man einem einzelnen zutrauen mochte. Zur berühmten Dogmengeschichte hat er sich die Quellen selbst erschlossen. Außer den vielen Arbeiten des theologischen Fachs verfaßte er eine Geschichte der Preussischen Akademie. Mit dem Kultusministerium arbeitete er zusammen in Fragen der Hochschulen und des höheren Unterrichts, wobei er für Beibehaltung des Griechischen wirkte. Er übernahm die Berliner Bibliothek und den preussischen Bibliotheksdienst; als Vorgesetzter pflegte er, eine gesellige Natur, emsig den Gemeinschaftsgeist. Sozialen Aufgaben ging er nach als Vorsitzender des evangelisch-sozialen Kongresses; forderte hier unter anderem Organisation von Spiel und Erholung. 1911 begründete er die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft, mit ihren Anstalten der freien Forschung; bis in die letzte Lebenszeit nahm er sich ihrer an. Die Notgemeinschaft, jetzige Forschungsgemeinschaft geht auf seine Anregung zurück.

Ein derartig erfolgreiches Wirken nach außen war undenkbar ohne die Gabe des Erziehers, der die Menschen sowohl mit sich als untereinander selber verband. Der Brief (S. 284), der seine Tochter über den Teufelsglauben berät, ist ein Meisterstück (vergl. auch S. 475/77). Ebenso erzieherisch war der Vorschlag, den Religionsunterricht auf der Mittelstufe auszuweisen (S. 316). Den akademischen

Lehrer zeichnete die Rednergabe, den Schriftsteller der künstlerische Schliff aus. Auch von seiner eigenen Arbeitsweise konnte und kann man lernen.

In allen Einrichtungen, die er betreute, ließ er, wie seinerzeit Humboldt, strengste Reinlichkeit walten. Die Ueberfülle der äußern Beziehungen (als Merkwürdigkeit erwähnen wir die Mitgliedschaft beim Werdandi-Bund) hatte keinen oder nur geringen Einfluß auf seine Ansichten. All diesen Vorzügen fehlte aber nach dem Selbstbekenntnisse Seite 301 die eigentliche Fühernatur. Ein überfeines Gerechtigkeitsgefühl ließ ihn bis 1914 in keiner Zeitfrage zu eingreifender und durchgreifender Stellungnahme kommen. Das Streben, auszugleichen oder sich anzugleichen, war so stark, daß er sich „zum Erstaunen der Freunde die Ausdrucksformen ganz anderer Zeiten und Persönlichkeiten zu eigen machen konnte“ (S. 212). Damit steht vielleicht im Zusammenhang, daß sich Harnack während des Krieges, obwohl Bewunderer der Flugschriften Chamberlains, nicht dazu aufraffen konnte, für energische Kriegsführung einzutreten; nicht einmal der baltische Gedanke stärkte ihn. Den Zusammenbruch schob er — hier verließ ihn der Gerechtigkeitsfönn — auf Heeres- und Marineleitung, die anderthalb Jahre zu lang Krieg geführt habe. Vom Völkербund erhoffte er den Völkерfrieden. Ebert führte sein Amt „mit Weisheit und Takt im vaterländischen Sinne.“ Nach seinem Tode trat Harnack, seine gewohnte Scheu vor „Agitation“ überwindend, gegen Hindenburg für Marx ein.

So groß auch der Schade sein mochte, den Harnack durch Parteinarahme für die Linke anrichtete, man muß ihm den Theologen zugute halten, der sich in gewisse Gedankenkreise eingesponnen hatte; gegen Lagarde blieb er taub. Was ihn von überlegenen Beobachtern trennte, war seine Unempfindlichkeit gegen die jüdische Gefahr, seine Abwehr des Rassegedankens; daher wohl auch die Gleichgültigkeit gegen Wagner und Bayreuth. (Josef Joachim konnte ihn nur darin bestärken.) Der Zufall führte Harnack am Hofe mit Chamberlain, dem Verfasser der „Grundlagen“, zusammen. Damals fiel dem Denker an Harnack der Mangel philosophischen Sinnes auf; Kant hatte für ihn keine Bedeutung. Ebenso betrübte den Verehrer des Bayreuther Meisters der theologische Standpunkt in der Frage der wissenschaftlichen Tierfölder (Briefwechsel Cosima Wagners und Chamberlains, S. 628). Aber Chamberlain erkannte den Freundschaftsdienst an, den ihm Harnack durch Anmerkungen zu den „Worten Christi“ leistete, und als später das Goethebuch erschien, fühlte er sich beglückt durch das überraschende Verständnis des Theologen, der sich als Goethekennner zeigte.

Jene Kühle aber gegen die Philosophie ist um so merkwürdiger, als Harnack an Ritschl, dem er als „genialem“ Theologen folgte, gerade die hellen, deutlichen Glaubensausagen schätzte. Alle Art der Mystik blieb dem hochgepflegten Verstande verschlossen. Auffallend wenig sprach er vom Tode. So fand er auch zu Eckhart oder Böhme kein Verhältnis. Denn die Neigung, religiöses Erkennen aus den Tiefen der eigenen Seele zu schöpfen, erschien ihm bedenklich (S. 529); ebenso fragwürdig, ein Leben Jesu zu schreiben. Lieber hielt er sich an die Ueberslieferung, deren Wert er andererseits dadurch verringerte, daß er Schrift für Schrift ihre Veränderlichkeit nachwies. Wenn Jesus weder ein Bekenntnis noch eine Lehre hinterlassen hat, oder wenn erst durch Augustin das Bewußtsein der Sündhaftigkeit Grundstimmung geworden ist, so wäre, sollte man denken, auch heute noch eine Weiterbildung oder Vereinfachung des Christentums möglich und gerechtfertigt; Hans v. Wolzogen schlägt vor, zu bekennen: „Ich glaube an die Persönlichkeit Jesu Christi“ („Deutsches Hoffen, Deutscher Glaube“).

Eine derartige Lösung zu künden war Harnack bei allem hochgeistigen Streben,

bei aller wissenschaftlichen Erkenntnis nicht in der Lage; das „bilderstürmerische Element“, das er wenigstens den Büchern einräumte, reichte nicht dazu aus. „Ich bin kein Reformator“, hat er selber von sich gesagt, besonders als ihn der Streit um das Apostolikum auf den Plan rief. Nun könnte man vermuten, die Kirche habe ihm seine Vorsicht gelohnt. Dies geschah jedoch nicht. Abhold jeder Bemühung, den Glauben nochmals durchzudenken, hat sie ihm keine Aufgaben gestellt, hat ihm nicht einmal die Prüfung der künftigen Kirchendiener überlassen. Daher nahm er schon vor dem Kriege innerlich Abschied von seiner Kirche und schloß sich nach dem Kriege eng an Johannes Müller in Elmau an. Karl Barth's Theologie lehnte er ab. Jene ungünstige, teilweise gegnerische Haltung der Kirche ist umso weniger verständlich, als es Harnack an Eifer nicht hatte fehlen lassen. „Das Christentum ist nicht eine, sondern die Religion“, erwiderte er den Religionsgeschichtlern. Den Gegensatz der Bekenntnisse suchte er durch liebevolle Betrachtung katholischer Werte zu lindern; wurde freilich durch die römischen Kundgebungen von 1907 und 1910 ernüchtert. Von den Bestrebungen aber, auf rein evangelischer Grundlage ein deutsches Christentum zu gewinnen (95 Leitsätze zum Reformationsfest 1917) hat er, wie es scheint, überhaupt nie Kenntnis genommen.

Dennoch sind wir Harnack für ein wichtiges Ergebnis seiner Theologie zu Dank verpflichtet: nämlich für seinen Rat in der Frage des Alten Testaments. Seine Kinder belehrte er: „Das Alte Testament ist veraltet und nur in Einzelheiten schön und wertvoll; es ist der Juden Gesetz und Geschichte; unser Testament ist das Neue.“ Dasselbe könne und solle man auch in der Volksschule sagen. Während des Streites um Babel und Bibel gibt er ruhig zu, die Inspiration des Alten Testaments sei nicht mehr zu stützen; Kirche und Schule haben die bessere Einsicht bisher niedergehalten. Für uns sei heute das Alte Testament nicht mehr maßgebend, sondern unverbindlich. Ganz entschieden spricht er sich vollends aus in dem Werke, das neben der Dogmengeschichte jetzt am meisten genannt wird, nämlich im Buche über Markion (1921); es hat Friedrich Andersen den Stoff zu seinem eindrucksvollen Markion-Roman geliefert. Harnack würdigt den Schöpfer des Neuen Testaments als Schöpfer der katholischen Kirche, die freilich über ihn hinwegging, als er die Scheidung vom Judentum vollziehen wollte. Harnack meint dazu: „Das Alte Testament im 2. Jahrhundert zu verwerfen war ein Fehler, den die große Kirche mit Recht abgelehnt hat; es im 16. Jahrhundert beizubehalten war ein Schicksal, dem sich die Reformation noch nicht zu entziehen vermochte; es aber seit dem 19. Jahrhundert als kanonische Urkunde im Protestantismus noch zu konservieren ist die Folge einer religiösen und kirchlichen Lähmung.“

So deutlich der Anruf an die Gegenwart ist, so schwächlich erscheint Harnacks Berufung auf die Last der Geschichte. Denn was heute wahr und nötig ist, wird im 2. und 16. Jahrhundert nicht weniger wahr oder nötig gewesen sein. Die „Herrlichkeit der Geschichte“ (wie sie S. 546 gerühmt wird) besteht im ewigen Hinausschieben; und auch der Nachhall auf Harnacks Markion läßt es wieder fraglich erscheinen, ob die angedeutete Lähmung, die von völkischer Seite längst erkannt und bekämpft wurde, heilbar sei; wenn das Alte Testament bleibt, hat die Geschichte dann zum dritten Mal Recht? Doch wir stehen ja noch in dem großen Kampfe um reinliche Frömmigkeit, und da begrüßen wir aufrichtig die Hilfe und Bundesgenossenschaft Harnacks, weil sein Ansehen bei vielen schwerer wiegt als alles Gewicht des Deutchtums. Denn man hört seltsamerweise gern und aufmerksam auf eine theologische Stimme, die ohne judenfeindlichen Ton verläutet. In der Tat lehrt die Erfahrung, daß Harnack auch in Kreise dringt, die völkischem Zuspruch verschlossen blieben.

Ist unsere Frömmigkeit nach außen richtig abgegrenzt, so wenden wir uns mit demselben Ernste ihrem inneren Gehalt und eigenen Wesen zu.

Nicht Laune, sondern Sinn und Bedürfnis treibt die religiöse Gegenwart außer zu Eckhart auch zu Jakob Böhme (1575—1624). Der Reclamsche Verlag, der auch auf Eckhart hinwies („Vom Wunder der Seele“), bringt nun aus Böhme eine Auswahl „Vom Geheimnis des Geistes“, besorgt durch Friedrich Alfred Schmid Noerr (76 S.; 0,35 M., geb. 0.75 M.). Eine knappe, wohlüberlegte Einführung leitet den Leser zurecht. Die mitgeteilten Proben (mit Quellenangaben) rücken in Vordergrund, was uns den „deutschen Philosophen“ lieb und vertraut macht. Da ist vor allem das Bestreben, Gott aus jeder Raumbindung in die menschliche Seele hereinzuholen und in ihr gegenwärtig und heimisch zu machen; so vollendet sie sich, ohne sich zu verlieren. Wie das Auge bis in das Gestirn, so sieht die Seele bis in das göttliche Wesen, darin sie lebt (Recl. S. 26). „Die ganze Tiefe zwischen Erde und Sternen ist wie ein Gemüte eines Menschen“, heißt es im „Dreifachen Leben“. Auch Himmel und Hölle hat die Seele in sich selber; der rechte Himmel ist allenthalben, auch an dem Orte, wo du stehst und gehst (Recl. 51, 34). Solcher Verinnerlichung widerstreitet es nicht, wenn Böhme hell wie nur ein Deutscher in die Natur hinausblickt und das Leben als solches verherrlicht: „wo könnte größere Freude sein, als wo mitten im Tode ohne Unterlaß immer das Leben geboren wird?“ Von menschlichem Erkennen wird gerühmt: „Wir können allen Dingen ins Herz sehen“ (Recl. 59).

Diese Art von offener Naturbetrachtung, die (nach Chamberlain) die freie Naturforschung befruchtete, war freilich dem damaligen kirchlichen Denken fremd, zumal da bei Böhme die grünende, blühende Wiese als höchstes Buch göttlicher Weisheit galt. Mit der Bibel hat er sich teils allegorisch, teils kritisch abgefunden; auch in den Heiden habe der Geist der Freiheit große Wunder eröffnet, wie an ihrer hinterlassenen Weisheit zu ersehen sei. Am zeitgenössischen Christentum fand er den „historischen Glauben“ als eine Wissenschaft (Recl. 48 ff.). Wissen allein sei aber kein Glaube; alles liege am „schußfertigen“ Willen; „glauben ist anders nichts, als seinen Willen mit Gott vereinigen“ (Recl. 60, 65). „Der Heilige hat seine Kirche in sich“; „sein Herz ist die wahre Kirche“; der wahre Christ zanke mit niemandem um die Religion (Recl. 51). Allem theologischen Gezänke war Böhme abgeneigt. Er bemerkt: „Unsere Theologi legen sich mit Händen und Füßen dawider, daß man nicht soll forschen vom tiefen Grunde, was Gott sei.“

Kein Wunder, daß dieser wahrhaft Fromme mit der „steinernen Kirche“ in furchtbarer Weise zusammenstieß. Ihr Haß schalt ihn unermüdlich Keger, ganz wie es Rom in der Gewohnheit hatte. Der Gottsucher meinte dagegen: „Keger sind, die nur Worte mit Worten erklären, bei denen das Gemüt nie erfährt, was des Wortes Kraft und Verstand ist.“ Die Verfolgung war hart; sogar Böhmes Grab, vom schlesischen Landadel geschmückt, wurde geschändet. Lange hat begreifliche Scham das Andenken des Mannes ferngehalten, der von vielen verehrt wurde. Das Ausland begann seine Schriften zu übersetzen. Endlich kam die verdiente deutsche Anerkennung durch Denker und Dichter der neueren Zeit (unter ihnen Novalis!). Raabe hat dem Schuster von Görlich im Hungerpastor liebevolle Worte gewidmet. An den Schluß in Goethes Faust erinnert unwillkürlich die Stelle: „Diese Welt ist ein Gleichnis nach Gottes Wesen“ (Recl. 69). Heute feiert Böhme eine lebenspendende Auferstehung. Er gilt als Denker erster Ordnung, als ein Sprachschöpfer, und, was das Wichtigste ist, als ein religiöser Erneuerer, der heilsam in die Bewegung der Gegenwart eingreift.

Als Ausklang endlich noch eine Kundgebung aus der Gegenwart selber. Vielleicht erinnern sich unsere Leser an den Namen des berühmten Züricher Hochschullehrers Aurel Stodola, dessen „Gedanken zu einer Weltanschauung vom Standpunkte des Ingenieurs“ wir im letzten Stück von 1933 ans Herz legten. Nun ist 1937 bei Orell Füssli (Zürich) eine auf 36 Seiten gekürzte Umarbeitung erschienen, die den Titel führt: „Die geheimnisvolle Natur; Weltanschauliche Betrachtungen“. Wiederum stellt der Verfasser dem lehrreich vorgetragenen Naturgeschehen, das immer neue Aufgaben bietet, eine Ordnung des Geistes gegenüber, der sich nicht entthronen läßt. Zukunftsfroher, mitreißender Idealismus wehrt sich gegen Verfallserscheinungen und weist auch Dichtung und Musik in den Dienst des kraftvoll Echten und Edlen.

Dr. Karl Grunsky.

Zwei erste Werke nationalsozialistischer Literaturgeschichtsschreibung.

1.

Die gewaltige äußere und innere Umformung des deutschen Volkes, die seelische Wandlung von einem übersteigerten Subjektivismus zu einer neuen Weltanschauung, die an Stelle des Egoismus des „Ich“ das „Wir“ setzt und uns vor neue Aufgaben gestellt hat, erheischt gebieterisch eine Neubeantwortung alter Fragen, eine Neuwertung aller Kulturwerte der Vergangenheit, ihre Durchleuchtung von ganz neuer Sicht aus. Wir brauchen — ich beschränke mich hier lediglich auf das Gebiet des Historischen — eine neue Geschichtsschreibung, eine neue Literaturgeschichtsschreibung. Die erstere ist noch im Werden, einen Richtungsweiser hat bereits v. Galéra mit seinem „Reichsspiegel“ hingestellt. Letztere aber tritt, und zwar gleich mit einer Meisterleistung, auf den Plan: „Geschichte deutscher Dichtung“ von Franz Koch, Professor an der Berliner Universität (Hanseaten-Verlag Hamburg Pr. 6.50). Unter Verzicht auf jede gelehrte Ueberlastung, gleichwohl mit gründlichster Wissenschaftlichkeit, meisterhaft in der Anlage, trotz aller Knappheit überaus inhaltsvoll, breitet das nicht mehr als rund 350 Seiten umfallende Buch vor dem Leser den Werdegang unserer Dichtung von ihren Anfängen bis zur Gegenwart aus, in dem Willen „mitzuhelfen an dem Aufbau der neuen geistigen Einheit“. Und es wendet sich auch nicht „an die Gelehrten, sondern an jeden, am geistigen Sein seines Volkes teilnehmenden Deutschen“, so muß es gleichwohl gerade auf den mit der deutschen Dichtung Vertrauten einen besonderen Reiz ausüben, wenn ihm gezeigt wird, wie sich unzählige, unlösliche Fäden rückwärts von der Gegenwart zu fernster Vergangenheit ziehen, wie in den Werken jüngster Dichter Klänge ertönen, die dem germanischen Heldenlied entnommen scheinen, Zeugnisse dafür, daß die „Gesinnung der Frontsoldaten“ germanisches Erbe ist, oder wie das Los der Frauen aus Walthers Minnegefang im „Tasso“ wieder anklingt, oder wie uraltes Erbe zum Lichte drängt in Schiller, dem echt germanischen Kämpfer, der „stets den ganzen Menschen“ zur Entscheidung aufruft, jeden vor ein „Entweder — Oder“ reißt — somit also die starre Kompromißlosigkeit des so viel jüngeren Nationalsozialismus zum sittlichen Wertmaßstab erhebt. „Schillers Dichtung ist ein Akt von jenem Stamme, der auch das frühgermanische Heldenlied und Heldenepos trägt, wo die Helden todgeweiht fahren, um fern zu sterben, ihre heldische Sendung im Opfer ihres Selbst vollenden.“

Und durch die volkhafte, jüngste Poesie, kommend aus der unverbrauchtesten, lebensmächtigsten, nicht durch überlieferte Bildung belasteten Schicht „rundet sich das Bild der deutschen Dichtung zum Vollkreis deutschen Lebens; ein Blickpunkt allerdings, den erst der Sieg der nationalsozialistischen Bewegung ermöglicht hat.“

Jeder, dem Geschichte nichts anderes als seelisches Geschehen bedeutet, wird durch die lichtvolle Darstellung Kochs mit Genugtuung bestätigt finden, daß trotz aller „Wandlungen des Seelenlebens“, d. h. der jeweils durch die Welt der Kaufalität bedingten Ausdrucksformen der Seele, die germanische Seele selbst unverändert geblieben ist.

Diese großzügige Erkenntnis der geistesgeschichtlichen Zusammenhänge, die Möglichkeit, „die erbtümliche Linie zu verfolgen und auch dort sichtbar zu machen, wo sie nicht offen am Tage liegt und nicht bewußt herausgehoben wird“, war aber nur dadurch gegeben, daß Koch sein Buch auf der Basis des *Rassensandpunkts* aufbaute. Für die Juden ist also kein Raum in dieser Literaturgeschichte, und aller „Liberalismus, der verlorene Sohn des deutschen Idealismus“, ändert nichts an der Tatsache, daß die jüdischen Dichter eben keine *Deutschen* sind. Ihnen allen gegenüber gilt der Satz, mit dem Koch die Behandlung Heinr. Heines, den er mit noch ein paar anderen ihres Einflusses wegen in den Lichtkegel seines Scheinwerfers bringen mußte, einleitet: „Aller Streit um Heine erledigt sich mit dem Hinweis auf sein Judentum“. Wo er aber sie erwähnen muß wie den eben Genannten, geschieht es ohne jede persönliche Schärfe, vornehm, sachlich und wahrheitsgetreu. Er gibt sogar zu, daß es von Platen unfreundlich gewesen sei, auf Heines Judentum anzuspüren, „man darf ihm aber zubilligen, daß er zu ahnen vermochte, was dann am deutschen Dichterkimmel zu glänzen begann“. Es kann sich auch der noch so ideal gesinnte Bewunderer des Literaturjudentums, wenn er nur den kleinsten Funken von Gerechtigkeitsgefühl besitzt, beim Lesen von Kochs Buch nicht angestoßen fühlen.

Auf Einzelheiten, wie die Rechtfertigung der Deutschheit des von den Juden fast für sich beschlagnahmten Lessing, die Berichtigung des Irrtums, Goethe habe den Kultus der von allen Bindungen losgelösten Persönlichkeit eingeleitet u. a. m. kann hier nicht näher eingegangen werden. Aber alles in allem: dem grundgediegenen, mit unverkennbarer Herzenswärme geschriebenen Werk ein herzliches „Glück auf!“ zu seinem Weg ins deutsche Volk!

2.

Das zweite, mit gleicher Spannung entgegen genommene litterargeschichtliche Werk ist „*Volkhafte Dichtung der Zeit*“ von H. Langenbucher (Berlin, Junker und Dünhaupt, Pr. gb. 12 M., broschiert 10 M.). Wie schon der Titel besagt, ist hier der Kreis der Betrachtung weit enger gezogen als bei Koch. Hervorgegangen aus einer kleinen Kampfschrift umschreibt der 500 Seiten starke Band einen besonders wertvollen Teil der unsere Volksgemeinschaft aufbauenden Kräfte: der Verfasser führt uns die Dichter der Gegenwart vor, deren Werk das Leben unseres Volkes berührt, sei es, daß es uns den „deutschen Menschen“ schlichthin zeigt (Abschnitt II) oder das „Volk an der Arbeit“ (Abschnitt III) oder „den geschichtlichen Werdegang des deutschen Volkes“ (Abschnitt V). Wenn auch die 200 Schriftsteller- und Dichternamen, die das Buch enthält, fast durchweg heut Lebende sind, so wurden auch die schon Toten, die Wegbereiter der deutschen Bewegung gewesen sind, behandelt, sogar sehr eingehend, wie Dietrich Eckart, „dessen Name mit dem Kampf der deutschen Freiheitsbewegung für immer verbunden sein wird, und der in seinem Schaffen zeigt, mit welcher Gewalt das Politische, wenn es als Sorge um das Leben des Volkes verstanden wird (von mir gesperrt), in das

Leben und Wirken eines Künstlers einzubrechen vermag", Rich. Federer, Walter Fleg, von dem es heißt: „Sein Werk ist eines der schönsten Zeugnisse dafür, wie der einzelne im Kriege sich seines persönlichen Lebensrechts begibt, um nur noch Volk zu sein und mit seinem persönlichen Schicksal für das Schicksal des Volkes zu haften“; Gorch Fock, Paul Ernst, der „die große entscheidende Tat, die im dichterischen Raume selbst vollbracht werden mußte, um den auf das Leben des Volkes selbst bezogenen, aus ihm sich nährenden und für es schaffenden Dichtung den Durchbruch zu ermöglichen“ getan hat, eine der bedeutendsten Dichtergestalten unseres Volkes. Nachdem Langenbucher im 1. Abschnitt „Volk und Dichter“ den Begriff „Volk“ von der Romantik bis zur Gegenwart verfolgt hat, beantwortet er die Frage „Was ist volkhafte Dichtung?“ Volkhaft, das ist nicht gleich „volksmäßig“ oder „volksläufig“, sondern: „jede dichterische Aussage, die im Lebensraum des deutschen Volkes steht, die aus seiner Wirklichkeit aus dem Grunde seines Werdens und seines Schicksals wächst“ ist volkhafte Dichtung. Voraussetzung freilich ist „die tiefe innere Verbindung des Dichters mit dem Leben seines Volkes, und das wieder bedeutet, daß nur Menschen unseres Blutes Känder unseres Wesens, Gestalter unseres Schicksals, Bildner unseres Seins zu werden vermögen.“ Wer nur immer die unbedingte Gültigkeit dieser Behauptung bejaht, für den erledigt sich von vornherein jede Erörterung über die Judenfrage, wie denn auch das Wort „Jude“ in Langenbuchers Werk überhaupt wohl nicht vorkommt, da der Artfremde mit volkhafter Dichtung rein gar nichts zu tun hat und im besten Fall nur ästhetische Würdigung erfahren kann. Kunsstdichtung und volkhafte Dichtung sind kein Gegensatz, „das Entscheidende ist, daß die Dichtung die innere Kraft und das Wertbewußtsein eines Volkes zum Ausdruck bringt“. Solches aber vermag nur der art-eigene, in vorliegendem Falle „der deutsche Mensch“, dem als dem Selbsterfüller des deutschen Wesens der zweite Abschnitt gewidmet ist, darin G. Kolbenheyer besonders ausführlich behandelt ist.

Und nun führt uns Langenbucher durch die ganze volkhafte Dichtung der Gegenwart. Besonders anziehend — für mich wenigstens — sind die Abschnitte „Landschaft und Stammestum als völkischer Lebensgrund“, zumal ich gleich am Anfang einen mir längst vertrauten, aber von der bisherigen Literaturgeschichtsschreibung, Josef Nadler ausgenommen, so gut wie gar nicht beachtete Feststellung finde: „Die geheime Kraft einer Landschaft, die die Menschen bildet und ihre Schicksale bestimmt, beruht auf dem unlöslichen Ineinander von Naturform und Kultur“ (Abschnitt IV), ferner „Blut und Rasse“ (VI), darin die wenigen behandelt werden, die den Blut- und Rassegedanken zum Gegenstand oder Kernpunkt ihrer Dichtung machen, und „das Ringen um eine neue Lebensform des deutschen Volkes“ (VIII), wo die Versuche aufgezeigt werden, den Weg aus Liberalismus und unfruchtbarer Bürgerlichkeit zu weisen.

Der letzte Abschnitt (X) beschäftigt sich noch einmal mit der jüngsten politischen Dichtung. Zum ersten Male war hier die spezifisch „Nationalsozialistische Dichtung“ in den Kreis der Betrachtung gezogen. Der Anhang bringt kurze biographische Daten.

So erschöpft Langenbuchers Werk wohl das Thema — vorläufig wenigstens; doch siehe das Vorwort S. 15 —, und er kann es getrost aus der Hand geben, „im Glauben, damit einen brauchbaren Beitrag zum geistigen Leben unseres Volkes in der Gegenwart geliefert zu haben, und in der Hoffnung, daß es ihm vergönnt sein möge, recht viele Menschen zu den Werken unserer Dichter hinzuführen.“

Bad Salzbrunn, im Wintermonat 1938.

Prof. Dr. Hermann Seeliger.

Shakespeare's höllischer Held.

Das Folgende ist keine „Besprechung“ beruht aber auf „Besprechungen“ einer Theatervorstellung und kann eine weitere „Besprechung“ veranlassen. —

Der Spielplan des klassischen Berliner Schauspielhauses „am Gendarmenmarkt“ zeichnet sich durch die häufige Darbietung edler Meisterdramatik aus, der auch eine allgemein gerühmte würdige und wirksame Darstellung entspricht. Umso mehr mußte es befremden, von einer viel gemißbilligten Ausnahme zu hören, welche Shakespeares blutige Tragödie von „Richard dem Dritten“ betraf, nicht nur in Bezug auf eine wunderliche Bühnenbildung — wird Kunst Experiment: Experiment wird nicht Kunst —, sondern auch durch eine anscheinend seltsam verfehlte Auffassung der Hauptfigur des königlichen „Scheufals“, als eines — wie es hieß — „heuchlerischen Feiglings“, der sich erst im letzten Augenblick auf sein Roß besinnt! — Was sagt uns Shakespeare selbst, der Herr und Meister über Hölle und Heldenstum? Als dichterische Schöpfung höchst bewundernswert ist es, wie der Dichter es verstanden hat, in dem Frühwerke „Heinrich VI., 3. Teil“ aus der Gesellschaft der Schwächlinge im Guten wie im Bösen mit verhältnismäßig wenigen Worten die Gestalt des Richard Gloster als einzigen Mann und geborenen Helden, so heraus zu heben, daß man hernach in seinem schauerlichen Königsdrama das berückigte „Scheusal“ Richard mit etwas anderen Augen ansieht und seinen berühmten Todeschrei: „Ein Pferd! Ein Pferd! Ein Königreich für 'n Pferd!“ nicht als Notruf eines Flüchtlings, sondern wie eine Fanfare über einem Heldengrabe ertönen hören kann. Da ist es mir wie eine Enttäuschung, daß dieser selbe Richard in dem tragischen Augenblicke der Ermordung des frommen Königs Heinrich sich tatsächlich doch nur als den rohen Henker betätigt und dann in längerer Rede seine Selbstverspottung und Mordabsicht breit auspinnt. Ich höre ihn unwillkürlich anders! Mag dies mitanhören, wer darin nicht nur die unerlaubte Annahme einer „Korrektur“ des dramatischen Genies erblickt. Anstatt 33 Verse sind es nur noch 15, die sich dem Sterbeseufzer des erstochenen Königs anschließen. Man bedenke dabei, daß sie der Sohn aus dem Hause York an der Leiche des Lancaster spricht, dessen grausame Gattin Margarete von Anjou einst dem gefesselten Vater das blutige Tuch des gemordeten kleinen Bruders Rutland ins Gesicht warf. Das „Scheusal“ ist also der rächende Vollstrecker eines Bluterbes von etwas übertragisch grauenhaft Scheußlichem! — — So gibt der triumphierende York dem gefällten Lancaster den merkwürdig schicksalbewußten Abschied: —

„Geh! Melde drüben: Gloster komme bald! —
Doch nein! Wir geh'n verschied'ne Wege. Du
steigst himmelwärts, mir ist die Hölle sicher.
Nur erst verricht' ich hier mein Erdenwerk
und räume fort, was mir im Wege steht.
Die Krone, die vom heil'gen Haupt gefallen,
gebührt dem königlichen Hause York!
Für Euch ist sie zu schwer, ihr welken Sprossen
des starken Stammes von Plantagenet:
verbuhlter Edward, wankelmüt'ger Clarence!
Nur Richard, ich, vom Schöpfer ausgestattet
mit Häßlichkeit und eines Teufels Zügen,
ich, ausgeschieden aus der feigen Menge,
berufen so zu blutgefalbem Amt —
Genossen, Brüder, Schmeichler, Nebenbuhler,
Euch brauch' ich nicht: Ich bin ich selbst allein.“

Mit diesem Kraftwort findet das wüste Stück seinen rechten Schluß und Shakespeare zu seinem echten Richard zurück. Nun mag er uns wiederkehren in der Nachtgestalt seines blutigen „Richard des Dritten“! — **Hans von Wolzogen.**

Drittes (Festspiel-) Stück 1938.

Hans Paul Freiherr von Wolzogen †

am 2. Juni 1938

„Dienen . . . dienen! —“

Parzifal, 3. Aufzug.

In Trauer empfängt diesmal die Lesergemeinde der „Bayreuther Blätter“ das neue Heft, das Festspielstück 1938. Ist seine Form auch noch, wie die der Vorgänger seit über sechs Jahrzehnten, Werk des Herausgebers, so ist es doch, anders als jene, nicht mehr Botschaft des Lebenden, sondern nur noch Geistesgruß des am 2. Juni 1938 im fast vollendeten 90. Lebensjahr von uns Geschiedenen. Mit Hans Paul Freiherrn von Wolzogen ist einer der letzten Weggenossen Richard Wagners dahingegangen, einer der frühesten Bannerträger, dem, wie später Chamberlain, Bayreuth zur zweiten Heimat, zur „Sonne seines Lebens“ geworden war. Für Wagner und Bayreuth hat er bis zum letzten Atemzug treu gewirkt, wie es die „Klage“, das Eingangsgedicht seiner „Allerletzten Lieder“ (1937), ergreifend schildert. Und wem wäre sein Schaffen vertrauter, als eben der Leserschaft der „Bayreuther Blätter“, ja, seiner „Bayreuther Blätter“, wie man wohl sagen darf. Denn als der aus Potsdam gebürtige Enkel Schinkels, Student der vergleichenden Sprachwissenschaft, dessen Aufsatz zugunsten der damals noch umkämpften „Meistersinger“ Wagners Aufmerksamkeit erregt hatte, von diesem nach Bayreuth berufen wurde, da harrte seiner als erste und seitdem im Mittelpunkt seiner Lebensarbeit stehende Aufgabe: die Gestaltung der vom Meister gegründeten Zeitschrift. Für ihn war es Lebensentscheidung, fortan — wie es in seinem Büchlein „Bayreuth“ (S. 1) heißt — im Geist Wagners für Deutschlands Erneuerung zu wirken und für deutsche Art und Kunst unentwegt in aller Welt einzutreten, wobei er, der Gütige, Feinsinnige, zuweilen, besonders in der wenig ruhmvollen Nachkriegszeit, in streitbarer Wehrhaftigkeit wider würdelose Unterwürfigkeit ankämpfte.

Dienender und Beschützer zugleich, mit einem Wort: Graßritter gewesen zu sein, bleibt Hans von Wolzogens schönster Ruhm. —

Für den Freundes- und Mitarbeiterkreis: Dr. Gustav-Georg Röll.

Für den Verlag: Albert Ellwanger.

Zum Gedenken an Hans von Wolzogen.

Im ersten Heft der „Bayreuther Blätter“ 1878 bezeichnete Wolzogen als sein Ziel die Sammlung derer, „die es mit deutscher Kunst wirklich ernst nehmen“ und in ihr „eine wahre Kulturkraft“ erblicken, die „höchste und edelste Blüte des sich selbst darstellenden nationalen Geistes“. Alle nur denkbaren Kultur- und Weltanschauungsfragen einbeziehend, suchte er in den Blättern, dem Hauptwerk seines Lebens, vom Mittelpunkt der Kultur-erneuerungsbestrebungen Wagners her weltanschaulich bildende Kräfte zu gestalten zur Formung des deutschen Menschen gemäß dem Hochbild der Wagnerschen Kunst. Aufsätze Wagners selbst in den Jahrgängen 1878 bis 1882 machten bekanntlich die Lehrjahre der jungen Zeitschrift sogleich zu Meisterjahren. Und woran sonst man denken mag: ob an Gobineaus, des Rasseforschers, seit 1892 erscheinende „Renaissance“ (in Schemanns Verdeutschung), ob an Arbeiten Heinrich v. Steins, Rhodes, Chamberlains, Glasenapps, Hausseggers, Goltthers, Lienhards, Mottls, Bartels, Arthur Seidls u. v. a., ob an Briefveröffentlichungen aus Haus Wahnfrieds Schätzen oder an Berichte über Ergebnisse der Wagnerforschung — alles trägt dazu bei, den „Bayreuther Blättern“ bleibenden kulturgeschichtlichen Wert zu sichern. Nahe dem Bayreuther Festspielhügel, „dem Berg, dem gnadevollen“, wie es in Wolzogens Gedicht „Mein Leben“ (Allerletzte Lieder, S. 9) heißt, weihte er sich „in stiller Klausur“ unermüdlich dem „strengen Dienst“ an dieser seiner ersten Lebensaufgabe.

Das zweite, für immer mit seinem Namen verbundene Werk sind die „Leitfäden“ und „Musikdramatischen Parallelen“, in denen er — in so umfassender Weise als überhaupt erster — die dramatische Ader in Wagners allgemeinsamem Kunstwerk enthüllte, dem Begriff des Leitmotivs und seiner Benennung der einzelnen Motive zu Allgemeingeltung verhalf und den Gehalt der Dichtungen Wagners deutete. So erspürt er z. B. ganz früh schon im Schluß der „Götterdämmerung“, dem Zusammenbruch einer dem Gold versklavten Welt, im Blick auf Brünnhildes Opfertod den „ersten Atemzug ewiger Freiheit“. In seiner Abhandlung über „Die Sprache in Wagners Dichtungen“ tritt bei Vergleichen zwischen Wagner und dem Dichterkreis um Goethe die enge Verbundenheit der Kulturüberlieferung Weimars und Bayreuths zutage. Ueberhaupt hat Wolzogen, als erster neben Nietzsche, in Wagner, der damals noch als „reinemusikalisches“ Problem galt, eine Kulturkraft erkannt, die um die Seele des deutschen Volkes rang. Und seine „Erinnerungen an Richard Wagner“, die uns manchen gehaltvollen Ausspruch aus des Meisters letzten Lebensjahren aufbewahren, haben recht eigentlich das uns heute vertraute Bild des ganzen Menschen Wagner und des tiefgläubigen Kulturerneuerers zuerst gezeichnet.

Auch bei Wolzogen spielen, wie im Denken des „Parsifal“-Schöpfers, Glaubensfragen eine Hauptrolle. Seine Schrift „Das Himmelreich in uns“ (1909) schenkt uns Festgedanken voller Trost und Erbauung; „Deutsches Hoffen, deutscher Glaube“, „Die Religion des Mitleidens“, u. a. sagen Tiefstes, Stärkstes, Einfachstes für den gläubigen deutschen Menschen.

Von seinem vielseitigen sonstigen Schaffen möge, bei der Vertrautheit unsrer Leser damit, Erwähnung einiger Hauptwerke zu umrißhafter Erinnerung genügen. Von inniger Erfassung der Antike und begnadeter Dichtersprache zeugt Wolzogens „Aeschylus“-Uebersetzung. Aus Frühzeiten deutscher Geschichte hat Wolzogen die „Sagen der Edda“ und die „Germanischen Heldensagen“ nacherzählt. In zahlreichen Abhandlungen ist er für Reinerhaltung und Veredlung der deutschen Sprache eingetreten, so in Aufsätzen über „Verrottung und Errettung der deutschen Sprache“, „Ueber Sprache und Schrift“, über „Geschichte und Geseze der deutschen Rechtschreibung“, über „Poetische Laufsymbolik“, Schriften, in denen er, wie vor ihm Herder, Wilhelm von Humboldt, Jakob Grimm u. a. auf die Wurzeln der deutschen Sprache zurückgriff. Zum 70. Geburtstag Wilhelm Raabes, dieses bedeutenden Dichters deutscher Scholle, sammelte Wolzogen „Raabenweisheit“; 1922 schrieb er ein anregungsreiches Buch über den Romantiker E. Th. A. Hoffmann. Durch sein ganzes Leben hindurch geht die dichterische Ernte, mit das Bleibendste, das er geschaffen, seien es nun dramatische Arbeiten wie „Luther“, „Das Veverl“, „Der Kranz“, „Longinus“ (1924) u. a. oder Operntexte, wie „Flauto solo“ mit d'Alberts Vertonung, sei es „Leichte Ware“ oder so ernste Poesie, wie die von Abschiedsstimmung und Abendröte des Lebens umglühten „Allerlehten Lieder“ (1937).

Auch begegnen uns bei Wolzogen Bestrebungen, die unmittelbar ins völkische Werden der Gegenwart hereinragen:

Wiederbelebung des Volksschauspiels und der Freilichtbühne, beide heute in deutschen Landen neu aufblühend, forderte er schon 1884 in der Abhandlung „Idealisierung des Theaters“ (Neuauf. 1924); die Aufführung von „Wie es euch gefällt“ auf der Luisenburg ging auf seine Anregung zurück. Unsern heutigen, nach Gauen gliedernden Reichsaufbau nimmt Wolzogens Schrift „Unsere Zeit und unsere Kunst“ überraschend vorweg: dort sieht er nach „Erschütterung des undeutschen Liberalismus“ — schon 1881! — Gliederung des Volksganzen nach Stammeslandschaften kommen als altdeutsche und zugleich natürlichste Staatsbildung. Endlich hat sich Wolzogen bekanntlich, dem Vorbild Wagners folgend, auch zum Vorkämpfer für den — heute reichsgesetzlich geregelten — Tierschutz gemacht, so z. B. in der Schrift „Richard Wagner und die Tierwelt; auch eine Biographie“ (1890, 3. Aufl. 1910), so durch Veröffentlichung des Aufrufs der Berliner Tierschutzgesellschaft 1907 in den „Bayreuther Blättern“.

Früh schon hat Wolzogen, dem Wagner selbst in einem Brief vom 27. 1. 1878 für Auffrischung seines eignen Glaubens an die Sendung der Bayreuther Festspiele dankt, das Festspielhaus eine „Stätte der Erweckung“ (Das Bayreuther Nationaltheater, S. 25) genannt — ein Ausspruch, der, wie die Stelle aus Wagners „Siegfried“: Der Weckrufer bin ich . . ., schon Dietrich Eckarts „Deutschland, erwache!“ vorauszunehmen scheint. Im hohen Greisenalter ward Wolzogen dann noch die Genugtuung, Bayreuths Erneuerungswerk, zu dem er so Bedeutendes beigetragen, für das ganze Volk reifen zu sehen. Seine lebhafteste Anteilnahme an dieser Erfüllung spiegeln wiederum die schon erwähnten „Allerletzten Lieder“, die noch einmal die Leitgedanken seines schaffensreichen Lebens aufgreifen, die Wahnsfiedjugend an die Erhabenheit und Schwere ihrer Aufgabe erinnern, zum 60. Jahrestag der Eröffnung der Festspiele, dem 13. 8. 1936, die den Deutschen zu seinem wahren Wesen führende Kunst Wagners preisen u. a. m. Eines der letzten, bekannt gewordenen Gedichte Wolzogens „Der mythische König“ (Monatsblatt des Bayreuther Bundes, Juni 1937) läßt den im „ewigen Helden-saal“ lebenden König Ludwig II. von Bayern in höchster deutscher Volksnot den Retter, den Führer, heraufsenden. —

Den würdigen Ausklang solch unermüdlichen Wirkens in Edelmut und Reine, Volksliebe und Gottvertrauen hat Wolzogen selber in dem von Todesahnung durchhangten Gedicht „Ausklang“ (Allerletzte Lieder, S. 94/95) gezeichnet, mit dem der greise Dichter im Bewußtsein der Treue im „heilgen Dienst“ „nachtbereit sein Haupt“ neigt. Als der demütig Dienende und darum mit dauerndem Segen in seinem Werk Begnadete lebt Wolzogen in der Geschichte Bayreuths fort, leuchtendes Vorbild restloser Selbsthingabe an höchste geistige Ziele: „Dienen . . . dienen“. —

Dr. Gustav-Georg Röll (Frankfurt a. M.).

„Weimar“ und „Bayreuth“.

Von Dr. Gustav-Georg Röhl (Frankfurt a. M.)

1. Die Klassik — die Romantik?

Nachdruck verboten!

„Die Kunstsprache der Schulen ist von gestern her; das Ewige der Sache nach, wenn es dies ist, sucht immer zuletzt auch das Ewige dem Ausdruck nach.“

Schelling.

Alles zeitlos Große läßt aus dem Born seiner Unergründlichkeit jede Zeit etwas anderes und zwar das ihr Förderliche schöpfen. So ist der vom Streben nach letzter völkischer Einheit erfüllten deutschen Gegenwart bei Betrachtung der Hochblüten deutschen Kunstschaffens in „Weimar“ und „Bayreuth“ die Frage nach ihrer Verwandtschaft besonders wichtig. Sie deckt sich im wesentlichen mit der inneren Verbundenheit von Klassik und Romantik. Diese sei hier dargelegt, vornehmlich aufgrund von Selbstzeugnissen Goethes und Wagners, die beide Kunstströmungen wohl am umfassendsten verkörpern; und was wäre gehaltvoller als Kunsturteile aus Künstlermund, von denen Goethes Wort, man verstehe nur recht, was man selbst hervorbringen könne, am uneingeschränktesten gilt?!

Trennung in „Klassik“ und „Romantik“, schon zu Goethes Lebzeiten, mehr noch bei Wagners Beurteilung die Geister scheidend, geschah sehr gegen die Absicht unsrer Großen selbst. So klagt Schiller, man habe dem jungen Goethe nach seinem ersten Werk außerordentlicher Art, dem „Götz“, „sein Fach“ angewiesen. Noch mehr widerfuhr dies dem „klassischen“ Goethe der zweiten Lebenshälfte. Er verwahrt sich selbst dagegen in seiner maßvollen Art: solange ein Kunstwerk nicht da sei, habe niemand einen Begriff von seiner Möglichkeit. Auch Wagner wendet sich gegen Unterordnung der, unmittelbarem schöpferischem Leben entspringenden Kunstwerke unter Allgemeinbegriffe, weil diese, als im voraus fertige, gar nicht dazu paßten (S. S. ^o IV, 298).

Wie kam es zu solch begrifflicher Eingliederung lebendigen Kunstschaffens? Goethe selbst gibt (am 21. Lenzenmonds 1830) Eckermann hierüber Aufschluß: die Begriffe „klassisch“ und „romantisch“, die „soviel Streit“ verursachten, seien ursprünglich von ihm und Schiller ausgegangen. Er, Goethe, habe als Dichter mehr den Gegenstand auf sein schaffendes Ich wirken lassen, Schiller umgekehrt den Stoff mehr nach seinen Eingebungen zu formen gesucht. Nun ist schließlich jeder Versuch, neues Lebensgefühl durch alte Stoffe darzustellen, „romantisch“, insoweit auch Goethes Klassizismus. Folgerichtig erklärt Schiller in seiner Schrift „Ueber naive und sentimentalische Dichtung“ Goethes „Iphigenie“ für „wider Willen romantisch“ durch vorwaltende Empfindung, keineswegs klassisch im antik-naiven Sinn. Die Gebrüder Schlegel hätten diese Gedankengänge weiterverfolgt, seitdem rede jedermann von Klassik und Romantik.

Ähnliche Zusammenhänge gewahrt man an Goethes typisch „klassischem“ „Tasso“. Sein Dichter selbst macht (im Gespräch mit Eckermann vom 3. Mai 1827) sich Ampère's Urteil zu eigen, „Tasso“ sei ein „gesteigerter ‚Werther‘“. Klassik, verkörpert im „Tasso“, erscheint hier also nur dem Grad nach von Romantik, verkörpert im „Werther“, verschieden, und dazu nicht als Abschwächung, sondern als „Steigerung“ der Romantik. Die Tiefen beider durchfließt ein einheitlicher Kraftstrom, gespeist von all dem Metall, das in Urgründen deutschen Wesens verborgen liegt. Schon im „klassischen“ Weimar sind, wie die „Romantik“ der „Iphigenie“ und des „Tasso“ zeigt, auf Einheitlichkeit zielende Kräfte als Unterströmung am Werk; und da beide Dichtungen mit ihrer Verlegung des Bühnengeschehns ins ausgebreitete Innenleben der Handelnden in einer Linie mit Wagners „Tristan“, dem Gipfel dieser Verinnerlichung deutscher Bühnenkunst, stehn, so erweitert sich die von Schiller angedeutete Verbundenheit von Klassik und Romantik schon hier zu Verbundenheit von „Weimar“ und „Bayreuth“.

Von so hoher, Klassik wie Romantik überragender Warte aus gesehen, erscheint das Klassische als höchstgesteigerte Gestaltung romantischer Sehnsucht, das Romantische als ausdrucks-suchende grenzenlose seelische Bewegung. Klassik ist Höhepunkt, Abschluß der Romantik in vollendeter Formschöpfung. Romantik bleibt Fluß schöpferischer Kräfte, die mit immer neuen Fühlbarkeiten zu neuer Formung drängen, aus Dunkel der Ahnung in helle Gewißheit vollendeter Werke. „Panta rei“, das Wort Heraklits, des „dunklen“ Weisen von Ephesos, könnte ihr Kennwort sein. Doch auch deutsche Klassik weiß um Abgründiges, Unbegreifliches, scheinbar Widerspruchsvolles in allem Schöpferischen; selbst aus dunklen Tiefen heraufgekommen, ist sie keineswegs mit ihnen, wie ihre Formvollendung vermuten lassen könnte, ein für allemal fertig; sie bannt nur das alles in bindende, gültige, haltgebende Form. Auf der Höhe solcher „Klassik“ entfesselt „stahlharte Romantik“ stärkste Gegenwartskräfte aus Verklärung der Vergangenheit: „Bayreuth“, dessen Festspiel dämmernden Beginn deutschen Werdens im „Ring“, Hochblüte des Mittelalters in „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ bis nahe an die Neuzeit in den „Meistersingern“ und das überhaupt Zeitlose mit „Parsifal“ einheitlich umspannt, ist das uns nächste Beispiel eines Höhepunkts von „Romantik“ im Ewigkeitsblick der Klassik, für Ausgeglichenheit von Gehalt und Gestalt im immerwährenden Wechsel stoff- und formbetonter Gezeiten deutschen Kunstschaffens; ja, in so weiter Sicht erscheinen Klassik und Romantik nur als Sonderform uralter Gegensätzeinheiten deutschen Werdens, wie Romanik und Gotik, Renaissance und Barock, „Sturm und Drang“ und Aufklärung.

Die höchsten Werke verschmelzen jene Gegensätze in eins; sie sind weder klassisch, noch romantisch, weder vorwiegend leidenschaftlich noch vorwiegend darstellend, sondern beides zugleich. Ihre höchste Gefühlslebendigkeit ergießt

sich in strengste Form; so, wenn D a n t e die mittelalterliche Vorstellung vom Jenseits in das Erz der Terzinen seiner „Divina Commedia“ bannt; wenn G o e t h e aus der ergreifenden Gretchentragödie Faust zu Tätigkeit herantreiben und ihn zuletzt, eben durch Gretchens Fürsprache, erlöst werden läßt; wenn W a g n e r im „Parsifal“ Mensch und Natur in den Strahlenkreis des Karfreitagsgeheimnisses taucht. Selbst Nießsches ungleich wesenhaftere Unterscheidung dionysischer und apollinischer Strebekräfte der Kunst, entfesselten Schöpfungsrausches des Gestalters und Schmerzbewegter Heiterkeit vollendeter Gestalt, wird hier von der Spannungsweite eines Kunstschaffens überwölbt, das beides in sich begreift, weil es vom einheitlichen Mittelpunkt der Welt, von Gott her, wirkt.

Mit dem Wesensunterschied von Klassik und Romantik schwindet zugleich der Wertunterschied. Auch hier gab G o e t h e die Lösung. Am 17. 10. 1828 sagt er zu Friedrich S o r e t (nach dessen, von Eckermann bearbeitetem und im Anhang seiner „Gespräche“ mitgeteiltem Bericht): die Freiheiten der romantischen Schule seien Befreiung von „Fesseln nichts-sagender Regeln . . . Was will all der Lärm über klassisch und romantisch! Es kommt darauf an, daß ein Werk durch und durch gut und tüchtig sei, und es wird auch wohl klassisch sein.“ Goethe, der „Klassiker“, setzt also das ganze Ansehen seiner Persönlichkeit gegen wertunterscheidende Deutelei der Kunst ein. „Was will all der Lärm . . .“ sagt der greise Weimarer Dichter mit erfrischender Jugendlichkeit, wie ähnlich der Schöpfer der „Meisterfinger“ seinen Hans Sachs verkünden läßt: „Wollt ihr nach Regeln messen, / Was nicht nach eurer Regeln Lauf, / Der eignen Spur vergessen, / Sucht davon erst die Regeln auf!“ Den Wert eines Kunstwerks vom innern Gehalt, wie W a g n e r, oder von der ihm eignen „Tüchtigkeit“, d. h. Tauglichkeit zur Bildung tüchtiger Menschen abhängig machen, wie G o e t h e, heißt Klassik und Romantik gleichen Rang im Dienst an der Gemeinschaft, im Anteil an Erhaltung und Erneuerung deutschen Wesens zuerkennen. —

Nun gibts aber zum Gegenstand dieser Abhandlung noch ein Wort G o e t h e s von gar bösem Klang: am 2. Ostermonds 1829 nennt er im Gespräch mit Eckermann das K l a s s i s c h e g e s u n d, das R o m a n t i s c h e k r a n k. Das meiste Neuere sei nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach und krank, und das Alte nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, froh und gesund sei. Fraglos, die Romantik zu Goethes Zeit zeigt in Einzelzügen krankhaft anmutende Uebersteigerung. Doch dies scheint Goethe nicht im Auge zu haben, da sein bündiger Ausspruch aufs W e s e n t l i c h e zielt. Das Rätsel dieser scharfen, den oben angeführten Worten widersprechenden Scheidung löste sich mir beim umfassenden Blick auf das „klassische“ Menschenzielbild überhaupt bei G o e t h e und W a g n e r gegenüber Nießsches „romantischem“ — „Uebermenschen“:

Als Nießsche dieses, auf Paracelsus (1493—1541) zurückgehende

Wort aufgriff, leiteten ihn freilich keineswegs „romantische“ Antriebe: Verflachung Darwinscher Gedankengänge von Zuchtwahl, Anpassung, Auslese war's, als er forderte, wie der Affe den Menschen erzeugt hätte, solle der Mensch den Uebermenschen schaffen. Nüchtern antwortet darauf *Chester-ton* in seinem Buch über Bernhard Shaw: habe sich der Affe nicht um den Menschen bemüht, warum der Mensch um den Uebermenschen? Sollte der Uebermensch aus natürlicher Auslese entstehen, warum ihn dann nicht dieser überlassen?! Auf diese Frage hat keiner von Nießsches Anhängern jemals Antwort gewußt, und damit entpuppt sich Nießsches Uebermenschenbild als eins jener Schlagworte, die einen Augenblick lang die Vernunft zu überwältigen scheinen durch verblüffende Unvernunft.

Soviel über die gedankliche Seite; und die sittliche ist in der Tat „romantisch“ im Sinn des obigen Goethewortes, nämlich „krank“:

Nießsche, innerlich zerrissen, verlornes Gleichgewicht suchend, echter Vertreter des europäischen Menschen seit Ausgang des Mittelalters, seiner Begrenzung als Geschöpf vergessend, stolz auf sich selber gestellt, kam nie über den Zwiespalt von ersehntem Heldentum und innerm Gebrochensein seines Wesens hinaus und gestaltete sein Uebermenschenbild eben aus diesem Gegensatz: Selbstvergottung unverwirklichter Sehnsucht, Selbstberauschung einer vereinsamten, wunden Seele, voll troßiger Menschenverachtung überstark ichbezogen, die ganze Außenwelt nur um des Ichs willen gelten lassend, stets Rechte von ihr fordernd uneingedenk aller Pflicht. Gegen diesen scheinbar so neuen Begriff, der in Wahrheit das uralte Liebäugeln des geschaffnen Menschen mit erträumter, als selbstherrliches Uebermenschentum gefarnter Gottgleichheit ist, wendet sich schon Goethe im „Faust“ (I, 490), wo er den Erdgeist sagen läßt: „Welch erbärmlich Grauen / Faßt Uebermenschen dich?! Wo ist der Seele Ruf? / Wo ist die Brust, die eine Welt in sich erschuf / Und trug und hegte? Die mit Freudebeben / Erschwoll, sich uns, den Geistern, gleich zu heben?“

Goethe selbst hingegen war von gesundem Bewußtsein der „Grenzen der Menschheit“ erfüllt, die er im gleichnamigen Gedicht wundervoll umschrieb: „... mit Göttern / Soll sich nicht messen / Irgend ein Mensch. / Hebt er sich aufwärts / Und berührt / Mit dem Scheitel die Sterne, / Nirgends haften dann / Die unsichern Sohlen, / Und mit ihm spielen / Wolken und Winde. // Steht er mit festen, / Markigen Knochen / Auf der wohlgegründeten / Dauernden Erde: / Reicht er nicht auf, / Nur mit der Eiche / Oder der Rebe / Sich zu vergleichen. // ... Ein kleiner Ring / Begrenzt unser Leben ...“ In schärfstem Gegensatz zu luziferischen Selbstherrlichkeit des Uebermenschentums heißt's am Eingang jenes Gedichtes: „Wenn der uralte / Heilige Vater / Mit gelassener Hand / Aus rollenden Wolken / Segnende Blicke / Ueber die Erde sät, / Küß ich den letzten / Saum seines Kleides, / Kindliche Schauer / Treu in der Brust.“ Und in der „Zu-

eignung" verbindet der Dichter mit seinem Hochziel Warnung vor Ueberheblichkeit und daraus entspringender Vernachlässigung der Pflicht: „Raum bist du Herr vom ersten Kinderwillen, / So dünkst du dich schon Uebermensch genug, / Versäumst die Pflicht des Mannes zu erfüllen." Die Göttin der Wahrheit ist, die dem Dichter, der aus ihrer Hand den Schleier der Kunst empfangen soll, diesen Vorwurf macht. Diese Selbstanklage zeigt Goethes Menschenbild, den im Gegensatz zu Nietzsches „Herrenrecht"-Annahmen vor allem nach Herrschaft über sich selbst Strebenden, vom Schimmer der Selbstüberwindung umflossen, die der Dichter selber besingt: „Von der Gewalt, die alle Wesen bindet, / Befreit der Mensch sich, der sich überwindet." Mit solch treuer Pflichterfüllung und Selbstüberwindung — wertvollen, den Menschen adelnden Mithelfern zur Vervollkommnung — steht dann jene „Entsagung" in edlem Einklang, die Goethes zweiter Lebenshälfte so sehr das Gepräge gibt, daß ein Spätteil seiner dichterischen Lebensbeichte: „Wilhelm Meisters Wanderjahre" geradezu den Untertitel: „Die Entsagenden" trägt.

Dies gesunde Vollkommenheitsstreben krönt auch Wagners Lebenswerk im Parsifal, dem Hohenlied der Weltverklärung durch heldische Ueberwindung, und so könt für den hellhörig Lauschenden ganz in die Ferne, ganz in die Höhe Goetheschen Seelentums hinein abermals das Läuten der Gralsglocken. Gleiche Hoheit umstrahlt zuletzt Weimar und Bayreuth, und umso heller, als ihr Licht sich in Goethes „Faust" wie in Wagners „Parsifal" vom Dunkel menschlicher Irrung und Schwäche abhebt. Wagner selbst deutet dieses Zusammenstimmen der Hochbilder von „Weimar" und „Bayreuth" geradezu mit den Schlußworten des „Faust": unter dem „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis", so sagt er, meine er den Geist der bildenden Kunst verstehn zu dürfen, der Goethe nachgestrebt, unter dem „Das ewig Weibliche zieht uns hinan" aber den Geist der Tonkunst, der sich aus des Dichters tiefstem Bewußtsein emporgeschwungen habe und „ihn den Weg der Erlösung geleitet". (S. S. IX, 125.)

Vor diesem „klassisch" vollendeten, in Goethes „Faust" und Wagners „Parsifal" gipfelnden Hochbild glaubensstarken Menschentums verblaßt Nietzsches „romantischer" Uebermenschentraum im Dämmer des Krankhaften. Ähnliches mag nun Goethe vorgeschwebt haben, als er das Romantische krank, das Klassische gesund nannte. Klassische Kunst als endgültige Gestaltung sonst ins Grenzenlose zerfließender romantischer Gefühlsbewegtheit und klassisches Menschentum, das „der Vollendung reine Höhe" nur in Selbstbeschränkung erreicht, entsprechen sich durchaus, während Nietzsches Uebermensch in Umkehrung gottgegebener Schöpfungsordnung sich selbst zum einzigen Gesetz seines Handelns, Willkür des Geschöpfes zur Richtschnur der Welt macht und damit seine eigne Formlosigkeit allem aufdrängt, wie das Goethes Seherblick vorausgeschaut hat: alle wollten alles werden; weil

aber die meisten Menschen selbst formlos seien, arbeiteten sie darauf hin, allem die Gestalt zu nehmen. (Wilhelm Meisters Lehrjahre VIII, 7.) —

Auch an den Persönlichkeiten Goethes und Wagners als Hauptträgern der „Klassik“ und „Romantik“ gewahrt man eine beide Gegenstände umfangende Einheit: das Bild des „klassischen“ Goethe ergänzen „romantische“ Züge, das Bild des „romantischen“ Wagner wahrhaft „klassische“.

Goethe, dem sooft verzerrt durch die Brille aufklärerischen Weltbürgertums oder übersteigert ichhaften Geniekultes gesehenen, gilt's da, neue, zugleich gegenwartswichtige Werte abzugewinnen. Nicht nur der junge Goethe des „Sturm und Drang“, jener der Romantik so eng verwandten Bewegung, zeigt, wie allbekannt, „romantische“ Hinneigung zum Volkstümlichen, sei es zu Brauch und Sitte oder zum Sang, wie bei Sammlung elsässischer Volkslieder, sei es zur wahrhaft volkbeherrschenden deutschen Baukunst des Straßburger Münsters — gerade auch der spätere, während der italienischen Reise reisende Goethe läßt seinen Blick auf dem Volk ruhn, macht dessen Gebaren zum Gegenstand immer neuer Deutung. Das Volk als Lebensganzheit trat schon vor den Romantikern dem Schöpfer des „Egmont“ in hellste Sichtbarkeit. Dies Werk ruht geradezu auf dem Pfeiler des Volkstümlichen. Klärchen z. B. — wie Gretchen im „Faust“ eins jener, bei allen Stimmungsschwankungen so runden Geschöpfe aus dem Volk, denen sich der Dichter selbst gern neigte — lebt so sehr im Volkstümlich-Lyrischen, im Balladenhaften, daß man geradezu von Einflüssen der Volksballade sprechen konnte: Klärchens Sang zum Männlich-Kriegerischen („O hätt' ich ein Wämslein / Und Hosen und Hut . . . Welch Glück sondergleichen, / Ein Mannsbild zu sein“), ihr heldenhafter Aufschwung, ihr verzweifelter Ausbruch, die Männer zu Egmonts Befreiung führen zu wollen — dies alles erinnert an die Ballade vom „Herrn von Falkenstein“, die Goethe einst im Elsaß für Herder aufgezeichnet hatte: „En' dürff' ich scharfe Messer tragen, / Wie unsers Herrn sein Knechten, / So thät ich mi'm Herrn von Falkenstein / Um meinen Herzlichsten fechten.“ Unmittelbar aus dem Born lebendigen Volkstums in seiner „Romantik“ scheint hier also der „klassische“ Goethe geschöpft zu haben.

Freilich spricht im „Egmont“ weniger das Volksganze durch einzelne Gestalten; es ist auch nicht auf eine Idee, etwa die der Freiheit, hingeeordnet. Vielmehr lebt in ihm nach Goethes eigenem Wort jene „Volkheit“, die sich zum Volk wie Kindheit zum Kind verhalte, und die Egmont gegen den fremden Zwingherrn Alba vertritt. Diese Darstellung hat in der Klassik keine Nachfolge gefunden; sie wurde erst von Wagner in den „Meistersingern“ fortgesetzt, wo Sachs in tiefsinnigem Gleichnis die Kunstform des Bars als Abbild urtümlicher Volkheit deutet.

Umgekehrt zeigt nun der „romantische“ Wagner deutlich klassische

Grundhaltung. Wohl übernahm er seine Stoffe größtenteils jener nationalen Romantik, die das Sagen- und Märchengut des deutschen Volkes erschloß und den Grund zu deutscher Volks-, Rechts- und Sprachkunde legte, und brachte manche ihrer Errungenschaften durch seine Kunst dem lebendigen Volksverständnis besonders nah. Und doch stand er, der das Geschichts- und Kulturbild deutscher Vergangenheit im Kunstwerk verklärt und erneut, seiner ganzen Persönlichkeit nach, sittlich wie künstlerisch, in vollem, ja bewußtem Gegensatz zu den Schwächen „romantischen“ Wesens: männlich-ernst und fest, fern den Eitelkeiten der vielerörterten „romantischen Ironie“, stellte er dieser vielmehr die „goldne Heiterkeit“ seiner „Meistersinger“ gegenüber, in der Nießsche einen Grundzug deutschen Schöpfungstums erblickte (4. Unzeitgem. Betr., 8.), den „köstlichsten Trank“, eingeschenkt allen, die tief am Leben gelitten und sich ihm gleichsam mit dem Lächeln der Genesenden wieder zukehren. Bei aller von ihm ausstrahlenden Güte findet sich nirgends zerfließende Gefühlsweichheit, allem gibt er kraftvoll innigen Ausdruck im Ebenmaß klar umrissener Gestalt. Auf seinen Kampf bis zum Weltsieg deutscher Kunst in Bayreuth trifft in besonderm Maß Goethes Wort zu, von Charakter spreche man, „wenn eine Persönlichkeit von bedeutenden Eigenschaften auf ihrer Weise verharret und sich durch nichts davon abwendig machen läßt.“ Aus dieser Haltung heraus schuf Wagner inmitten der Ziellosigkeit seines Jahrhunderts feste kulturelle Grundlagen deutscher Erneuerung. Schon 1876 sah Nießsche „eine unterirdische Bewegung vieler Gemüter“ sich ankündigen, „vielleicht den Keim“ zum „Volk“ (a. a. O.), ergriffen von Wagners Kunst, dieser im gleichen Sinn „klassischen“, wie das Goethe vom Nibelungenlied im Vergleich mit Homer ausagt: „denn beide sind gesund und tüchtig“. (Am 2. Ostermonds 1829 zu Eckermann.)

So reichen Goethe und Wagner einander die Hand, bilden „Weimar“ und „Bayreuth“ eine Kultureinheit — Voraussetzung der späteren völkischen. „Klassik“ und „Romantik“, „Hören“ wie „Athenäum“, Schiller wie Schlegel, Goethe wie Wagner leben in neuer Jugendlichkeit der deutschen Seelenhaltung in der Gegenwart vereint weiter. Die Geschlechter wechseln, die Hochziele bleiben; und die alten Hoch-Ziele geben Hoffnung auf neue Hoch-Zeiten des einst im Mittelalter völkerverbindenden Deutschtums. —

Germanische Zeugen christlicher Gesinnung.

Von Dr. Karl Hermann-Uray, Graz.

2. Aus neuerer Zeit.

11. Blaise Pascal (1623—1662).

Dieser wundervolle Mann, den Chamberlain in seinen „Lebenswegen“ „einen der ganz Großen unter den Germanen“ nennt, sollte mehr als bisher gelesen werden, schon deshalb, weil ihn ein Nießsche nicht ausstehen kann — und Nießsche hatte einen geradezu heßlichen Instinkt gegen alles Germanische . . . Pascals Kampf galt wahrhaftig „dem Satan im Priesterkleide“ (Chamberlain), und seine „Lettres Provinciales“ sind tatsächlich „ein immer gegenwärtiger Kämpfer für Wahrheit und für germanische Reinheit“. Auch von ihm sollen einige Worte hier Platz finden und zeugen wider den Ungeist jener, die mit ihrer Unduldsamkeit gegen alles Christliche auch alle großen Germanen vernichten

„Gib, o Herr, daß ich deine Tröstungen mit meinem Leiden vereinige, damit ich leide als ein Christ. Ich verlange nicht, ohne Schmerzen zu sein, denn sie sind der Heiligen Vergeltung; nur aber, daß ich nicht den Schmerzen der Natur übergeben sein möge ohne die Tröstungen deines Geistes; denn darin liegt der Fluch der Juden und Heiden. Ich verlange nicht Fülle des Trostes ohne alle Duldung, denn sie ist die Bahn zur Herrlichkeit. Ich verlange auch nicht der Leiden Fülle ohne Trost, denn das ist der Stand der Juden. Sondern ich bitte dich, o Herr, um beides: um Schmerzen der Natur für meine Uebertretungen und um deines Geistes Trost durch deine Gnade, denn das ist der wahre Stand der Christen. Gib, daß ich nicht Schmerzen spüre ohne Trost, sondern Schmerzen und Trost zusammen, damit ich endlich dahin gelange, daß dein Trost meine einzige Empfindung sei, ohn' allen Schmerz. Denn, o Herr, du hast die Welt vor der Ankunft deines eingeborenen Sohns in Schmerzen der Natur ohne Trost ermatten lassen: jetzt tröstest du und versüßest durch deines eingeborenen Sohnes Gnade das Leiden deiner Gläubigen, und die Herrlichkeit deines eingeborenen Sohnes erfüllet deine Heiligen mit einer ganz reinen Seligkeit. Dies sind die wunderbaren Stufen, über die du deine Geschöpfe emporführst. Ueber die erste hast du mir hinweggeholfen. Laß mich die zweite übersteigen, damit ich zur dritten gelange. Diese Gnad', o Herr, erbitt' ich von dir.“

12. Johann Sebastian Bach (1685—1750).

Es ist hanebüchener Unsinn, der da verbreitet wird — und gutgläubige, durch keinerlei Ahnung oder gar Wissen beschwerte Arier plappern ihn der Frau Mathilde Ludendorff nach —, daß unsere deutschen Meister, ein Bach, ein Bruckner etwa, noch viel weniger gehemmt geschaffen hätten, wenn sie nicht „christliche“ Musik gemacht hätten . . . Wer je die Stimme

Jesu in Bachs „Matthäus-Passion“ vernommen hat, dem ist der Weg zu solchen „germanischen“ Schlußfolgerungen ein für allemal verbaut!

Da trifft die „Kleine Chronik der Anna Magdalena Bach“ die seelische Grundhaltung des Meisters weit einsichtiger:

„Und doch kam in dieser letzten Zeit eine tiefe, weite Heiterkeit über ihn (Bach). Der Tod hatte nie einen Schrecken für ihn gehabt, sondern war ihm sein ganzes Leben hindurch eine Hoffnung gewesen, auf die er unverwandt geschaut hatte — er war ihm immer als die wahrhafte Vollendung alles Lebens erschienen. Auch in seiner Musik hatte sich diese Seelenstimmung ausgedrückt, nie wurde seine Melodie so schön und leidenschaftlich, als wenn sich in seinen Kantaten die Vorstellungen Tod und Scheiden von dieser Welt aussprachen. Menschen, in denen kein Genius lebt, können dies nicht verstehen und wissen nicht, wie das alltägliche Leben, das irdische Dasein solchen Geistern nur als eine Fesselung ihrer Kräfte erscheinen muß. . . Seit er dahingegangen und ich so oft über sein Wesen, seine Art und seine Worte nachgrübele und mir die vergangene Zeit vor die Seele bringe, bin ich dahin gekommen, zu sehen, daß der Tod ihm eine Entlassung in eine höhere Freiheit bedeutete, wo seine Kräfte, die sich hier nicht ganz ausdrücken konnten, in der himmlischen Weite der Vorhöfe des Herrn ihre gewaltigeren Spiele spielen könnten. — Einer seiner Kantaten legte er selbst ein paar Worte von Neumeister zugrunde:

„Willkommen will ich sagen.“

. . . Die Worte stammten nicht von Sebastian, nur die Musik, aber in ihr drückte er sein tiefstes verborgenstes Herz aus. . .“ Die Chronik erzählt von Bachs Sterbestunde und von „der letzten Musik“, die Bach „in dieser Welt“ machte: „Vor deinen Thron tret' ich hiemit“: „Das war das letzte Geschenk Gottes an ihn, die Rückkehr des Lichtes kurz vor dem Ende. . .“ „Magdalena,“ sagte er, „wo ich hingehe, da werde ich schönere Farben sehen und die Musik hören, von der wir . . . bislang nur geträumt haben. Und schauen wird mein Auge den Herren selbst!“ Er lag still, hielt meine Hand in der seinen und schien das Bild zu sehen, das ihm zeit seines Lebens vorgeschwebt hatte, das Bild des höchsten Gottes, dem er in seiner Musik gedient hatte.“

13. François Voltaire (1694—1778).

Cammer führt unter seinen „führenden Männern“ auch diesen Mann an, den wir aber ebensowenig wie seinen großen Gönner Friedrich unter jene einreihen lassen wollen, die sich heute erdreisten, geniale Männer dadurch zu banalisieren, daß sie sie in die Auseinandersetzungen Schlagwortgläubiger hineinziehen!

Hören wir lieber auch hier, was unser H. St. Chamberlain in seinen „Lebenswegen“ über Voltaire u. a. zu sagen hat: „Nichts ist falscher als die

geläufige Annahme, Voltaire sei ein Feind der Religion gewesen, nicht einmal des Christentums war er es grundsätzlich. Freilich stehen schon in seinem allerersten Theatersück die berühmten Verse, auf die er später im Leben gerne zurückkommt: „Unsere Priester sind nicht das, was ein läppiſches Volk ſich vorſtellt; aus unſerer Leichtgläubigkeit ſchöpfen ſie ihre ganze Wiſſenſchaft . . .“ Doch . . . er lebte ſelber in trauten Beziehungen zu Priestern verſchiedenſter Rangordnung und ſchreibt: „Einen guten Priester, ſanftmütig, fromm, nicht abergläubig, barmherzig, duldsam, ſoll man lieben und verehren.“ Was er haßt und ſein Leben lang mit allen Waffen des Wiſſens, des Ueberzeugens, der Verachtung bekämpft, iſt nur die „superstition“ des dogmatiſchen Aberglaubens, der die Menſchheit ſchändet und Haß ſät, wo Liebe blühen würde, und dem einzig daran gelegen iſt, die Menſchen zu verdummen, damit der falſche Priester herrſche: „Der Aberglaube gleicht einer Schlange, welche die Religion ringelnd umſchlingt: Man muß ihr den Kopf zertreten, ohne jene zu verwunden, die ſonſt von ihr vergiftet und verſchlungen wird.“ Das iſt der Sinn des berühmten „Ecrasez l'Infâmel“, das unſere heutigen Freigeiſter in ihrer Unbildung abſurd mißbrauchen. Allerdings kann Voltaires Unfähigkeit, das tieferen Weſen des Chriſtentums zu erfaſſen, nicht in Abrede geſtellt werden; wie wäre das anders möglich, da er ſelbſt der Perſönlichkeit des Heilandes gegenüber in betrübender Unzulänglichkeit befangen bleibt? Der Kenner Shakespeares wird nicht lächeln, wenn ich in dieſem Zuſammenhang auf den Umſtand aufmerkſam mache, daß Voltaire der tieferen Sinn für Muſik fehlte . . .; hiermit hängt ſtets eine beſtimmte Sprödigkeit der Seele zuſammen, eine Unempfindlichkeit für eine ganze Seite des Weltbildes. Das berechtigt jedoch keineswegs dazu, ſeinen Gottesglauben und ſein Gottvertrauen anzuzweifeln . . .“

Chamberlain erzählt auch jene bekannte Geſchichte, wie Voltaire von dem portugieſiſchen Juden Pinto über gewiſſe beleidigende Ausdrücke über das Judentum befragt wurde. Voltaire antwortete ihm, wie Chamberlain berichtet, ſehr höflich, bekannte ſich aber „zu denjenigen, die weder die jüdiſchen Geſetze, noch ihre Bücher, noch ihre abergläubischen Lehren leiden können“ und unterſchreibt ſeinen Brief: „Voltaire, chrétien.“

Wir ſehen alſo aus alledem, daß Voltaire immerhin ein Mann von wahrhaft freiem Geiſt war, der nicht wieder ein neuerliches Dogma an Stelle eines von ihm verworfenen alten ſetzen wollte, und der niemals dazu neigte, alles im Bausch und Bogen zu verdammen. Diejenigen, die heute unduldsam das Chriſtentum bekämpfen, ohne es zu kennen, haben kein Recht, ihre eigenen religiöſen Empfindungen anderen noch unduldsamer aufzudrängen als die Romkirche im Mittelalter. Außerdem müſſen wir jenen, die immer wieder an die „raſſiſche Subſtanzt“ unſeres Volkes allein appellieren, wenn es ſich um religiöſe Dinge handelt, ſagen, daß wir zu-
mindeſt Realpolitiker genug ſein ſollten, zuzugeben, daß dieſe unſere Subſtanzt

heute noch sehr der Auffrischung bedarf, daß wir aber auch bei reinst erhaltener Rasse, falls diese in einigen Jahrhunderten wieder aufzuzüchten ist, noch immer Menschen bleiben, denen es schlecht ansteht, apodiktisch zu behaupten, eine Selbsterlösung sei wertvoller als die Erkenntnis, daß wir unserem Stolz zugeben, wir könnten niemals „vollkommen“ im Sinne Gottes werden!

14. Jean Jacques Rousseau (1712—1778).

Auch Rousseau ist nicht jener Gegner des Christentums, wie ihn viele schlechte Kenner seiner Schriften darstellen. Wenn er auch „in ehrfurchtsvollem Zweifel“ gegenüber der Offenbarung als einer „Verbindlichkeit, sie als ein Stück zur Seligkeit anzuerkennen,“ verharrt, so sagt er doch vom Evangelium: „Ich gestehe dir auch, daß die Heiligkeit des Evangeliums ein Beweisgrund ist, der zu meinem Herzen spricht, und es würde mich schmerzen, wenn ich eine treffende Widerlegung fände. Siehe die Schriften der Philosophen an mit allem ihrem Pomp! Wie klein sind sie dagegen! Kann ein Buch, das so erhaben und so einfach ist, Menschenwerk sein? Kann er, dessen Geschichte es erzählt, ein bloßer Mensch gewesen sein? Ist das die Sprache eines Schwärmers oder eines ehrgeizigen Sektenstifters? Welche Milde, welche Reinheit in seinen Sitten, welche rührende Anmut in seinen Lehren, welche Hoheit in seinen Grundsätzen, welche tiefe Weisheit in seinen Reden, welche Geistesgegenwart, welche Feinheit und Klarheit in seinen Antworten, welche Herrschaft über seine Leidenschaften! Wo ist der Mensch, wo der Weise, der ohne Schwäche und ohne Prahlerei zu handeln, zu dulden, zu sterben versteht?“

15. Friedrich der Große (1712—1786).

Auch er war alles eher denn ein fanatischer Christenhasser. Friedrich würde in religiösen Dingen heute niemals „auf Seiten Ludendorffs“ stehen, wie dies eine Broschüre des „Hauſes“ anmaßend behauptet. Er wäre der letzte gewesen, der die „Philosophie“ einer Frau als das Höchste gepriesen hätte, was bisher gedacht wurde! Er hat im Gegenteil den Nutzen der evangelisch-lutherischen Lehre für seine preußischen Schulen wohl erkannt und nannte die evangelische Religion „die beste und weit besser, als die katholische. Darum müssen die Schulmeister,“ so sagte er, „sich Mühe geben, daß die Leute attachement zur Religion behalten“. Ueber Friedrichs persönliche Religion freilich sagte schon Thomas Carlyle — auch ein christlicher Germane, dessen nordisches Wesen schon dadurch bestätigt wird, daß Nietzsche ihn ebensowenig vertrug, wie Luther und Richard Wagner —: „Atheismus konnte er in Wahrheit nie ausstehen . . . Für sich selbst hatte er, glaube ich, keine Hoffnung auf göttliche Gerechtigkeit, göttliche Vorsehung.“ Carlyle deckt auf, warum dies so war; und auch dies beweist erneut, daß Friedrich nicht so unbedingt „auf Seiten Ludendorffs“ stehen würde, denn Carlyle

berichtet von dem großen König: „Daß der unergründliche Weltenschöpfer sich um einen solchen Haufen jämmerlicher, mißratener Geschöpfe kümmern sollte, wie wir und die ganze Menschheit sind, ist ihm überhaupt unglaublich.“ Friedrich der Große hätte also niemals eine Idee, ein Ziel, das wir uns auf Erden stecken, die Reinheit unserer Rasse, zur Grundlage einer Religion gemacht.

16. Immanuel Kant (1724—1804)

Es ist wirklich bewundernswert, wie alle jene Kreise, die uns die Zeit der sogenannten „Aufklärung“ vorhalten, wenn sie angebliches Beweismaterial für die christusfeindliche Einstellung des 18. Jahrhunderts bringen wollen, ausgerechnet einen weiten Bogen um jenen von der römischen Kirche bestgehaßten Immanuel Kant machen. Es ist eben bei Kant nur dann möglich Schlagworte zu erzeugen, wenn man ihn überhaupt nicht kennt. Dann allerdings darf man sogar kühnlich behaupten, es sei der Weisheit einer Frau gelungen, auf den Erkenntnissen eines Immanuel Kant weiterbauend, „deutsche Gotteserkenntnis intuitiv zu erschauen“ . . .! Und doch hätte nur ein Blick in Kants Schrift über „Die Religion innerhalb der Grenzen der reinen Vernunft“ genügt, um dort über das Christentum zu lesen: „Hier ist nun eine vollständige Religion . . . überdies an einem Beispiele anschaulich gemacht, ohne das weder die Wahrheit jener Lehren, noch das Ansehen und die Würde des Lehrers irgend einer anderen Beglaubigung bedürfte.“

Wer da aber vermuten könnte, Kant habe dieses Beispiel nur deshalb gewählt, weil er als Bürger eines protestantischen Staates nicht gut anders konnte, für den setze ich einen zweiten Ausspruch Immanuel Kants hieher, den kein Schlagwort hinwegzuräumen imstande ist:

„Das Reich Gottes auf Erden, das ist die letzte Bestimmung, des Menschen Wunsch. Dein Reich komme! Christus hat es herbeigerückt. Aber man hat ihn nicht verstanden, und das Reich der Priester errichtet, nicht das Gottes in uns. Im ganzen Weltall sind tausend Jahr ein Tag. Wir müssen geduldig an diesem Unternehmen arbeiten und warten.“

17. Johann Gottfried Herder (1744—1803).

Ausgerechnet dieser Mann hat auch einen Platz in Cammers Buch erhalten. Hier genügt es aber wirklich, aus dem 17. Buch von Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ einen Ausspruch nachzudrucken, der freilich in Cammers Buch keinen Platz finden durfte . . .: „Siebenzig Jahre vor dem Untergange des jüdischen Staates ward ihm ein Mann geboren, der sowohl in dem Gedankenreich der Menschen als in ihren Sitten und Verfassungen eine unerwartete Revolution bewirkt hat: Jesus . . . Verehrend beuge ich mich vor Deiner edlen Gestalt, Du Haupt und Stifter eines Reichs von so großen Zwecken, von so dauerndem Um-

fang, von so einfachen, lebendigen Grundsätzen, von so wirksamen Triebfedern, daß ihm die Sphäre dieses Erdenlebens selbst zu enge schien . . . und es wäre Entweihung Deines Namens, wenn man ihn bei jedem trüben Abfluß Deiner reinen Quelle zu nennen wagte."

18. Johann Wolfgang Goethe (1749—1832).

Goethe ist ein ganz besonderer Fall inmitten der Reihe der Cammerschen Größen. Die Zitate aus den sogenannten „Alterswerken" werden ja überhaupt sehr gerne dargebracht, wenn es sich darum handelt, Aussprüche gegen die Juden zu finden. Daß aber derselbe Goethe dann regelmäßig „altersschwach" genannt wird, wenn man aus den gleichen Werken Aussprüche für das Christentum bringt, fällt bei unseren Schlagwortgläubigen nicht ins Gewicht! Und wenn ich nicht wüßte, wie sehr gerade die Bekämpfer der Lehre Jesu Wert darauf legen als Arier zu gelten und ganz „nordisch" zu sein — die Art und Weise des Goethe-Zitierens könnte einen unbefangenen Leser beinahe zu der Annahme verleiten, hier sei ein jüdischer „Dreh" angewendet worden . . .

Wenn — um bei dem einmal gewählten Ausgangspunkt zu bleiben — Cammer z. B. aus den „Zahmen Xenien" Verse gegen die „Pfaffen" abdruckt, dann tut er so, als wären die Aussprüche, der Reihe nach hintereinander in Gedichtform gedruckt, auch bei Goethe ein ganzes Gedicht! Er bringt da u. a. Goethes Verse:

„Mit Kirchengeschichte was hab' ich zu schaffen?
Ich sehe weiter nichts als Pfaffen,"

vergißt aber ganz, den Abschluß dieser Verse zu erwähnen:

„Wie's um die Christen steht, die Gemeinen,
Davon will mir gar nichts erscheinen!"

Oder wir hören den viel gebrauchten Vers:

„Den deutschen Mannen gereicht's zum Ruhm
Daß sie gehaßt das Christentum,
Bis Herrn Carolus' leidigem Degen
Die edlen Sachsen unterlegen.
Doch haben sie lange genug gerungen
Bis endlich die Pfaffen sie bezwungen
Und sie sich unters Joch geduckt;
Doch haben sie immer einmal gemuckt."

Und es wird uns der wesentliche Schluß unterschlagen:

„Sie lagen nur in halbem Schlaf,
Als Luther die Bibel verdeutscht so brav.
Sankt Paulus, wie ein Ritter derb,
Erschien den Roffern minder herb."

Freiheit erwacht in jeder Brust,
Wir protestieren all' mit Lust!"

Ueberhaupt darf man gerade bei Goethe nicht so vorgehen, daß man ein Zitat an das andere reiht und etwa aus dem einen oder dem anderen Ausspruch dogmatische Schlüsse zieht, wie etwa Goethes Religion beschaffen gewesen sein müsse. Wollte ich das tun, dann könnte ich z. B. an Stelle des von Cammer zitierten Goethe-Briefes an Lavater vom 9. August 1782 den aus dem Jahre 1773 stammenden „Brief des Pastors zu *** an den neuen Pastor zu ***" hier abdrucken, und die Leser, die d o r t gehört haben, Goethe finde „tausend geschriebene Blätter alter und neuer von Gott begnadeter Menschen" ebenso schön wie das Evangelium, sie würden h i e r zu hören bekommen, daß derjenige, der „die Süßigkeit des Evangelii schmecken kann", niemandem „so was Herrliches aufdringen mag". „Denn man mag ihnen vorsagen was man will, bleiben sie auf ihrem Kopfe. Was wir tun können, ist, die Heilsbegierigen zurechtzuweisen und den andern läßt man, weil sies nicht besser haben wollen, ihre Teufel und ihre Schweine."

Wir aber wollen uns an jenes Gespräch mit Eckermann halten (11. März 1832), das alles Für und Wider Goethes aus seinem langen und erfahrungsreichen Leben in die gesegnete Erkenntnis zusammenfaßt: „Wir wissen gar nicht, was wir Luthern und der Reformation im allgemeinen alles zu danken haben. Wir sind frei geworden von den Fesseln geistiger Borniertheit, wir sind infolge unserer fortwachsenden Kultur fähig geworden, zur Quelle zurückzukehren und das Christentum in seiner Reinheit zu fassen. Wir haben wieder den Mut, mit festen Füßen auf Gottes Erde zu stehen und uns in unserer gottbegabten Menschennatur zu fühlen. Mag die geistige Kultur nun immer mehr fortschreiten, mögen die Naturwissenschaften in immer breiterer Ausdehnung und Tiefe wachsen, und der menschliche Geist sich erweitern wie er will, über die Hoheit und sittliche Kultur des Christentums, wie es in den Evangelien schimmert und leuchtet, wird er nicht hinwegkommen."

19. Friedrich Schiller (1759—1805).

Auch Schiller fand es keineswegs unter seiner Würde, als wahrheitsliebender Germane das anzuerkennen, was an der Reformation anzuerkennen ist. In seiner „Geschichte des dreißigjährigen Krieges" weist er nach, daß sich „doch bloß allein die Protestanten, . . . und unter diesen nicht einmal alle, als Verteidiger der deutschen Freiheit" aufstellten.

Schillers Philosophie ist ohne Kants Erscheinung undenkbar, und Immanuel Kant wiederum ist undenkbar ohne die Reformation und damit ohne das reine Christentum. Die Taktlosigkeit und das skrupellose Vorgehen neuer Anti-Christen war dem „von Goethe geopfertem Schiller" gleich fremd wie seinem „Mörder"! Die Ehrfurcht, nach Goethe eine Eigenschaft, die

uns zumeist so sehr fehlt, daß wir gerade sie unseren Jugendlichen zuerst beibringen sollten, sie war auch Schiller in höchstem Maße zu eigen.

Zu seiner Schwester Caroline sagte Schiller noch im Frühjahr 1805: „Da der Glanz und die Hoheit des Lebens, die nur in der Freiheit der Menschen erblühen können, mit der römischen Republik untergegangen ist, hat notwendig etwas Neues entstehen müssen; das Christentum hat die Geistigkeit des Daseins erhöht und der Menschheit ein neues Gepräge aufgedrückt, indem es der Seele eine höhere Aussicht eröffnete.“

Was aber sagen jene Männer der Neuzeit, die Schiller mit eben demselben Unrecht für sich pachten wie Friedrich den Großen oder Kant, zu jenem Brief Schillers an Goethe vom 17. August 1795, wo der angeblich so christentumsfeindliche Schiller Goethe über die Behandlung der Religion im 6. Buch des „Wilhelm Meister“ in einer Weise belehrt, daß schon diese Stelle allein ihre vollkommen aus der Luft gegriffenen Behauptungen von „Goethe, dem Bruder Freimaurer“, und „Schiller, dem Hingerichteten“, unwiderlegbar Lügen straft: „Mir deucht, daß über das Eigentümliche christlicher Religion und christlicher Religionschwärmerei noch zu wenig gesagt sei; daß dasjenige, was diese Religion einer schönen Seele sein kann, oder vielmehr, was eine schöne Seele daraus machen kann, noch nicht genug angedeutet sei. Ich finde in der christlichen Religion virtualiter die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten, und die verschiedenen Erscheinungen derselben im Leben scheinen mir bloß deswegen so widrig und abgeschmackt, weil sie verfehlte Darstellung dieses Höchsten sind. Hält man sich an den eigentümlichen Charakterzug des Christentums, der es von allen monotheistischen Religionen unterscheidet, so liegt er in nichts anderem als in der Aufhebung des Gesetzes oder des Kantischen Imperativs, an dessen Stelle das Christentum eine freie Neigung gesetzt haben will. Es ist also in seiner reinen Form Darstellung schöner Sittlichkeit oder der Menschwerdung des Heiligen, und in diesem Sinne die einzige ästhetische Religion.“

20. Ernst Moritz Arndt (1769—1860).

Wie sich dieser Mann seinerzeit in Ludendorffs „Tannenberg-Jahrweiser“ verirrt hat, war mir damals, als ich dies las, ebenso unklar wie die Annäherung, Schiller und Goethe beurteilen zu wollen, wenn man dazu auch nicht die geringsten Voraussetzungen mitbringt. Denn Arndt schrieb bekanntlich (?) nicht nur den „Katechismus für den deutschen Krieger- und Wehrmann“, sondern auch die Programmschrift für die Erneuerung und Reinigung des evangelischen Liedgutes: „Vom Wort und Kirchenlied“. Ein Beispiel für viele herrliche christliche Lieder Arndts mag hier Platz finden:

„Ich weiß, an wen ich glaube, ich weiß, was fest besteht,
Wenn alles hier im Staube wie Staub und Rauch verweht;

Ich weiß, was ewig bleibet, wo alles wankt und fällt,
 Wo Wahn die Weisen treibet und Trug die Klugen hält.
 Ich weiß, was ewig dauert, ich weiß, was nie verläßt;
 Auf ewigem Grund gemauert steht diese Schutzwehr fest.
 Es sind des Heilands Worte, die Worte fest und klar.
 An diesem Felsenhorste halt' ich unwandelbar.
 Das ist das Licht der Höhe, das ist mein Jesus Christ,
 Der Fels, auf dem ich stehe, der diamanten ist,
 Der nimmermehr kann wanken, der Heiland und der Hort,
 Die Leuchte der Gedanken, die leuchtet hier und dort."

21. Johann Gottlieb Fichte (1762—1814).

Aber Fichte? Läßt sich nicht wenigstens der Verfasser der "Reden an die deutsche Nation" für unsere "Germanisch-Gläubigen" retten? Nein, denn er schrieb zwar über das "aus Asien stammende" Christentum, daß es "durch seine Verderbung erst recht asiatisch geworden" sei, nicht aber sagt er dies über die Person Jesu Christi selbst, und wenn er auch nicht imstande war, mit derselben Klarheit — wie etwa später Chamberlain — zu scheiden zwischen den reinen Worten Christi und der kirchlichen Lehre, so wußte er doch genau, daß wir zumindest Martin Luthers Reformation Gewaltiges verdanken, denn er sagt: "Auf diese Weise fiel die Einsicht . . . in das Gemüt des deutschen Mannes Luther . . . Ihn ergriff ein allmächtiger Antrieb, die Angst um das ewige Heil, und dieser ward das Leben in seinem Leben und setzte immerfort das Letzte in die Waage und gab ihm die Kraft und die Gaben, die die Nachwelt bewundert. Mögen andere bei der Reformation irdische Zwecke gehabt haben, sie hätten nie gesiegt, hätte nicht an ihrer Spitze ein Anführer gestanden, der durch das Ewige begeistert wurde."

22. Thomas Carlyle (1795—1881).

In Thomas Carlyle erhebt sich noch einmal das heldische, christliche Germanentum in England, wie es sich in Cromwell verkörpert gehabt hatte. Carlyle predigte die echte Heldenverehrung, wie sie einem Nießsche zuwider war, so sehr dieser auch in eisiger Einsamkeit zu erstarren als "Uebermenschentum" preisen mochte! Carlyle, der germanische Christ, verlangt eben nicht nur von uns, wir sollen "vor allem selbst heroischen Gemütes" sein, sondern er hat auch sein ganzes Leben beispielhaft gelebt. Und er, der Christ, sagt es frei und stark heraus: "Eine ganze Welt von Helden, nicht eine Welt von Bedientenseelen, über die kein Heldenkönig regieren kann, das ist das Ziel, nach dem wir streben! Wir in unserer eigenen Person wollen zunächst einmal alle Kriecherei, Niedrigkeit und Unwahrhaftigkeit von uns abtun; dann können wir hoffen, Edelsinn und Wahr-

haftigkeit über uns herrschen zu sehen, eher aber nicht!" Die Worte aber, die Carlyle über Cromwell findet, sagen uns mehr als eine ganze Geschichte des Germanentums christlicher Prägung in England:

„Und nun erwäge man, wie es sich der Sache nach mit Cromwell verhielt. Daß die Kirche litt, daß fromme, eifrige Prediger der Wahrheit in den Kerker geworfen, gestäupt, an den Pranger gestellt wurden, daß ihnen die Ohren abgeschnitten wurden, daß die Sache des Evangeliums Gottes von den Unwürdigen mit Füßen getreten wurde: all dies hatte von früh an schwer auf seiner Seele gelastet. Lange Jahre hatte er dem zugehört, mit Still-schweigen, mit Gebet, ohne Hilfe dagegen zu sehen, mit fester Zuversicht, daß des Himmels Barmherzigkeit Rettung senden werde — daß ein solches Treiben nichtig, ungerecht wäre, und nicht immer dauern könne. Und siehe, nun bricht es an; nach zwölf Jahren stillen Wartens regt sich ganz England . . . Daß er da stand als Englands stärkste Seele, der unangefochtene Held von ganz England — was kümmerte ihn das? Es war möglich geworden, daß das Gesetz von Christi Evangelium sich nunmehr auf Erden begründe! Dieser wirklichkeitsnahe, in dem gesamten Chaos der rauhen Praxis erfahrene Mann erkühnte sich, die Theokratie als verwirklichungsreif anzusehen, jene Theokratie, die sich John Knox auf der Kanzel als „fromme Hoffnung“ erträumt haben mochte. Die Vorzüglichsten in Christi Kirche, die frömmsten, weisesten Männer sollten über das Land herrschen: in erheblichem Maße könne und solle es so geschehen. Ist Gottes Wahrheit nicht wahr? Und wenn sie wahr ist, sollte dann sie nicht getan werden? Der rüstigste, praktische Verstand in England wagte, dies zu bejahen! Ein würdiges, wahres Vorhaben: ist es nicht, in seiner Art, das würdigste, das das Herz eines Staatsmannes oder Mannes heben könnte? Daß ein Knox den Gedanken dachte, war etwas; aber einen Cromwell in dieser Vollendung zeigt die Geschichte nur einmal, einen Cromwell mit seinem gesunden, erfahrenen Sinne dafür was die Welt in ihrer Wirklichkeit ist. Ich sehe dies als den Höhepunkt des Protestantismus an, als die heroischste Erscheinung, die dem Glauben an das Evangelium auf Erden bestimmt war. Stellt euch vor: uns ward es offenkundig, wie wir Recht über Unrecht obsiegen zu lassen und wie wir alles, wonach wir uns gesehnt und worum wir gebetet haben, zu einer erreichbaren Wirklichkeit zu machen vermögen . . . Hätte ganz England zu ihm gestanden: England hätte ein christliches Land sein können! So aber sieht die fuchsartige Schlaueit noch immer über ihrem hoffnungslosen Problem: „Eine Welt von Schurken vorausgesetzt, wie bekommt man da aus ihrem Zusammenwirken Ehrlichkeit heraus“ — wie weitläufig das Problem ist, ist in den Kanzleigerichtshöfen und an manchen anderen Orten zu sehen! Bis dann zuletzt, durch des Himmels gerechten Zorn, oder aber auch aus großer Barmherzigkeit des Himmels, alles zu stocken anfängt und dies Problem allen Menschen fühlbar hoffnungslos wird . . .“

23. **Friedrich Hebbel** (1813—1863).

Genau so, wie Cammer einen schlechten Zeugen gewählt hat, wenn er 3. B. Schopenhauer zu sich herabzieht (dem doch sogar Nießsche seine Herkunft vom Christentum vorwirft!), ebenso unrichtig ist es, Hebbel zum Exponenten einer antichristlichen Weltanschauung zu machen. Oder ist Leuten wie Cammer, ebenso wie es ihnen unbekannt ist, daß Schopenhauers Lehren ohne die „asiatischen“ Gedanken von einer Erlösung unmöglich wären, gleichermaßen unbekannt, daß die germanische Welt von Hebbels „Nibelungen“ in ungeheurem Chaos zusammenbricht und daß einzig Dietrich von Bern „im Namen dessen, der am Kreuz erblich“ das Erbe dieser untergehenden Welt auf sich nimmt? Ist diesen Leuten bekannt, daß ausgerechnet Hebbel, der doch heute immer wieder sozusagen als Prototyp des nordischen Menschen (womöglich gegenüber Wagner als „nordischer“ denn dieser!) hingestellt wird, seinen Dietrich von Bern, den erhabensten Helden in den „Nibelungen“, außerdem als Verteidiger des asketischen Ideals auftreten läßt oder würde es denjenigen, die heute sogar das lutherische Christentum verwerfen, weil es angeblich den selbstherrlichen nordischen Menschen erniedrige, einfallen, gleich objektiv wie Hebbels Dietrich über die Geschichte des bettelnden Pilgers zu berichten?

„Es ist doch was!“

Zehn Jahre sind herum, und endlich kommt er
Des Abends auf sein Schloß. Schon brennt das Licht,
Er sieht sein Weib, sein Kind, er hebt den Finger
Um anzupochen, da ergreift es ihn,
Daß er des Glückes noch nicht würdig ist,
Und leise, seinem Hund, der ihn begrüßt,
Den Mund verschließend, schleicht er wieder fort,
Um noch einmal die lange Fahrt zu machen,
Von Pferdestall zu Pferdestall sich bettelnd
Und, wo man ihn mit Füßen trifft, verweilend,
Bis man ihn küßt und an den Busen drückt.
Es ist doch was!“

24. **Otto von Bismarck** (1815—1889).

Ich glaube, daß es nach solchen Beispielen aus der Geschichte des germanischen Geisteslebens nicht notwendig ist, durch zahlenmäßige Ueberlegenheit Eindruck zu machen. In unserer Zeit, die endgültig mit dem Wahn gebrochen hat, als ob die Zahl gegenüber dem Einfluß der großen Persönlichkeit in weltanschaulichen Dingen etwas zu bedeuten habe, genügt es, der Cammerschen Reihe von nicht immer rassistisch einwandfreien, fast immer ungenialen und stets falsch aufgefaßten „führenden Männern der Geschichte“ eine andere Reihe von wahrhaft genialen Germanen gegenüber-

zustellen, die alles Kleinliche zum Schweigen bringen. Und es genügt uns auch, von einem Manne wie Bismarck zu hören, daß er gesagt hat: „Ich bemühe mich, ein gläubiger Christ zu sein, und bekenne überall gern mein Christentum; ich halte es auch für notwendig, daß dem Volke die christliche Religion erhalten wird; aber religiöse Unduldsamkeit ist mir verhaßt, und ich würde unter meiner Amtsführung keinerlei Glaubenszwang geduldet haben.“ (Gespräch mit seinem Arzt Dr. Gittermann.)

25. Richard Wagner (1813—1883).

Mit dem Namen des Bayreuther Meisters greifen wir in die Tiefen jener Auseinandersetzung zwischen zwei Welten, die sich heute innerhalb der nationalsozialistischen Bewegung gegenüberstehen und die kurz mit „Wagner oder Nietzsche“ zu bezeichnen sind. Infolge der aufklärenden Arbeiten von Männern wie Chamberlain und in neuester Zeit Kurt von Westernhagen (dessen Bücher hier besprochen wurden und der im Vorjahr in den „Blättern“ auch durch eine eigene Arbeit zu Wort kam!) ist es — falls es noch hier oder da möglich war, ehe diese Arbeiten erschienen sind! — nicht mehr so einfach, beide Männer in einem Atem für das Dritte Reich als Vorkämpfer in Anspruch zu nehmen. Für den Kenner beider gab und gibt es von jeher nur eine Wahl: entweder Wagner oder Nietzsche, und damit wahrhaftem Heldentum oder überspitztem Machtwahn zu folgen!

Meine folgenden Ausführungen ergänzen gewissermaßen das Zwiegespräch am Ende der Arbeit Westernhagens über „Napoleonismus und Heldentum“ in den „Bayreuther Blättern“ von 1937 (3. Stück). Ich stelle lediglich Aussprüche einander gegenüber, die das Verhältnis Wagners und Nietzsches zur christlichen Religion beleuchten und eindeutig entscheidend sind. Wir werden infolge dieser Methode auch für meine eigene Arbeit Entscheidendes gewinnen!

Nietzsche: „Wenn es Götter gäbe, wie hielte ich es aus, kein Gott zu sein; also gibt es keine Götter!“

Wagner: „Dieser Stolz ist die Seele des Wahrhaftigen, des selbst im dienenden Verhältnisse Freien. Dieser kennt zwar keine Furcht, aber Ehrfurcht.“

Nietzsche: „Eine Erfahrung aus sieben Einsamkeiten: . . . Die Ehrfurcht vor sich — die Liebe zu sich; die unbedingte Freiheit gegen sich.“

Wagner: „Wie viel hätte ich noch zu lernen, um den Forderungen, die ich aus innerster Einsicht an mich stelle, nachzukommen, und vor mir selbst mich dessen würdig zu zeigen, was ich für edel und gut halte, in diesem Leben des Jammers und der Schwäche?“

Nietzsche: „Man muß der Menschheit überlegen sein durch Kraft, durch Höhe der Seele, durch Verachtung . . .“

Wagner: „Nie ist mir klarer geworden, welche Nachsicht gerade der Beste bedarf, und wie sehr gerade er die höchste Güte zu üben hat, um nicht der Elendeste zu sein!“

Nießsche: „Was ist gut? — Alles, was das Gefühl der Macht, den Willen zur Macht, die Macht selbst im Menschen erhöht.“

Wagner: „Wie das Volk doch gut ist! . . . Die der Größe bewährte Treue ist zuweilen mehr wert als die Größe selbst.“

Nießsche: „Das Mitleiden steht im Gegensatz zu den tonischen Affekten, welche die Energie des Lebensgefühls erhöhen: es wirkt depressiv.“

Wagner: „Es sollte uns fortan einzig noch daran gelegen sein, der Religion des Mitleidens, dem Bekennen des Nützlichkeitsdogmas zum Trost, einen kräftigen Boden zu neuer Pflege bei uns gewinnen zu lassen.“

Nießsche: „Ich heiße das Christentum den Einen großen Fluch, die Eine große innerliche Verdorbenheit, den einen großen Instinkt der Rache, dem kein Mittel giftig, heimlich, unterirdisch, klein genug ist, — ich heiße es den Einen unsterblichen Schandfleck der Menschheit . . .“

Wagner: „Das Blut des Heilandes, von seinem Haupte, aus seinen Wunden am Kreuze fließend, — wer wollte frevelnd fragen, ob es der weißen oder welcher Rasse sonst angehörte? Wenn wir es göttlich nennen, so dürfte seinem Quelle ahnungsvoll einzig in dem, was wir als die Einheit der menschlichen Gattung ausmachend bezeichneten, zu nahen sein, nämlich in der Fähigkeit zu bewußtem Leiden. Diese Fähigkeit müssen wir als die letzte Stufe betrachten, welche die Natur in der aufsteigenden Reihe ihrer Bildungen erreichte; von hier an bringt sie keine neuen, höheren Gattungen mehr hervor.“

Zuletzt ist es höchst bemerkenswert, wie sich der Anti-Christ Nießsche und der Christ Wagner zum Deutschtum und zum Judentum verhalten:

Nießsche: „Ein gutes Stück pöbelhafter Gesinnung muß in sich tragen, wer gegen die Juden kämpft.“

„Der arische Einfluß hat alle Welt verdorben“.

„Umsonst, daß ich in ihm (Anm. d. Verf.: im Deutschen!) nach einem Zeichen von Takt, von Delikatesse gegen mich suche. Von Juden ja, noch nie von Deutschen.“

Wagner: „Dünkt uns aber das Notwendigste die Emanzipation von dem Drucke des Judentums, so müssen wir es vor allem für wichtig erachten, unsere Kräfte zu diesem Befreiungskampfe zu prüfen. Diese Kräfte gewinnen wir . . . aus dem genauen Bekanntwerden mit der Natur der uns innewohnenden unwillkürlichen Empfindung, die sich uns als instinktmäßiger Widerwille gegen das jüdische Wesen äußert: an ihr, der Unbesieglichen, muß es uns . . . deutlich werden, was wir an jenem Wesen haßen.“

Nietzsche: Die Deutschen sind Kanaille . . . Man erniedrigt sich durch den Verkehr mit Deutschen . . . Ich halte diese Rasse nicht aus, mit der man immer in schlechter Gesellschaft ist."

Wagner: "Die deutsche Natur ist so innerlich tief und reich begabt, daß sie jeder Form ihr Wesen einzuprägen weiß, indem sie diese von innen neu umbildet und dadurch von der Nöthigung zu ihrem äußerlichen Umsturz bewahrt wird. So ist der Deutsche nicht revolutionär, sondern reformatorisch; und so erhält er sich endlich auch für die Kundgebung seines inneren Wesens einen Reichthum von Formen, wie keine andere Nation."

Wahrhaftig, H. St. Chamberlain hat recht, wenn er in seinem Brief vom 11. 8. 1900 an Frau Cosima schreibt: "Die 'Freiheit' eines Mannes, der sich aus eigener, unaufhaltbarer Schwäche die Zerrüttung seines Gehirns und das entsetzliche Schicksal eines Louis Lambert zuzieht, muß belächelt werden . . . Gern hätte man dem Selbstverblendeten (Anm. d. Verf.: Nietzsche) Goethes Worte gerufen:

Die Erde wird durch Liebe frei,
Durch Taten wird sie groß."

Wir aber wenden uns Richard Wagners Taten der Liebe zu, denn wir wissen, daß Richard Wagner nicht erst "an seinem Lebensabend vor dem Kreuze niedergesunken" ist, sondern daß er schon seit 1848 gleichzeitig mit anderen Entwürfen an einem "Jesus von Nazareth" arbeitete, außerdem den Entwurf zum "Parsifal" nicht etwa erst in späteren Jahren begann, sondern gleichzeitig mit der Ausarbeitung des "Siegfried" und des "Tristan", zu Zeiten also, die Nietzsche noch als Bewunderer des Meisters miterlebt hat. Während aber Nietzsche übersah, daß Richard Wagner in seiner Rede im Vaterlandsverein schon 1848 gesagt hatte: "Die Erfüllung der reinen Christuslehre ist unser Ziel", während Nietzsche den "Ring des Nibelungen" als heidnisches Werk mißverstand, war Richard Wagner unbeirrt seines Weges gegangen und erwies in allen seinen Werken praktisch, was er im Jahre 1880 unmißverständlich auch theoretisch aussprach: "Daß wir Kirche, Priestertum, ja die ganze Erscheinung des Christentums in der Geschichte schonungslos darangeben, dies geschieht um jenes Christus willen, den wir in seiner vollen Reinheit uns erhalten wollen."

Kein Wunder, daß sogar Nietzsche in einem lichten Augenblick bekennen mußte: "Die beiden vornehmsten Formen Mensch, denen ich leibhaftig begegnet bin, waren der vollkommene Christ — ich rechne es mir zur Ehre, aus einem Geschlechte zu stammen, das in jedem Sinne Ernst mit seinem Christentum gemacht hat — und der vollkommene Künstler des romantischen Ideals (Anm. d. Verf.: Wagner!), welchen ich tief unter dem christlichen Ideal gefunden habe."

Hiebei übersah allerdings Nietzsche trotz des Lichtblickes, den er in Bezug auf das Christentum hatte, daß gerade dieser „Künstler des romantischen Ideals“ eben jenem christlichen Ideal näher stand als Nietzsche jemals auch nur einem künstlerischen!

Wir folgen also nicht Nietzsche, dem Zerrissenen, dem Leben nicht Gewachsenen, sondern kehren mit Richard Wagner zu jenen echten Helden zurück, die allein durch ihr Dasein beweisen, daß alles Große entgegen Nietzsches furchtbarer Behauptung, nicht aus der Skepsis, sondern nur aus dem Glauben geboren wird.

Und mit Richard Wagner sind wir der Meinung:

„Der Gründer des Christentums war nicht weise, sondern göttlich; seine Lehre war die Tat des freiwilligen Leidens; an ihn glauben, hieß: ihm nacheifern, und Erlösung hoffen, hieß: mit ihm Vereinigung suchen.“

*

Einige Beispiele aus der jüngsten Zeit sollen schließlich erweisen, daß die germanischen Christen keineswegs ausgestorben sind.

26. Ernst Wiechert.

„Das erste Buch, das sich mir in meinem Leben geöffnet hat, ist die Bibel gewesen und in einer Zeit, in der man mit den Testamenten umgehen möchte, wie Maurer mit einem abzubrechenden Haus, will ich gern bekennen, wie viel ärmer und kälter mein Leben geworden wäre ohne die Tränen, die ich als Kind über ihren Blättern verloren habe. Und heute? Auch heute noch ist sie das „Buch der Bücher“, und wenn kein anderer Satz in ihr stünde als dieser: „Man muß Gott mehr gehorchen denn den Menschen.“

27. Josef Magnus Wehner.

„Die Lutherbibel ist nicht nur eine Sprachschöpfung, sie ist eine Welterschöpfung, um die unsere Klassik und Romantik sternenhaft kreist; ja, es ist im unendlichen deutschen Raume kein Lebenskreis zu denken, ohne dieses Pfingstwunder der deutschen Zunge. Jeder Schritt, den unsere Zeit in die unterirdischen Räume des Volkstums hinabwagt, ist umrauscht von dieser frühen Sprache eines gottgewaltigen Aufbruchs . . . Die Lutherbibel hat uns Deutschen Mut gemacht zu jedem hohen Werke. Ich bekenne gern, daß ich als werdender Mensch die Bibel stets in der Tasche trug. An ihrer Sprache bin ich deutsch geworden.“

28. Richard Curinger.

„Jeder Versuch, christlichen Geist auszutreiben aus deutscher Art, bezahlt sich mit Entartung. Nicht nebeneinander leben Deutschtum und Christentum im deutschen Menschen. Dies ist zu sagen auf die Frage: „Hat das Christentum das Deutschtum verfälscht?“. Nein. Es hat das Deutschtum verwirklicht.“

29. August Winnig.

„Ich bin in weitem Bogen um Christus herumgegangen, aber ihm allmählich näher gekommen. Dabei erinnere ich mich eines Innenvorganges, den ich heute als eine Etappe auf meinem Wege zu Christus erkenne. Mir wurde einmal die abgründige Schlechtigkeit des Menschenwesens klar. . . . Nicht jeder Mensch ist ein Verbrecher, aber jeder Mensch hat Gedanken, Wünsche und Gelüste, die an Sündengewicht einem Morde gleichkommen. Es ist ganz undenkbar, daß wir bei solcher Verworfenheit zu Gott zurückkehren können, wenn nicht vorher etwas mit uns geschieht. . . . Ueber den christlichen Glauben soll man nur mit vollster Aufrichtigkeit sprechen. Wer das nicht kann, soll schweigen. . . . Ich glaube, daß Gott mein Herr ist, der mein Loß bestimmt, wenn dies irdische Leben endet. Ich begreife, daß mich Gott wegen meiner Sünden verdammen muß. Aber ich sehe seine Liebe, von der das Leben zeugt, und glaube, daß er nicht verdammen will, sondern uns seine Hand entgegenstreckt. Diese Hand Gottes ist Christus. In Christus hält er Entsühnung, Versöhnung und Gnade bereit. Das Entscheidende ist nicht Christi Leben, sondern sein Tod, nur sein Tod, der Tod am Kreuz. Der lehrende und segnende Christus hätte uns nie bezwungen, wenn er nicht zuletzt der sterbende Christus wäre.“

30. August von Mackensen.

Am 60. Jahrestag seines Dienstesintrittes in das Heer (1. Oktober 1929) sagte der Feldmarschall in einer Ansprache folgendes: „Ich habe mich oft in meinem Leben gefragt: Wie kommt es, daß gerade dir alles geglückt ist, daß gerade du zum Werkzeug wurdest, um Großes auszuführen? — Ich verdanke das der Gnade Gottes und mein Anteil an dem, was ich meinem Vaterlande habe nützen können, besteht nur darin, daß ich immer meine Pflicht getan habe.“

31. Paul von Hindenburg (1847—1934).

Univ.-Prof. Dr. Sauerbruch erzählt über Hindenburgs letzte Stunden, daß der Reichspräsident am Nachmittag des 1. August plötzlich den Wunsch geäußert habe, zu erfahren, ob er sterben müsse. Als ihm Sauerbruch gestand, daß „Freund Hein“ bereits „um das Haus herum“ gehe, sagte Hindenburg nach einigem Schweigen: „Ich danke Ihnen, Sauerbruch, nun will ich mit meinem Herrn dort oben Rücksprache nehmen.“ Als Sauerbruch aufstand und das Zimmer verlassen wollte, sagte der Reichspräsident: „Nein, Sauerbruch, Sie können ruhig bleiben, wenn ich nun ein wenig in der Bibel lese.“ Sauerbruch erzählt weiter: „Ich wollte dann den Fenstervorhang zurückziehen, um mehr Licht zu schaffen, aber der Feldmarschall sagte: ‚Lassen Sie es nur so, Sauerbruch; was ich lesen will, weiß ich ja auswendig seit langer Zeit.‘ Der alte Herr nahm dann das Neue Testament, das stets

auf seinem Nachttisch lag, und blätterte und las darin mit leiser, flüsternder Stimme, wohl eine Viertelfunde lang. Dann legte er das Buch zurück und rief mich an sein Bett und sagte: „Und nun, Sauerbruch, sagen Sie Freund Hein, er kann ins Zimmer kommen.“ — Am nächsten Morgen war der Generalfeldmarschall tot.“

32. Adolf Hitler.

Am 1. Februar 1933 sagte der Führer in seinem Aufruf an das Deutsche Volk: „Sie (Anm. d. Verf.: die Reichsregierung) wird das Christentum als Basis unserer gesamten Moral, die Familie als Keimzelle unseres Volks- und Staatskörpers in ihren festen Schutz nehmen.“ Der Schluß dieser Rede aber lautete: „Getreu dem Befehl des Generalfeldmarschalls wollen wir beginnen. Möge der allmächtige Gott unsere Arbeit in seine Gnade nehmen, unseren Willen recht gestalten, unsere Einsicht segnen und uns mit dem Vertrauen unseres Volkes beglücken. Denn wir wollen nicht kämpfen für uns, sondern für Deutschland!“

33. Houston Stewart Chamberlain (1855—1927).

Zum Abschluß dieser Arbeit möchte ich wieder zum Ausgangspunkt meiner Betrachtungen zurückkehren, zu den Worten des Führers über jene Leute, die „an den Erkenntnissen eines H. St. Chamberlain genau so gleichgültig“ vorübergingen, wie es im Jahre 1924 noch geschah. Ich möchte hinzufügen, daß die Worte des Führers: „wie es heute noch geschieht“, im Jahre 1938 allerdings keinen Bezug mehr haben auf „die offiziellen Stellen der Regierung“, wohl aber immer noch auf jene Leute, von denen der Führer sagt: „Sie sind zu dumm, selbst etwas zu denken, und zu eingebildet, von anderen das Nötige zu lernen“.

Ich möchte also allen jenen, die immer nur die „Grundlagen des 19. Jahrhunderts“ von Chamberlain zitieren und seine übrigen großen Werke ebenso wenig kennen, wie das Wesentliche an den „Grundlagen“, wärmstens empfehlen, dem Beispiel des Führers auch dort zu folgen, wo es um höchste geistige Entscheidungen geht! Ein Mann wie Chamberlain, der im Jahre 1923 den Führer sah und nach diesem Erlebnis am 7. Oktober jenen herrlichen Brief an Adolf Hitler schrieb, der mit den Worten endet: „Daß Deutschland in der Stunde seiner höchsten Not sich einen Hitler gebiert, das bezeugt sein Lebendigkeit; desgleichen die Wirkungen, die von ihm ausgehen; denn diese zwei Dinge — die Persönlichkeit und ihre Wirkung gehören zusammen. — Ich durfte billig einschlafen, und hätte auch nicht nötig gehabt, wieder zu erwachen. Gottes Schutz sei bei Ihnen!“ — ein Mann wie Chamberlain, sage ich, der die Größe Adolf Hitlers richtig erkannte, ein solcher Mann darf uns wohl auch dort die Augen öffnen, wo es unseren „Deutschgläubigen“ unangenehm wird!

H. St. Chamberlain hat schon zur Zeit, als er die „Grundlagen“ schrieb, erkannt: „Ich glaube, daß wir noch fern, sehr fern von dem Moment sind, wo die umbildende Macht der Erscheinung Christi sich in ihrem vollen Umfang auf die gesittete Menschheit geltend machen wird.“

Chamberlain hat ferner im Jahre 1918 seine „Lebenswege meines Denkens“ veröffentlicht und seiner Ueberzeugung von der organischen Einheit der Evangelien mit den Worten Ausdruck verliehen: „Woher die Erlösung zu kommen hat, wo einzig sie zu suchen ist, das weiß ich: sie liegt begründet in dem ungeheuren und einheitlichen Eindruck, den die eine Persönlichkeit — auf deren Antlitz ‚die Herrlichkeit Gottes strahlte‘, wie ein Zeitgenosse bezeugt, — auf Alle machte und bei allen hinterließ, die sie mit Augen und Ohren erlebt hatten.“

Und schließlich hat H. St. Chamberlain sein im Jahre 1922 erschienenenes Buch „Mensch und Gott“ mit Worten geschlossen, die billig auch meiner Arbeit zum Abschluß gedeihen können:

„Mit dem Glauben an Christus ist die Erlösung schon vollbracht, und jede weitere Sorge bedeutet einen Rückfall in die Verirrungen der menschlichen Vernunft. Dies begründet eine Religion der Unmittelbarkeit, die gar nichts weiter vom Menschen fordert, als Liebe zu dem Erlöser und Glauben an sein Mittleramt. Wir sahen . . . mit welcher glutvollen Inbrunst ‚der Begründer der Kirchen, die in Christo sind‘ diese allumspannende einzige Wahrheit umfaßt, der auch unser Luther mit der ihm eigenen Gradheit Ausdruck verleiht: ‚Durch Jesum Christum mußt Du an Gott glauben . . . da will er sich finden lassen und sonst nicht.‘“

„Der Ring des Nibelungen“.

Die Tragödie der verlorenen Freiheit.

Von Maria von Wedel.

Ein Wort zuvor:

Man kann die Dichtung des „Ringes“ auch philosophisch deuten und in Siegfried den symbolischen Typus der noch nicht vollgereiften Männlichkeit sehen, den „freien Helden“, der seine Freiheit unbesonnen verliert. Sieht man aber in der Dichtung nur diese, das Drama als solches, so handelt es sich darin um den uralten Natur-Mythos des Kampfes zwischen Nacht und Licht. Dann ist auch der Zaubertrank kein Symbol für die Unreife des Helden, sondern einfach das äußerste, letzte Mittel der zauberkundigen Nachtabenlist, um das Licht zu verlöschen, ein Mittel, das äußerlich gelang, doch vor dem innerlichen Siege der höheren Lichtmacht versagt: Siegfried fällt, aber Brünnhilde gibt dem Rheine den Ring zurück. — Eine Frage „droht“: was haben die Rheintöchter wohl in jener letzten Nacht — als „redlichen Rat“ — der Brünnhilde verraten, daß es ihr den Glauben an Siegfrieds Unschuld, Liebe und Treue wiedergeben konnte? Haben sie ihr etwa eine Belehrung erteilt über Reife und Unreife des Männerwesens — oder haben sie ihr, die einst Wotans Vertrauen genoß, nicht eben nur die dramatische Tatsache jener letzten Abenlist zum Bewußtsein geführt, welche ihm die Erinnerung verzaubert hatte, ohne doch an seiner Persönlichkeit, seiner furchtlosen Heldenart, was zu ändern? — Darüber wäre bei der nachfolgenden Betrachtung nachzudenken; dann wird man der Dichtung gerecht und behält doch das persönliche Recht zur weiteren Deutung des auf einer unendlich tiefen Wahrheit ruhenden Mythos. Eine Naturvorstellung gestaltet sich auch im Genie zum Drama, sie vergeistigt sich durch einen Intellekt zur Idee; der Intellekt kann sich irren, das Genie nie. —

S. v. W.

Das reine Gold in den Lebenswassern, die edelste Substanz, heilig bewahrt in dem großen Strom, beglückt die, die es freulich hüten. Seine feinen Schwingungen wirken erklärend, erzeugen einen Zustand der Liebe in allen, die den Glanz erkennen. Wer diesen Zustand der Liebe verläßt, weil er verlangend und gierig ist nach Macht und Genuß, weil er Gewalt ausüben will, Zwang über andere, der verkehrt die erhebende Kraft in Fluch und Unheil. Der Entartete lebt nicht mehr im friedvollen Zustand der freien Verbundenheit mit Gott und Natur, deshalb will er nun binden, raubt das reine Gold der gegenseitigen Verbundenheit und schmiedet den Ring der einseitigen Gebundenheit. In den Händen des Unberufenen verkehrt sich das Hehrste in das Niederste und ist mit seinem Fluch behaftet. So trägt der Ring, den das Geschöpf der Dunkelheit, Alberich, aus dem geraubten Rheingold schmiedet, zugleich mit der Macht auch das Unheil mit sich, das immer weitere Kreise zieht. Alle, deren Blick schon getrübt ist für den wahren Wert des Lebens, verlangt nach seinem Besitz. Sie alle tragen nicht mehr die göttliche reine Liebe in sich. Die innere Freiheit ging verloren.

Das Geschick dieses Ringes führt uns ganz hinein in die Düsternis, die die Verwirrungen in der Welt hervorrufen. Der göttliche Lichtstrahl ist nur noch ganz schwach, gleichsam aus der Ferne sichtbar und im Entschwinden begriffen. Die Götter, unsere alten Autoritäten, stürzen, können sich nicht mehr halten. Wotan, das Haupt, vergift die Weisheit, durch die er der leitende Gedanke für alle übrigen sein soll. Er ergibt sich den Einflüsterungen seines Versuchers, die

ihn in Zwiespalt bringen, setzt Unrecht vor das Recht, woraus nur immer wieder neues Unheil entstehen kann. Aus Frickas Mund erfahren wir von seinem Unbefriedigtsein. Es ist sein Herz, das nicht befriedigt ist, und nun sucht er in ruhelosem Umherschweifen, was er doch in der Außenwelt nicht finden kann. Immer mehr verstrickt er sich in Schuld und Fricka kann ihn nicht halten, denn sie ist längst nicht mehr für ihn Ansporn zum Guten. „Stets Gewohntes nur magst du verstehn“ sagt Wotan von ihr.

Wotan und Fricka. Hier ist ein Wort zu sagen vom Begriff der Ehe. — Wenn sich in der Ehe beide Teile ihre Freiheit gönnen, wird auch ihr beiderseitiges Verhältnis immer wieder neue Kraft gewinnen, mehr als durch ständiges Aneinanderhängen, das doch immer ein wenig von Egoismus und Furcht zeugt. „Ehe“ heißt ja ursprünglich „Vertrag“, Vertrag unter Gleichberechtigten, Gleichgesinnten. Sollte durch einen Teil diese gleiche Berechtigung gestört, nicht mehr anerkannt werden, so ist der Vertrag im geistigen Sinne schon gebrochen. Fricka versagt. Für sie als Gattin des Gottes, göttliche Ehehüterin, hat der „Vertrag“ einen anderen Sinn. Sie geht so weit, daß sie die Ehe, wie sie auch sei, und wäre sie wie z. B. die Ehe Hundings durch die Gewalt über die Frau zustande gekommen, für „heilig“ erklärt, Siegmund und Sieglinde, durch ihre innere Zusammengehörigkeit vom ersten Augenblick ein Herz und eine Seele (in der mythischen Dichtung zu sinnlich verdeutlichender Darstellung als leibliches Geschwisterpaar gezeichnet, was wir uns auf die geistige Ebene deuten), sind in Frickas Augen nur Frevler. Sie laden Schuld auf sich, weil sie versäumen, Klarheit und Ordnung zu schaffen vor ihrem neuen, jetzt erst heiligen Bund. Und Wotan, der sonst doch unbekümmert seinen eigenen Weg geht, hier gibt er wider innerstes Wollen, gänzlich entgegen seinem ganzen Wesen, Frickas stark begründetem Forderung ihres Rechtes nach und willigt ein in die Vernichtung dessen, was ihm als aufgehendes Licht, als Rettung der untergehenden Götterwelt erschien: eines furchtlosen Heldengeschlechts. Zugleich mit Siegmund trifft sein Jorn das geliebteste Kind, Brünnhilde, die Wunschild, die in scheinbarem Ungehorsam versucht, sich den Helden zu retten. Deutlicher als dem Ohr Wotans gesprochenes Wort, klang ihrem Herzen Wotans innerster Wunsch. Ihn führte sie aus, als sie Siegmund schützte und nach seinem Tod Sieglinde zur Flucht verhalf um des zukünftigen Helden unter ihrem Herzen willen. Wotan übt schwerste Bestrafung: Sie, die Festbewehrte, bisher nur himmlischen Kämpfen an seiner Seite Zugelassene, liefert er der menschlichen Liebe aus. Und doch tat sie selbst, als sie ihr Herz von Siegmunds Liebe zu Sieglinde rühren ließ, den ersten Schritt auf den Weg zur Erde. Von ihrem Flehen ergriffen, läßt Wotan den Felsen, auf den er sie in Schlummer bannt, von flammender Glut umlodern, die nur der furchtlos Freie durchschreiten kann, um Brünnhilde aus dem Schlafe zu wecken.

Dieser freie Held erwächst ihr aus Sieglinde's Schoß: Siegfried. Er ist furchtlos. Er schmiedet neu das zersprungene Schwert, der Ring, nach dem alle gierig sind, fällt ihm zu, der frei von Gier ist. Er überwindet alle Hindernisse, durchschreitet die feurige Lohe. Und warum folgt hier nichts als Verwirrung und Verstrickung? Sind nicht alle Bedingungen erfüllt? Der uralte Mythos — im deutschen Märchen von Dornröschen so rein und schön dargestellt — das ewige Naturgeschehen: Der Prinz küßt wach das Dornröschen mit seinem Kuß und damit sind und bleiben beide miteinander verbunden — findet es nicht seine Auferstehung bei Siegfried und Brünnhilde? Ja, Siegfried erweckt wohl auch Brünnhilde aus der Ruhe ihrer Ausgeglichenheit durch einen Kuß, aber — er weiß nicht, was er tut. —

In der Wildnis war er aufgewachsen, nur die niedere Materie (Mime) hat seine Kindheit umgeben. Kraft seines angeborenen Adels mißachtet und verachtet er sie und stößt sie weg. Er hat den Drang, die in ihm ruhenden Kräfte anzuwenden, aber mangels der Herzenskultur weiß er nicht wie. Er beginnt zwar richtig die Selbsterziehung: er schmiedet das Schwert, seine Waffe, die geistige Unterscheidungsgabe, was niemand für ihn tun kann. Er tötet den Drachen, auch die erste Tat des Herakles, wodurch ihm schon das Feinhören beschieden ist. Aber zu früh verachtet er die Autorität, er nähert sich der Frau, bevor er die Reise der vollen Männlichkeit erreicht hat — im Gegensatz zu Herakles, der erst alle seine schweren Heldentaten verrichtet. Und was das Schönste hätte werden können: zwischen Brünnhilde und Siegfried eine wahre neue Ehe, trägt dadurch, daß er noch nicht die männliche Reise besitz, schon den Anfang einer schlimmen Auflösung in sich. Ohne zu wissen, was er tut, in der ganzen Unerfahrenheit seines Jünglingsalters, stürzt er sich in das empfindlichste aller menschlichen Verhältnisse: die Verbindung zwischen Mann und Frau.

Und diese Frau war Brünnhilde, mit dem ganzen Schatz ihrer Seele, ihres feinempfindenden Herzens, den sie ihm nun in voller Seligkeit, als ihrem Erwecker, darbringt, bereit, ihn zu großen Taten anzu-spornen, zu begeistern. Aber Siegfried erfährt nur die körperliche Beziehung. Denn so oft Brünnhilde ihm ihren seelisch-geistigen Reichtum bietet, versteht er sie nicht. Durch den Fuß durchbrach er die schützende Mauer, die Schutzkraft. Er besaß den Schlüssel zu dem Tor, das ihr Wesen erschloß. Eine ganze Welt rief er wach durch seinen Fuß — und vergift sie.

Kein künstlicher Trank des Vergessens ist notwendig — es ist nur die Freiheit des Dichters, den Lauf der Ereignisse abzukürzen. — Liegt es nicht in der Gedankenlosigkeit des Menschen, daß er übersieht, vergift? Liegt es nicht in seiner Natur, daß er, anstatt mit offenem Wort für seine Handlungen einzustehen, sich Auseinandersetzungen zu entwinden sucht und ehrlichen Folgerungen aus dem Wege geht? Siegfried, der weltfremde, kommt in die Welt und verfällt ihr.

Aber Brünnhilde, wenn auch noch so schmähdlich an ihrem innersten Heiligtum verraten und an ihres Herzens Glück enttäuscht, kann sie nicht aus ihrer großen Liebe heraus verzeihen? Sie, die ihn mit der ganzen Macht ihrer Seele liebte, die in ihm den Helden sah, mit dem allein sie die höchsten Taten zu verrichten alle ihre Gaben hätte anwenden können, sie gehört noch selbst der Welt der Irrungen und Wirrungen an. Der brennende Schmerz, daß der Einzige, der ihr hätte ebenbürtig sein können, sich ihr entzog, sich ihr wortlos entfremdete und unerreichbar wurde, macht sie wie wahnsinnig, so daß sie ihr Wirken ganz auf Vernichtung und Zerstörung einstellte. Den Grad der Selbsterziehung, Selbstkontrolle, Selbstkultur, den diese Lage in gewaltigem Maße gefordert hätte, ist ihrem noch instinktmäßigen Handeln nicht gegeben. Eine ungeheure Freiheit des Geistes, des Denkens, hätte dazu gehört, sich zu erheben über dieses an ihr, an den göttlichen Gesetzen begangenen Unrecht, über diese immer sich wiederholende Schuld des Mannes an der Frau, ein Gehenlassen seiner Leidenschaft ohne den innersten und innigsten Kontakt zu haben oder auch nur zu wünschen. Jedes menschliche Verhältniß bedarf der Pflege und ganz besonders dieses. Ein Mensch kann wohl verzeihen, aber die Natur ist unerschütterlich gerecht, und wer auch nur ihr kleinstes Gebot übertreft, muß die entstehenden Folgen tragen — bis er wieder dem Gesetz treu wird. Das ist die wahre Treue — Treue dem in uns eingepprägten Gesetz, das so leise in uns hörbar ist. Diesem wird Siegfried untreu, als er Brünnhilde, sein besseres, feineres Ich verläßt und sich der Welt und ihrem Schein zuwendet. So unverbrüchlich treu hält die Welt, hält Siegfried an seinen Irr-

tüchern fest, am Schein, an menschlichen Institutionen, — aber wo es um das Höchste geht, da ist er untreu. Der Ring des Unheils ist zwischen ihm und Brünnhilde getauscht. Brünnhilde glaubt in ihm das sicherste Unterpfand der Liebe und Treue in Händen zu haben. Um keinen Preis will sie von ihm lassen. Nicht mehr hört sie Wotans Wort, das ihr Waltraute bringt, den Ring den Rheintöchtern wiederzugeben und damit den Fluch aufzuheben. Besessen ist sie von ihrer Liebe zu dem Manne und nichts gilt ihr dagegen das heilige Strömen in der Tiefe, dem das Gold ihres Ringes entstammt, das, ihm wiedergegeben, in ewigem Glanz seine Wogen erhellte. Und ebenso ist's auch mit Siegfried, als er im Trugspiel den Ring von Brünnhildes Finger sich gewaltsam wieder genommen hat — er gibt im Uebermut ihn nicht her, trotz des scherzenden Bittens und ernstern Warnens der Rheintöchter. So erfüllt sich an beiden sein Fluch. Der Untergang ist unausweichlich, denn alle tapp'n unfrei im Dunkeln und fast jeder Schritt, den sie tun, ist falsch. Die unausbleiblichen Mißverständnisse, ermöglicht durch die stumpfen Sinne, das dumpfe Seelenleben der Menschen, machen dem Prinzip des Bösen, durch Hagen und Alberich verkörpert, die Bahn frei.

Doch nicht für immer. Im höchsten Leid, bei Siegfrieds Tod, wird Brünnhildes Geist wieder frei. Ihr sehendes Auge durchschaut nun die Täuschungen, die Siegfried, ihren Helden, mit all den kleinlichen Fäden in Bann gehalten hatten. Die Läuterung durch das Feuer theilt sie mit ihm, das gereinigte Gold des Ringes gibt sie dem Strom zurück und sühnt so alle Schuld, löst den Fluch.

Wollten wir alle, die wir uns durch zarte oder feste Bande miteinander verbunden halten, das reine Gold in der Tiefe wachsam hüten, dann könnte es uns nicht entrisen werden weder von Gier noch von Sucht und bliebe uns zu ständigem Segen.

Lehrer und Lehre.

Es ist jetzt Mode geworden, auf die Singlehrer zu schimpfen.

Mag sein, daß manchem die Eignung für den schweren Beruf abgeht.

Im allgemeinen lehren sie — von einigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen — überall nach gleichem Rezepte, so daß man schon um dieser Gleichgestimmtheit willen behaupten könnte: der Singlehrer ist besser als sein Ruf.

Was aber nichts taugt, das ist die *Lehre*, eine Lehre, die obendrein über zweihundert Jahre alt ist.

Daß eine falsche Lehre so lange Zeit für echt und unfehlbar gehalten werden konnte, beweist nichts für ihre Güte oder Richtigkeit. Auf wissenschaftlichem Gebiete schleppt man sich mit noch viel älteren Irrthümern herum.

Da nun der Gesang nichts anderes ist, als eine Ausdrucksform der Sprache, so ist ersichtlich, daß eine richtige Gesangslehre nur das Einfachste und Natürlichste von der Welt sein kann.

In der Kunst wie im Leben ist das Einfältigste und Nächste immer zugleich auch das Höchste, sagt August Wilhelm Schlegel.

Dem ohngeachtet, wurde die zweihunderjahrealte Lehre von dem widernatürlichsten und verkünsteltesten Wesen, das je aus einer Menschenhand hervorgegangen ist, in das Leben gerufen — vom Kastraten, zu dem Zwecke, im Kirchengesange die Frauenstimmen zu ersetzen.

Aber auch auf der Bühne wurden die Frauen noch bis ins 18. Jahrhundert durch Kastraten vertreten.

Der Kehlkopf des Kastraten blieb tatsächlich zurück, wogegen die übrigen Körperteile, insonderheit Brust und Lunge, wie bei allen verschnittenen Tieren, in das Maßlose sich erweitern.

Arthur Schopenhauer erzählt in seinen Reisetagebüchern von dem Dresdener Kastraten Crescentini: „seine übermäßig dicke Gestalt kontrastiert mit seiner Stimme, daß sie mir bei jeder Vorstellung lächerlich wurde“.

Die Kehle war also verweibt, aber die Seele entmannt, d. h. alles, was das wahre Wesen der Kunst auszumachen pflegt, wie: Lebenswille, Trieb, Gemütskraft, Empfindung, Leidenschaft, Hingebung, Wärme, Begeisterung, Seelenerregung sind dem Kastraten für immer versagt.

Wer dies bezweifeln wollte und die nötigen Erfahrungen im Umgange mit den Haus- und Waldtieren nicht besitzt, der lasse von der Naturwissenschaft sich belehren, daß selbst die, ihrer Zeugungsorgane beraubten Kraken und Tintenfische die Eigenschaft verlieren, sich zu verfärben.

Es ist daher begreiflich, wenn der Kastrat für das ihm abhandengekommene seelische Leben nach einem Ersatz suchte.

Er glaubte ihn darin gefunden zu haben, daß er das göttliche Wort-Ton-Organ, mit dem allein der Mensch unter allen Wesen ausgestattet und ausgezeichnet ist, zu einem mechanischen Instrumente herabwürdigte, an Stelle

der Kunst die Künstelei setzte, an Stelle des bodenständigen Waldes einen geschorenen Heckengarten pflanzte. Dafür schrieb er seine Lehre, die ihn über zweihundert Jahre überlebte.

Was Wunder, wenn man ohne Kastrat zu sein, auf Grund dieser Lehre nie zu einem gleichwertigen Ergebnisse gelangen konnte und dadurch für den seelenvoll-leidenschaftlichen Vortrag verdorben, den Weg zu ihm nicht mehr finden konnte.

Was für den fehlenden Vortrag als Ersatz gelehrt und empfohlen wird, ist dann um vieles übler, als alle vorausgegangenen Gurgeleien, Sprudeleien und Strudeleien, es ist die kopfhängerische, jammervolle Rührseligkeit, mit allem hierzu gehörigen Geächz, Gestöhne, Geschraube und Geziehe.

Dieser Irrlehre gegenüber gibt es nur ein Heil: Völlige Abkehr, gründliche Umkehr, Selbstbesinnung, ausdrückliche Betonung und Hervorkehrung der *Grundeigenheit*, Ablehnung jeglichen Zugeständnisses und des Vergleichsweges.

Wie diese Grundeigenheit beschaffen sein mußte, hat Richard Wagner in seinem urtümlichen, einzigartigen Kunstwerke gezeigt. Hier wies das Kunstwerk der Lehre den Weg, den man nur zu beschreiten braucht, um „im echten Land, im Heimatland zu sein.“

Solange die Schule der deutschen Sprache keine würdige Pflege zu teil werden läßt, oder so lange das Schönsprechen, dem jetzt weniger wichtigen Schönschreiben nicht mindestens gleichgestellt wird, so lange ist jedem Lehrer, der die ausgetretenen Pfade der alten Lehre verlassen will, zu raten, gründlichen, redekünstlerischen Unterricht zu nehmen.

Richard Wagner hielt so viel davon, daß er fürchtete, selbst unter den, damals gewiß noch auf hoher rhetorischer Stufe stehenden Schauspieler keinen geeigneten Lehrer für seine Zwecke zu finden. Das hat böses Blut verursacht; ohne zu bedenken, daß die neue, aus dem Geiste der Musik geborene Diktion einer anderen Sprachtechnik bedurfte, als die Goethisch-Schiller'sche.

Der bedeutende Schauspieler J. Levinsky, der zu den Proben des Tristan in Wien beigezogen wurde, fand Richard Wagners Behauptung, nachdem er diesen selbst gehört hatte, bestätigt. Das gleiche taten alle Versuche, den „Ring“ als Vortragstück in der alten Redetechnik zu sprechen.

Mag der Lehrer immerhin glauben, gut genug zu sprechen, erst diese Schulung wird ihn eines anderen belehren.

„Derjenige Sänger, der nicht zuerst der Absicht des Dichters gemäß, mit entsprechendem Ausdrucke zu rezitieren im Stande ist, wird jedenfalls auch nicht vermögend sein, sie der Absicht des Musikers gemäß zu singen.“

Wenn man nach diesem Geheiß des Meisters den Schüler das Gedicht vor dem Singen jedesmal erst sprechen läßt und er muschelt und mamst es in der Umgangssprache gleichgiltig herunter, so war die Mühe vergeblich.

Die Umgangssprache ist eine Sprache, die von der richtigen Sprache Umgang nimmt.

Kann das Gedicht nicht laut, deutlich, verständlich, sinngemäß, charakteristisch, natürlich und vor allem ungespreizt zum Vortrage gelangen, so war es ebenfalls ein Schlag ins Wasser.

Von selbst versteht es sich, daß die Sprache von allen Schlacken der Mundart erst gereinigt sein muß.

Schon um deswillen muß das U und O des Gesanges, die bisher gänzlich vernachlässigte, ja völlig außeracht gelassene „deutsche Lautlehre“ in Zucht und Schulung genommen werden.

Was man bisher „Vokalisierung“ nannte kann in Ansehung von bloß vier Vokalen: o, e, i, a gegenüber elf: i, e, a, o, u, ä, ö, ü, ei, äu, au nicht in Betracht kommen.

Hier gilt es zu wissen, daß die Laute (Vokale) nicht von der Stimme, sondern von den Sprachwerkzeugen, also von den Lippen, der Zunge, den Zähnen, dem Gaumen gebildet werden.

Beweis: man kann tönend bei geschlossenem Munde keinen für das Ohr kenntlichen Vokal erzeugen. Es bleibt bei einem unbestimmten Geseumme.

Und umgekehrt, man kann tonlos bei geöffnetem Munde jeden für das Ohr kenntlichen Vokal deutlich hervorbringen.

Trotzdem also das Wort Vokal von vox (Stimme) abgeleitet ist, hat es hinsichtlich seiner Erzeugung mit der vox nichts zu tun.

Der Konsonant dagegen führt seinen Namen mit Recht von consuonare (mit-tönen). Der Mitlauter hat mitzulauten.

Nun glaube aber keiner, er könne, wenn er die Reihe der elf deutschen Vokale i, e, a, o, u, ä, ö, ü, ai, äu, au vor sich sieht, sie auch schon tadellos sprechen.

Das typische Gepräge jeden einzelnen Lautes richtig zu fassen, ist deshalb so schwer, weil Länge und Kürze seinen Charakter völlig verändern, was bei den in der Klangfarbe gänzlich verschieden gearteten sechs E der deutschen Sprache am auffallendsten zutage tritt.

Lange, andauernde Schulung gehört dazu, bis man, wie beim Fernrohre für das Auge, die schärfste Einstellung des Lautgepräges für das Ohr gefunden hat, und zwar auf allen Tönen, leise und stark.

Es darf jedoch nicht die geringste Abweichung von dem Vokaltypus geduldet werden, wie es bisher geschah, aus vermeintlicher Tonhilfe, oder noch törichter, aus vermeintlicher Tonverbesserung. Denn wie der Laut, so der Ton.

Wie die Vokale, so werden auch die Konsonanten, nach dem genialen Vorgange Friedrich Schmitts in drei Gruppen eingeteilt.

Drücker: b, p, d, t, g, k,

Zischer: f, s, z, sch, ch,

Klinger: l, r, w, j, m, n.

Sie sind stimmlos zu sprechen und die harten und weichen Drücker scharf zu unterscheiden.

Bein, Pein, Blaff, platt, droh'n, Thron, Greis, Kreis, Gunst, Kunst.

Daß man in Deutschland b, d, g als weiche und p, t, k als harte Laute bezeichnet, hat unseren Gehörsinn bei allen anderen Völkern in Verruf gebracht.

Die Sprache schafft Klangbilder.

Sie hat für den, bloß harte Gegenstände durchdringenden Bohrer ein „b“ und für die weichen, hautfüllenden Poren ein „p“ gewählt. Das Umgekehrte wäre Widersinn. Ein mutiger Phonetiker sollte Deutschland von dem Fluche dieser Lächerlichkeit befreien.

Sind harte und weiche Laute endlich haarscharf unterschieden, so hängt man einen Vokal an, einmal als Auslaut: ba, pa, da, ta, ga, ka, das andere Mal als Anlaut: ab, ap, ad, at, ag, ak, zur Übung der Verschlusslaute.

Hierauf können die Vokale wechseln:

bi, pe, da, to, gu, ku,
bä, pö, dü, tai, gäu, kau,
fi, se, za, scho, chu, chu,
fä, sö, zü, schai, chäu, chau,
li, re, wa, jo, mu, nu,
lä, rö, wü, jai, meu, nau.

Es folgen nun wieder einsilbige, geschlossene Wörter, an Stelle offener Silben.

blind, preß, drall, toll, Glut, krumm,
Bär, Plöß, dürr, Feig, geuß, Kraut,
Frisch, Senn, zag, schroff, siech, sacht,
Fälsch, Söhl, zart, Schrei, heut, Hauch,
links, rechts, wahr, johl, Mut, Noll,
längst, röt, wüßt, Jaid, Meut, n' auf.

Wie früher jeder Vokal, so muß hier jeder Konsonant zum Zuge, d. h. an die Reihe kommen, so daß man das Bewußtsein erhält, das Gebiet der gesamten Lautlehre in wenigen Minuten und Übungen durchgearbeitet zu haben. Mancher lange Liederkreis dürfte kaum diese Vollständigkeit aufweisen können.

In dieser Weise vorgeschult, geht es ohne weiteres an den Vortrag epischer, lyrischer und dramatischer Bruchstücke.

Das sind die ehernen und gediegenen Pfeiler der deutschen Gesangkunst, wie sie Richard Wagner auf dem Boden deutscher Sprache begründet hat, so vermochte er den archimedischen Punkt festzulegen, von dem aus die Lösung der entscheidenden Aufgabe allein möglich war.

Nun sollte man meinen, eine solche ernste Angelegenheit, wie diese, müßte die weitesten Kreise heranziehen und deren Unterstützung finden.

Aber selbst die Nächstbeteiligten, die Sangesbesessenen, wissen noch nichts von ihr. Sie lesen keine neu erschienenen Bücher, in denen sie von den Fortschritten erfahren, die die deutsche Gesangsforschung seit etwa vier Jahrzehnten zu verzeichnen hat. Sie lassen sich lieber von der Marktschreierei der alten Lehre nach wie vor verblenden und verführen.

An dieser Stelle gilt es aber auch, vor neuen Lehren zu warnen, nämlich vor allem Experimentellen, insofern, als der theoretische Teil dem experimentellen dadurch voraneilt, daß er noch nichts Entdecktes, hypothetisch vorwegnimmt, in der Hoffnung, es später bewahrheitet zu finden.

Die Theorie in Ehren, wenn sie bloß Theorie sein will, aber sie ist keine Kunst, weder für den Theoretiker noch für den Praktiker.

Die wirklich helfen könnten, stehen zwar noch abseits, aber sie werden es nicht mehr lange, schon um ihres eigenen Vorteiles willen.

Es sind die jungen Tonkünstler, die, um sich zu bekehren, nur des Ausspruches Richard Wagners sich zu erinnern brauchten, „Wer nicht selbst zu singen versteht, der kann nicht mit voller Sicherheit für den Gesang schreiben, noch auf einem Instrumente den Gesang nachahmen.“

Dann aber müssen die, von den entdeutschen Theatern genasführten Tonsetzer den herzhaften Entschluß fassen, Hand in Hand mit der deutschen Gesangkunst ein deutsches Singspiel zu schaffen, doch wohlgerne mit Dialog, damit der Sänger wieder Sprechen lerne, um besser singen zu können, oder, um mit des Meisters eigenen Worten zu reden: „Während nämlich die durchweg gesungene Oper uns immer ein fremdes Wesen blieb, bildete sich das uns eigene Element immer nur noch durch das erweiterte Singspiel aus. Und hier ist es anzufassen, namentlich sind von hier aus unsere Sänger zu geleiten, wenn wir gesund auf eigenen Füßen stehen wollen.“

Wer diese Singspiele aufführen soll?

Die Vereinigung der Tonsetzer selbst, womit der rühmliche Beginn einer richtigen Heimatbühne in die Wege geleitet wäre.

Vielleicht mit etwas weniger Kontrapunkt, dagegen mit etwas mehr Sprache, Gesang, Poesie und Bühnenkunde.

Nun sollte man meinen, dies wäre ein erstrebenswertes Ziel, für die Allerwürdigsten, ein Ideal, nach dem man fahndet, sucht und das man doch nicht findet, weil es zu nahe liegt.

Hier kann auf ein Beispiel aus der allerjüngsten Geschichte hingewiesen werden, wie durch nationale Sprachpflege ein wahres Wunder heimatlischen Erwachens und heimatlischer Erhebung herausbeschworen werden kann.

Eines der jüngst hinaufgekletterten Völklein hat in der unglaublich kurzen Zeit von achtzig Jahren einen zivilisatorischen Sprung gemacht, zu dem ein anderes Jahrhunderte gebraucht hätte.

Dieser Sprung war, um ihn anschaulich zu machen, so groß wie etwa der vom Analphabeten zum Polyhistor.

Man wird es begreifen, daß solche Ergebnisse nur durch eine fieberhaft in Szene gesetzte, heimatlische Sprachpflege, aber auch durch ein selbst bei den belanglosesten Gebrauchsgegenständen betontes Nationalbewußtsein zu Stande kommen konnten.

Dieses Beispiel ist greifbar und leider auch fühlbar; so daß man es bloß nachzuahmen braucht, um bei gleicher Tatkraft zu ähnlichen Ergebnissen zu gelangen.

Der Deutsche, der so gern alles Fremde nachahmt, fände hier ein dankbares Feld für seine Lieblingsbeschäftigung, die er aber zum erstenmale nicht zu bereuen brauchte.

Unter der Sprache ist aber nicht etwa das Wort zu verstehen, das in die Menge geschleudert wird, um sie damit aufzuwühlen, sondern diejenige Sprachkultur, die einen selbst auf eine höhere Stufe der Gesittung führt, von der aus man erst befähigt ist, die Menge nach künstlerisch-sittlichen Grundsätzen zu leiten.

Man sieht wie die Sprache selbst in der allerwichtigsten Angelegenheit des Volkes — dem Wiederaufbau des Deutschtums — in hervorragendem Maße beteiligt ist.

Wie sollte das anders sein?!

Das Volk ist nichts, als seine Sprache.

Darum wähle man sie zum Lösungsworte, schreibe sie auf das geistige Bundes-Banner, mit dem, mit der Sprache noch immer der Sieg verbunden war.

München, den 30. Juni 1928.

Ferdinand Graf Sporck († 21. Juli 1928).

Fachwissenschaftliche Beiträge zur Wagnerforschung.

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

(Sprachgesangsmethodische Grundfragen.)

Von Dr. Franz Ring (Berlin).

III.

(I und II: 1., 2. und 3. Stück 1936.)

Die ersten wertvolleren Erkenntnisse über die **Bildung der Vokale als lebendige Sprachbestandteile** brachte uns nicht die Physiologie und eigentlich auch nicht die Akustik, sondern die **Phonetik**. Als um die Mitte des 19. Jahrhunderts Rich. Wagners Musikdrama schon immer mehr zu Geltung und Ansehen kam, konnte sich die lautphysiologische und -akustische Forschung nicht einmal darüber einig werden, **ob die Tätigkeit der Lippen oder der Zunge das Wesentlichere bei der Vokalbildung sei**. Lange hatte es den Anschein, als würde sich die **Lippen** artikulations-theorie ein für allemal durchsetzen. Vertraten diese doch auch die beiden angesehensten Lautforscher um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, **Ernst Brücke** in seinem das Chladnische Klangfarbendreieck mit der Spitze nach oben Δ (vgl. Bayr. Bl. 1934, 1. St., S. 36) weiter ausbauenden Werk „Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute für Linguisten“ (1856, 2. Aufl. 1876), das, eigens für die Sprachwissenschaft geschrieben, als eigentlicher Ausgangspunkt der neueren Entwicklung der Phonetik (innerhalb der Sprachforschung) zur Sonderwissenschaft zu betrachten ist, und **Hermann von Helmholtz** (1862). Helmholtz dachte sich die Mundhöhle bei der Vokalbildung als Flasche mit engem Hals — und machte auf lange Zeit Schule mit dieser Lehre; ²³⁾ seine bedeutendsten Anhänger unter den Lautphysiologen waren **L. Hermann** in seiner Schrift „Grundriß der Physiologie“ (Berlin 1863 — in ihrer 12. Auflage unter dem Titel „Lehrbuch der Physiologie“ (Berlin 1900) bekannte er sich freilich zur Zungenlehre — und **P. Grützner** („Physiologie der Stimme und Sprache“ in Hermanns Handb. d. Physiol. I, 2, Leipzig 1879). Das nach 1850 lange noch gewachsene Ansehen, das die Lippenlehre genoss, läßt es verständlich erscheinen, daß auch zahlreiche Gesangs-pädagogen, die mit den silbenzerstörenden italienischen Solmisationsmethoden beim Sprachgesang Rich. Wagners offenbar nichts mehr anzufangen wußten, sich zunächst mit Haut und Haar der Lippenlehre Brückes und Helmholtzens verschrieben. Dies trifft für **G. G. Weiß**, **Th. E. Hauptner**, **G. Scharfe**, **Jul. Stockhausen**, **O. Gutfmann** und **J. Hey** ²⁴⁾ ebenso

²³⁾ Nach Helmholtz ist die Mundhöhle bei o und u am engsten und wird durch Herabziehen der Zunge in ihrer Mitte möglichst erweitert . . . , so daß sie die Gestalt einer Flasche ohne Hals erhält, deren Oeffnung, der Mund, ziemlich eng ist, deren innere Höhlung aber nach allen Richtungen hin ohne weitere Scheidungen zusammenhängt. . . . Bei a ä e i nähert sich die Form der Mundhöhle derjenigen einer Flasche mit engem Halse.“ Diese wissenschaftliche Formulierung mochte f. Zt. die Gesangslehrer mit ermuntert haben, das „Herabziehen der Zunge“ durch den Finger, durch Schlüssel, Zungenhalter usw. noch zu unterstützen.

²⁴⁾ Vgl. **G. G. Weiß**, „Allgem. Stimmbildungslehre für Gesang und Rede mit anatomisch-physiol. Begründung“, Braunschweig 1868, 2. Aufl. Berlin 1890, insbes. Th. E.

zu wie auch anfänglich für Friedr. Schmitt und Hugo Goldschmidt. Fr. Schmitt steht in seiner Schrift vom Jahre 1854 noch ganz im Banne der Lippenlehre und ist scheinbar erst in seinem 1868 veröffentlichten Werk ganz frei von dieser und der Solmisation; und ähnlich ist auch Hugo Goldschmidt in seiner Schrift „Der Vokalismus des neuhochdeutschen Kunstgesangs und der Bühnensprache“, Leipzig 1892, durchaus noch Anhänger der Lippenlehre und vertritt erst vier Jahre später (vgl. etwa Vorwort S. VIII, 1896) die Zungenlehre. Diese schwankende Haltung der Lautwissenschaftler und Gesangspädagogen kennzeichnet an sich schon die starke Unsicherheit, die in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts noch in allen prinzipiellen Fragen der Lautbildung geherrscht haben muß. Heute noch, freilich nur mehr, wenn es gilt, eine sich hinter Theorien allzu verchanzende „wissenschaftliche Gesangsmethode“ in den Sattel zu heben, gehört es zum guten Ton, den „Helmholz“ als Zeugen aufzurufen, obgleich auch noch durch zahlreiche andere bedeutende Gesangsforscher außer Schmitt (1868) wie C. G. Nehrlich, Fr. Eyrel, G. Engel, E. R. Hennig²⁵⁾ und etliche nicht minder als Helmholz geschätzte Lautwissenschaftler wie Th. Jakobi, A. M. Bell, J. Sweet, J. Winteler, Ed. Sievers, M. Trautmann, W. Viëtor²⁶⁾ u. a. überzeugend dargelegt wurde, wie anfechtbar die reinen Lippenstellungstheorien — und also auch die zu ihnen gehörende Lehre Helmholzens vom Flaschenbild sind, die sicherlich schon die Gesangslehrer W. Schwarz (1857/67), Th. E. Hauptner (1865), G. Scharfe (1869), J. Stockhausen (1872, 1884) u. a. in ihrer irrigen Auffassung bekräftigte, daß die Zunge bei a o u möglichst flach ausgestreckt liegen bleiben müsse . . .

Vielleicht stünden wir heute noch ganz im Bann des ehemals mächtigen Lagers Brücke-Helmholz, wenn nicht Rich. Wagner auch in diesen Fragen, wenn auch mehr indirekt, wegweisend gewesen wäre. Denn indem er, offenbar mit genialem Voraussehen in der **Zungenlehre** die zu seinen deklamatorischen Gesangsprinzipien passenden Tonbildungsgrundsätze erkennend, Fr. Schmitt einen ihrer in den 60er Jahren eifrigsten Verfechter, im Jahre 1864 als Gesangslehrer nach München berief, gab er Ende des vorigen Jahrhunderts für viele Gesangspädagogen und Stimmwissenschaftler den wichtigen Aufstakt von der Lippenlehre abzurücken. Darauf konnte weder der Umstand Einfluß haben, daß der künstlerische und persönliche Einklang zwischen Wagner und Schmitt in München nur kurze Zeit währte, noch daß das — nach J. Heyß Schrift „R. Wagner als Vortragsmeister“, 1911, S. 40, 45 — nur sehr eingeschränkt von Wagner geschätzte Schmittsche Werk vom Jahre 1854 sogar noch

Hauptner, „Aussprache und Vortrag b. Gesang . . .“, Leipzig 1879, 2. Aufl. 1897, S. 2, G. Scharfe 1869, S. 16, Jul. Stockhausen 1884, S. 6 ff., Jul. Heyß 1882, I, S. 53, D. Guttman, „Gymnastik der Stimme“, 1882.

²⁵⁾ Vgl. schon C. G. Nehrlich 1841, S. 118 ff., Fr. Eyrel 1854, § 108, 112, 1860; ferner G. Engel, „Die Vokalthorie von Helmholz und die Kopfstimme“, Berlin 1867 und die schon erwähnten Schriften v. J. 1869 und 1874; E. R. Hennig 1889.

²⁶⁾ Th. Jakobi, „Beiträge zur deutschen Grammatik“, Berlin 1843, S. 40; A. M. Bell, „Principles of Speech and Elocution“, London 1849 und „Visible Speech“, London 1867 (vgl. E. Sievers „Grundzüge der Phonetik“, Leipzig 1881, Vorwort u. S. 73 ff. sowie J. Storms „Engl. Philologie“, Heilbronn 1881 über Bells Schriften); J. Sweet (vgl. Ed. Sievers 1881 Vorwort über Sweets Schrift „A Handbook of Phonetics“, Oxford 1877); Ed. Sievers 1876, S. 38 ff. u. 1881, S. 66, 73 ff.; J. Winteler, „Die Kerenzer Mundart des Kantons Glarus in ihren Grundzügen dargestellt“, Leipzig 1876, S. 85—119; M. Trautmann, „Lautliches“, Anglia I, 587 ff., 1878; W. Viëtor, „Elemente der Phonetik und Orthoepie des Deutschen, Englischen, Französischen 1884 (4. verb. Aufl. 1898), S. 17. 28 ff. und das kleine Format „Kleine Phonetik“, Leipzig 1905, § 36.

1864 in zweiter unveränderter Form erschien! Im Jahre 1865 verfaßte R. Wagner zudem die berühmt gewordene kleine Schrift „Bericht an Se. Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule“ (München), deren Hauptforderung (S. 15) für den Gesang, der Sänger müsse, „um seinen Ton mit dem Wort in richtige Uebereinstimmung zu setzen, schön und richtig sprechen lernen“, das Geleitwort für eine neue Epoche der Gesangslehre und Gesangkunst in Deutschland geworden ist, deren volle Entfaltung nur durch allerlei fremdländische Einflüsse und durch falsche Propheten im eigenen Land bis heute niedergehalten wurde. Trotzdem gibt es kaum ein jüngerer gesangspädagogisches Werk, das nicht an irgendeiner Stelle Zitate aus Richard Wagners Schriften brächte, auch wenn es sich vorwiegend um Fragen der musikalischen Erziehung handelt; denn Rich. Wagner forderte — es wird gut sein wieder einmal daran zu erinnern — auch für den Komponisten regelrechte gesangliche Ausbildung. Nichts beweist die unwälzende Auswirkung der Rich. Wagnerschen Grundsätze für den Gesang auch auf die Gesangslehre augenfälliger als der Umstand, daß schließlich nicht bloß die neuen Anhänger der Zungenlehre wie Fr. Eyrel (1860), Fr. Schmitt (1868), G. Engel (1867, 1874), C. R. Hennig (1889), H. Goldschmidt (1896), Tr. Heinrich (1905) u. a., sondern auch die der Lippenlehre mehr oder weniger treu gebliebenen Gesangspädagogen wie G. G. Weiß (1868), G. Scharfe (1869), Th. E. Hauptner (1879/97), J. Stockhausen (1872, 1884), J. Hey (1882), O. Guttman (1882), Th. Paul (1906), (O. Noë-) H. J. Moser (1912) u. a. sich sämtlich — mit den Worten Rich. Wagners — „die Entwicklung des Gesangs auf Grundlage der deutschen Sprache“ irgendwie zur gesangspädagogischen Aufgabe machten, insbesondere fast alle sich bemühten, den gewöhnlichen Sprechlaut zum Rezitations- bzw. Gesangslaut möglichst parallellaufend durchzubilden. Mit diesen Gedanken und Zielen sind beispielsweise die Schriften von Jul. Hey von Anfang bis Ende durchsetzt, weswegen man es auch als peinlichen Widerspruch empfindet, daß Hey gleichwohl das Studium der Sprache (1882, I) und der eigentlichen Tonbildung einschließlich Atemstudium (II. Teil) getrennt behandelt. Wir wissen heute, daß auch jeder Schauspieler nur gewinnen kann, wenn er zugleich sprechen und singen lernt. Auch in dieser Hinsicht hatte schon Rich. Wagner einen vorausschauenden klaren Blick, wenn er sich (1865) von gutem Gesang günstigen Einfluß auf die Redeaussprache versprach. Man hält es kaum für möglich, daß seit R. Wagners Tod aus diesem Gedankengang nur ein einziger namhafter Gesangsforscher die letzte Folgerung zu ziehen wagte, in Zweifelsfällen der Aussprache die Bühnenredesaussprache aus der des Gesangs abzuleiten: **Traugott Heinrich**. Heinrichs einfache Beweisführung dafür (vgl. „Stimme“, „Was ist ein Laut?“, Januar 1909), „mehr als die gehobene Rede zerdehnt der Gesang die Wörter und Laute und zwingt den ausübenden Künstler, Einzelheiten herauszuarbeiten, deren Bedeutung der Redner gar nicht bemerkt . . .“, ist auch bis heute unwiderprochen; ihr positiver Niederschlag in der sprech- und gesangspädagogischen Literatur ist leider immer noch ausgeblieben. Immer noch gibt es Sprech- und Gesangsschulen, die, am älteren „Siebs“ (vgl. 1901, 2. Aufl. 1904, S. 5 ff.) festhaltend, die Ausbildung der Redeaussprache und Gesangsaussprache sogar als zwei ganz verschiedene Auf-

gaben ansehen, nicht wissend oder absichtlich übersehend, daß der revidierte „spätere Siebs“ (vgl. etwa 13. Aufl. 1922, S. 19, 1927, S. 18) nicht mehr darum herum kommt, nachträglich wenigstens die „enge Beziehung zwischen **Sprechvortrag** und **Gesang**“ voll anzuerkennen.

In die Gesangswissenschaft, Gesangkunst und -didaktik kam die Zungenlehre auf seltsamen Umwegen. Der erste wissenschaftliche Anstoß zur Zungenlehre ging wahrscheinlich schon von Th. Jakobi (vgl. 1843, S. 40) aus, insofern er selbständig feststellte, daß bei u die Zunge ganz rund zurückgebogen ist und „Zunge und Gaumensegel gleichsam eine zweite Lippenöffnung“ bilden.²⁷⁾ Dieser wichtigen Beobachtung wurde erst einiger Wert beigemessen, als auch die Lehren des Engländers A. M. Bell, des Begründers der neueren englisch-skandinavischen Phonetik in Deutschland bekannt wurden, der für die Bildung von o und u Hinterzungenhebung und allgemein die Anordnung der Vokale für alle Sprachen in solche der Vorder-, der Mittel- und der Hinterzunge (1867) forderfe. Diese Lehre wurde in Deutschland nicht von der lautphysiologischen und -akustischen Forschung und auch nicht von der Sprech- und Gesangslehre, sondern von der — aus der Lautphysiologie hervorgegangenen — **Phonetik zuerst systematisch ausgiebig gewertet**, die seit Ed. Sievers' Schrift „Grundzüge der Lautphysiologie“ (1876) bereits eine ganz selbständige Wissenschaft geworden und, nachdem sie weiterschauend auch noch zu guter Letzt auf den Urheber der Zungenlehre, den unverdient vergessenen C. F. F. Hellwag (vgl. Bayr. Bl. 1934, 1. St., S. 36) zurückgegriffen hatte, Ende des vorigen Jahrhunderts in der deutschen wissenschaftlichen Lautforschung direkt führend geworden war. Der gereinigte Niederschlag der durch C. von Arctin, C. F. F. Chladni, E. Brücke, H. v. Helmholtz verloren gegangenen und jetzt wieder neu entdeckten Zungenlehre findet sich jedenfalls in ziemlich genauer Uebereinstimmung — schon vor der Neuentdeckung des Hellwagschen Dreiecks (1890) — in den im Abstand von wenigen Jahren veröffentlichten Werken unserer hervorragendsten jüngeren Sprachforscher J. Winkler (vgl. 1876, S. 85—119), Ed. Sievers (vgl. 1881, S. 66, 73 ff.) und W. Viëtor (vgl. 1884/98, S. 17, 28 ff.). Th. Jakobi und J. Fr. Kräuter können dazu beide als wichtige Ueberleitung gelten; denn ähnlich Jakobi bemerkt auch schon J. Fr. Kräuter (vgl. „D. physiol. Syst. d. Sprachlaute“ 1873, S. 461): „spricht man den u-Laut im Ruhe, Grube, zu usw., so nimmt die Zunge die Stellung > an, was man gewöhnlich übersieht.“ Indem aber die Phonetik der Artikulationsverwandtschaft (Zungenlehre) größere Schätzung zuteil werden ließ, sagte sie sich leider immer deutlicher von den Eigentönen als ausschlaggebend für das Wesen der Sprachlaute los. Ein Beginnen, das vom Standpunkt der lautdurchbildnerischen Eignung der einzelnen Sprachlaute nach den von ihrer (physikalischen) Natur gewiesenen unumstößlichen Färbungsgesetzen kein Gewinn war. Obenan forderte **Ed. Sievers** (vgl. schon 1876, S. 36 ff.), der bedeutendste deutsche Sprachforscher in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts, erst anschließend an J. Winkler (vgl. 1876, S. 85—119), für die Sprachforschung die Bestimmung der Vokale nur nach der Klangfarbe — und nicht nach Eigentönen. Er ordnete dabei anfangs alle Vokalübergänge nach der die Vokalzungenstellungen

²⁷⁾ Th. Jakobi (1843, Vorrede) und vor ihm schon R. v. Raumer („Die Aspiration und die Lautverschiebung“, Leipzig, 1837) waren die ersten Sprachforscher, die die Forschungserkenntnisse der Lautphysiologie in die vergleichende deutsche Grammatik übernahmen; insbesondere die Brückesche Lautphysiologie verpflanzten in die Lautlehre vor allem W. Scherer („Zur Geschichte der deutschen Sprache“, Berlin 1868) und H. Rumpelt („Das natürliche System der Sprachlaute“, Halle 1869).

stärker beachtenden „u- und i-Basis“, d. h. u wird als Ausgangspunkt der futuralen, i der palatalen Vokaltypen betrachtet. (Im Gegensatz dazu war das die Artikulationsform wenig berücksichtigende Brückesche gleichschenklige Vokaldreieck $\triangle_{ii}^a$ von a „als dem einfachsten Vokal“ ausgegangen). Später wandte sich

Sievers (vgl. 1881, S. 73 ff., 79) dem ganz die Artikulationsverwandtschaft in den Vordergrund stellenden Vokalsystem Bells zu, das „das subjektive Moment der Abschätzung nach der akustischen Ähnlichkeit der Vokale vollkommen“ ausschließe und „eine weit genauere Uebersicht über die möglichen Typen der Vokalbildung als das ältere deutsche System“ ermögliche. Damit knüpfte Sievers also einerseits an Hellwag (1783) — Bell (1867) an, anderseits leitete er schon zu Viëtor (vgl. 1884, S. 17 ff.) über, insofern dieser am ungleichschenkligen Dreieck mit der Spitze nach unten $\triangle_{ia}^u$ für die Vokalanordnung nach Zungen-

stellung und zugleich Klangfarbe bereits festhält. Daß sich diese schwer erkämpfte Auffassung der Phonetik über die Bedeutung von Zungenstellung und Klangfarbe für die Vokalbildung schon in Friedr. Schmitts Schrift vom Jahre 1868 findet, erscheint auf den ersten Blick verblüffend und fast rätselhaft, ist es aber bei näherem Zusehen keinesfalls. Drei Momente mögen die Lehre Schmitts, wie wir sie in seiner Schrift vom Jahre 1868 erhalten haben, herauskristallisieren geholfen haben: 1. die Lehrmethodik im Schul- und Kunstgesangsunterricht seiner ihm geistesverwandten Vorgänger, die im Bemühen, die immer mehr bankrott gewordene Lippenlehre irgendwie zu überwinden, von selbst — über die akustische Betrachtung der Vokalbildung — darauf kamen, die Zungenbewegung bei der Artikulation der Vokale aufmerksamer zu beachten als bisher üblich war; 2. das Vokalsystem Bells (1849, 1867), das einem teilebenen Mann wie Friedr. Schmitt sicherlich bekannt war; 3. sah sich Schmitt offenbar an sich bei Verfolg der natürlich-deklamatorischen Forderungen Rich. Wagners für den engsten Zusammenhang zwischen Gesangs- und Redeaussprache — und dies war wohl nicht der geringere Beweggrund — auf die sorgfältigste Beobachtung natürlicher Zungenhaltung — und damit auf die endgültige Absage von der Lippenlehre (1854) gewiesen.

Wie wir in den Bayreuther Blättern (vgl. 1934, 1. Stück, S. 34 ff.) eingehender entwickelt haben, war nämlich praktische Vokalforschung unter gleichzeitig akustischen Gesichtspunkten schon seit Anfang des 16. Jahrhunderts im Sprech- und Singunterricht in den Schulen in der Lautiermethode und der aus dieser hervorgegangenen Syllabiermethode bekannt, lange bevor die theoretische Lauforschung daran ging, das Wesen der Vokale durch Bestimmung ihrer Eigentöne festzulegen. Die Sprachlehrer Till. Olearius und J. G. Zeidler, J. H. Campe und F. A. Hofmann, B. Overberg und H. Pestalozzi, H. Stephani, F. Olivier und J. F. A. Krug, vor allem die vier unmittelbaren Vorläufer Friedr. Schmitts H. G. Nägeli („Chorgesangschule“, Zürich 1821), J. Ch. Markwort (1827), C. G. Nehrlich (1841) und Fr. Eyrel (1854)²⁸⁾ knüpften sämtlich an ihre Vorstellungen über die akustische Seite der Lautbildung bereits feste Lehrgrundsätze. Diese waren allerdings in der Sprachlehre anfänglich im wesentlichen nur darauf gerichtet, sämtliche Sprech- und Singtöne den „von der Natur gewiesenen“ (Olearius) Mundstellungen in den einfachen akustischen Verhältnissen i e a o u — ü ö ä galten auch in der Schulpraxis

²⁸⁾ Neben Eyrel kommt auch die Schreibweise Eirel vor (vgl. auch „Physiol. d. menschl. Tonbildung“, Leipzig 1860).

lange nur als Nebentöne — als den fünf Hauptmundhaltungen²⁹⁾ einzuordnen und dabei den jeweiligen Schallwert des Konsonanten nach der Zugehörigkeit von Silbenkonsonant und Vokalfärbung zu modifizieren. Diese Lehrmethoden, die anfänglich mehr auf eine akustische Beschreibung hinauskiefen — insbesondere wenn die von der Lippenlehre bestimmte artikulatorische Beschreibung des Lauts im Unterricht nicht zureichen mochte — und im übrigen ihr unerschöpfliches Übungsmaterial aus dem reichen „konsonantenvokalischen“ Silbenkernschatz der deutschen Sprache herholten, erweckten aber nicht nur frühzeitig in der Jugend das Verständnis dafür, daß die Echtheit der deutschen Silbe eine Frage ihrer Laute und nicht der Lautzeichen (= der Buchstaben) ist, sondern trugen auch andererseits schon dem latenten musikalischen Lautwert praktisch Rechnung, indem sie die Kinder daran gewöhnten, die Silben auf bestimmten natürlichen Höhenlagen zu sprechen. So wurde auf primitivste Art Lautbildung nach Eigentonverhältnissen betrieben. Letzteres war auch der tiefere Sinn, wenn die praktische Gesangslehre (Nägeli, Markwort u. a.) die Syllabierungsgrundsätze eines Pestalozzi, Olivier, Krug, Stephani u. a., in ihnen eine einfache und zweckmäßige Vorbereitung für natürlichen deklamatorischen Gesang sehend, bei der Textunterlage ihrer Gesangsübungen systematisch zu verwerten trachtete. Daß auch die ersten Keimzellen der Deklamations-syllabik Rich. Wagners im Wesen der Lautier- und Syllabiermethode zu suchen sind, hörten wir schon an anderer Stelle (vgl. Bayr. Bl. ebenda S. 39). Lautier- und Syllabiermethode bereiteten aber auch überhaupt die Betrachtung der Vokalbildung von der **deklamatorisch-akustischen Warte aus über die Gesangslehre vor**, die seit den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts immer mehr dazu überging, **den akustischen Eindruck des gesprochenen Worts zum Hauptausgangspunkt im Gesang zu nehmen**, worauf die sich mit Gluck, Weber und vor allem Wagner — sein Name wird aber bei C. G. Nehrlich (1841) noch nicht genannt — immer mehr durchziehende prosodische musikalische Behandlung des Worts früher oder später führen mußte. Daß es sich hierbei nicht bloß um einen beliebigen akustischen Eindruck des gesprochenen Worts, sondern um den Eindruck **des in vorbildlich gemischtem Vokalklang ruhenden Worts** handeln konnte, entging noch diesen ersten sprachgesanglichen Lehr-Versuchen. Denn daß der Sänger nach dem Grundlaut a „die übrigen Vokalklänge formen“ solle, wie Nehrlich (1841, S. 119) meint, ist selbstverständlich noch Befangenheit in italienischen Gesangsregeln; er verteidigt ja auch noch mit ganz überflüssigem Einsatz an Gelehrsamkeit die Verwendung der altitalienischen Solfeggien und mit unzweideutigen Seitenhieben auf den Solmisationsgegner A. B. Marx die italienische Gesangsausbildung überhaupt. Die Gesangslehre sah sich aber offenbar schon damals, wollte sie Schritt halten mit den durch die musikalische Deklamation Glucks und Webers gewachsenen Anforderungen an die silbenlautsinngemäße Aussprache des Sängers, einfach darauf gedrängt, einerseits die **Zungenlagen bei der Vokalbildung** und andernteils die Frage, **wie sich die Klangfarben der Vokale am besten miteinander mischen**, aufmerksamer zu studieren, zwei Punkte, die mit den ungeheuren Anforderungen des Rich. Wagnerschen Kunstwerks an den Sänger bereits nicht mehr wegzudenken waren. C. G. Nehrlich („Die Gesangkunst“ 1841, S. 120 ff.) geht deshalb immerhin vom Klangwert hauptsächlich der Vokale aus — seine Anord-

²⁹⁾ J. F. A. Krug (1808) nennt übrigens nur die Mundstellungen von u o a e die 4 festen Haltungspunkte für sämtliche Sprachtöne (vgl. hier auch Bayr. Bl., 1934, 1. St. Seite 35).

nung ist noch a e o i u —, durch die sich der jeweilige Wortklang auf die normalen Mundlagen führen läßt; er meint schon „Zungenlagen“, denn er lehnt Nägels Einteilung der Lippenvokalstellungen in weite, runde, spitze und breite sehr deutlich ab. Nach Fr. Cyrel (vgl. 1854/60, S. 28) lassen sich bereits die Vokale am besten miteinander verbinden und mischen in der Klangfarbenreihe i e a o u. Diese Reihe kehrt bei Friedr. Schmitt (vgl. 1868, S. 20, 49 ff.) wieder, der die Vokale früher (vgl. 1854, Kap. V) noch in alphabetischer Folge behandelt hatte, und wird von G. Engel (1869) auch auf die gehauchten Vokale übertragen, die er als Vorübungen für den Gesang nachdrücklich empfiehlt. (Seinem Beispiel folgen später u. a. J. Stockhausen, Al. Jffert, P. Bruns.) Friedrich Schmitt verband schließlich seine Beobachtungen über die Mischungseignung der Vokale in der genaueren akustischen Folge i e a ä ei (helle Gruppe) ö ü o u au (dunkle Gruppe) mit der Bellischen Zungenlehre — denn C. G. Nehrlich (1841/53) und Fr. Cyrel (1854/60) hatten ihre Auffassung über die Vokalzungenartikulation nicht eigentlich genau formuliert — und gründete auf diese kombinierte Lehre seine Grundsätze vom richtigen Tonansatz. Schmitt verbessert i durch Vokalisieren in der e-Stellung, e in Verbindung mit der a-Vokalisation, a und u über die o-Stellung, o über e, über ö oder i usw. Man merkt unschwer, daß es Schmitt auf möglichst vollständige Verschmelzung von dunklem und hellem Vokalgebiets, wie wir uns diese in ideal ausgeglichener Aussprache (der Vokalfärbungen) unseres ä-u-Lauts denken, noch nicht ankam. Ob Rich. Wagner schon vor 1864, also bevor die Berufung Schmitts als Gesangslehrer nach München erfolgte, die Schmittschen Lehren, wie sie in dem erst 4 Jahre später (1868) veröffentlichten Werk niedergelegt sind, bis in alle Einzelheiten bekannt waren, wissen wir nicht, aber es ist anzunehmen.

Phonetik und Stimmpädagogik halten im allgemeinen heute noch daran fest, daß in erster Linie die Zunge und in zweiter erst die Lippen die Vokalbildung beeinflussen und erklären die Bildung der einfachen Vokale im Sinne der Formulierung W. Viëtors (vgl. 1884, S. 27): „Rückgang und Senkung des artikulierenden vorderen Zungenrückens von der i-Stellung am Vordergaumen durch die e-Stellungen zur a-Stellung; (geringerer) Rückgang und Hebung des artikulierenden hinteren Zungenrückens von der a-Stellung durch die o-Stellungen zur u-Stellung am Hintergaumen; Rundung bei den gutturalen Vokalen“. Normales ö und ü haben nach Viëtor vornehmlich palatale (e und i-) Zungenstellung mit (o und u-) Rundung (Zungenrundung nicht ausgeschlossen). Aber: indem sich die Phonetik nicht darum kümmerte, ob diese Grundsätze auch für die Vokalbildung in tieferen und höheren Stimmlagen — d. h. nicht normalen Sprechlagen — ihre Geltung beibehalten, enthüllten sich ihre Einflüßgrenzen auf die Sprech- und Gesangspädagogik. Letzteres entging einem nachdenklichen Beobachter wie Ed. Sievers keineswegs, daher auch (vgl. 1881, S. 80) sein lakonisches Eingeständnis, es könnten sich nach den verschiedenen „Stimmungen und Affekten, mit denen geredet wird“, auf der Bühne nach anderen Stimmlagen und anderer Stimmgebung, Rollensach etc. Veränderungen des Vokalsystems ergeben. Auch zu diesen in einer bestimmten Form Stellung zu nehmen, war für den Nichtrezitator und Nichtfänger Ed. Sievers begreiflicherweise ein Ding der Unmöglichkeit, sonst wäre er auch von vornherein von der deklamatorischen Gesangs- bzw. Rezitationsaussprache ausgegangen, wie dies Rich. Wagner beim Vertonen tat; — woraus sich aber unschwer die bedauerliche Tat-

sache erklärt, daß man in den einschlägigen phonetischen Werken recht leer ausgeht, wenn man darin Aufklärungen über die klangästhetisch-hygienische Seite der Vokalbildung sucht. Für Rezitation und Gesang ist ohne Zweifel auch die Lehre von den Zungenstellungs-Extremen der jüngeren Phonetik nur mit Einschränkungen brauchbar. Vor allem die **extremsten i- und u-Einstellungen** des Ansatzrohrs mit allen ihnen eigentümlichen klanglichen Erscheinungen der normalen Sprechlagen verlieren beim Rezitieren und Singen in den höheren und tieferen Lagen der Stimme an Wert. Solche Einstellungen liegen in dauerndem Widerstreit mit einer ausgeglichenen Lautbildung schönen Gesangs, sind sehr häufig die Ursache gewaltsamen, gepreßten Sprechens und Singens und machen eine bestimmte Unterlagerung unter lautästhetisch-hygienisch günstigere Artikulationen nötig, unter ein Vokalmischungsfundament. Hierbei kommt der Stimmbildung allerdings eine wichtige Erweiterung des Sievers-Viëtorfschen Vokalsystems zugute, welche die Kieferwinkelgröße betrifft, deren besondere Bedeutung der das Vellsche Vokalsystem im großen ganzen ablehnende und zur Eigentonschätzung zurückkehrende M. Trautmann (1884) und A. Western (1885)³⁰⁾ erkannt haben. In diesem Punkt begegneten sich vielleicht zum ersten Mal die selbständigen Forschungen der Phonetik und Stimpädagogik; denn über die Wichtigkeit der „Bewegungen der Kinnlade“ für Rezitation und Gesang war sich schon Fr. Schmitt (vgl. 1868, S. 60) voll im klaren und die große tonbildnerische Rolle, die der „Kieferwinkel“ z. B. nachher bei H. Goldschmidt (vgl. 1896, S. 40) spielt, kann ebenso auf Beeinflussung F. Schmitts wie Trautmanns, Westerns u. a. zurückzuführen sein. Vokalmischungsfundament und Kieferwinkelgröße stehen besonders für untadelige Diphthongierung im Deutschen in engstem Zusammenhang. Sprecher und Sänger, die, sich an die Regeln Sievers', Siebs' und Viëtors haltend, sich mit einer Bühnenaussprache von oi (eu, äu) gleich æe (oder äö), von ei und ai gleich æe, von au gleich aö begnügen, lösen das Lautmischungsproblem nur halb und Schauspieler und Sänger, die in hohen Stimmlagen übertriebene i (oder gar u)-Färbungen und in tiefsten Stimmlagen übertriebene u (oder gar i)-Färbungen erzwingen wollen, laufen Gefahr, in ihrem Vortrag karikaturistisch zu wirken, ob sie wollen oder nicht. Jede Vermischung von hellem und dunklem Vokalgebiet stellt ohne Zweifel der Aufstellung von vollständigen Vokalsystemen Schwierigkeiten in den Weg; allein die ästhetisch-hygienische Seite unserer Aussprache scheint uns unter allen Umständen sorgfältiger, als bisher üblich, zu überwachen zu sein, auch wenn verschiedene Silben und Wörter an ihrer — dem Sprachgebrauch nach — vielleicht (normal) kraß hellen oder dunklen oder sonst besonders idiomatischen Eigentümlichkeit merklich Einbuße erleiden.

Der übliche Sprachgebrauch unterscheidet im Deutschen 5 Grundvokale i (y) e a o u, 3 Mischlaute ü ä ö und die Diphthonge ai (an) ei (en) äu eu oi oy au; ui wie in „pfui“ ist sehr selten. Ai und ei klingen gleich, anderseits auch: äu, eu, oi und oy. Unter diesen Lauten kann nur der äu-Laut (wie in Säule = Söbülö, heulen, hoïho, Dybin), wie schon öfter betont, Hauptbildner der

³⁰⁾ M. Trautmann, „Die Sprachlaute im Allgemeinen“ usw., Leipzig 1884 und A. Western, „Englische Lautlehre für Studierende und Lehrer“, deutsche Ausgabe, Heilbronn 1885. A. Western sagt: „Der Unterschied zwischen den Vokalen innerhalb derselben Reihe, also z. B. zwischen i und e, e und oe usw. beruht auf der Größe des Kieferwinkels. Wenn man von i zum e und weiter zum oe geht, behält die Zunge selbst die ganze Zeit dieselbe Form und Hebung“.

gesamten Vokalklänge im Deutschen sein, in dessen richtig gemischte Klangform sämtliche (übrigen) Diphthonge und Vokaltypen einzufangen das beständige Ziel der Vokalausgleichsübungen sein muß. Zunächst ist diesem Laut schon eine „halsöffnende“ Wirkung eigen wie keinem andern Laut im Deutschen durch seinen Anlaut *ö*. In Anlehnung an italienische Gesangsanschauungen nannten zwar — und nennen heute noch — zahlreiche Pädagogen, voran noch C. G. Mehrlich (vgl. 1841, S. 119), Friedr. Schmitt (vgl. 1854, S. 12), Fr. Eyrel (vgl. 1854, § 235), J. Stockhausen („D. Sängeralphabet“, S. 23), J. Hey (vgl. 1882, I, S. 13 ff.), G. Engel (vgl. 1874, S. 33), Th. E. Hauptner (vgl. 1879/97, S. 2), S. Garzó (vgl. 1926, S. 10 ff.) u. a. den *a*-Laut spezifisch halsöffnend. Die Normalaussprache im Deutschen gebraucht aber fast immer zu helle *a*-Laute, selbst in Wörtern wie „Mahnung“, „Wahnsinn“, „Labung“; der in idealer Resonanz erklingende, im Deutschen meist nur dialektische (dunkle) *a*-Laut (*â*) muß meist lautbildnerisch erst schwer erarbeitet werden. Holen wir uns wieder bei der Flüstersprache Rat, so zeigt sich, daß ohne weiteres dem *ö*-Laut — wie wir ihn anlautend etwa in „Beule“ gleich *Bööülö* leicht im Ohr haben — nicht nur größte Mundrundöffnung und geringste Zungenhebung, sondern zugleich größter Kieferwinkel eigentümlich ist. Dieser Laut leitet auch unmittelbar zum *Öäh*-Laut über, der mit dem nach E. Sievers (vgl. 1876, S. 41) zwischen *ä* und *ö* liegenden (nasalierten) *Stöhn*-Laut auf ziemlich gleicher Artikulationslinie liegt, — und daß Empfindungslaut-Organeinstellungen jeder Art fundamental-lautbildnerische Eigenschaften der konstruierten Lautgebung voraushaben, konnten wir schon des öfteren vermerken. Rückt die Zunge innerhalb der *ö*-Stellung — bei unvermindert größtem Kieferwinkel — nach vorn (oben), dann entstehen hellere (*e* oder *ö* ähnliche) *a*-Laute, weicht sie nach hinten (oben) zurück, dunklere (*o* oder *u* ähnliche) *a*-Laute: richtig angelegtes dunkles *a* und offenes *o* (*ö*) zeigen schon im Flüsterzustand kaum Artikulationsunterschiede. Da die dem *ö* eigene Unterkieferlage mit der Zungenbewegungsrichtung zum normalen *e* (*leben*) auch — sogar ohne Lippenrundung — sehr leicht die Mischlaute *ö* (*Möve*) und *ü* (*Rübe*) ermöglicht, ist der *ö*-Laut im Deutschen als Ausgangspunkt des Vokalausgleichs und der Vokalmischung zu betrachten. Den Gesamtbogen, den die Zunge von *ö* zu *ü* beschreibt, repräsentiert als Einheit der *äu* (*ööü*)-Laut, der im zentralen Schnittpunkt eines an- und ausklingenden Laufs vermittelt des *ö*-Laufs die Kieferwinkel- (und Lippen-)Stellung des *ö*-Laufs und die Zungenstellung des *ü*-Laufs umspannt. So ergibt sich notwendig der richtige *äu*-Klang als Ganzes selbst nach dieser einfachen Ueberlegung als das wichtigste lauttechnische Hilfsmittel der Verschmelzung der gegensätzlichen Vokalgebiete (*ö* und *ü*) — und damit jedes aus der Sprache heraus den vokalischen Ausgleich anstrebenden Gesangs. Die Mischungslinie *ö-ö-ü* (*äu*) muß somit für sämtliche Laute und Lautverbindungen, in erster Linie immer für den Silbenkernvokal — und zwar in sämtlichen Lagen der Stimme — innerhalb der Sprechsilben als akustisches Vorbild dienen: als die dauernde Kontrolle der richtigen Verschmelzung der Vokalklänge, als die tonlautbildnerische Grundlage jedes Worts. Dadurch daß dieser Laut (*äu* = *ööü*) auf seiner Entstehungsbahn, um überhaupt ideal in Erscheinung zu treten, immer

das dunkle und helle Vokalgebiet durchgleiten muß, wirken die jeweiligen Zungenbewegungen bzw. -lagen seiner Durchgangsvokalfärbungen wie natürliche Gleichgewichtshebel (zwischen dunkel und hell), und zwar ganz gleich in welchen Stimmlagen, besorgen die Korrektur der Ansatzrohrform viel zuverlässiger als Solmisationsübungen, einseitige Übungen auf bestimmten Grundvokalen oder Konsonanten, Registertheorien, Obertontheorien, Sprachbildungsapparate und dergleichen und müssen schließlich und endlich jene dauernde Vokalrundung aus dem natürlichen Sprachgebrauch heraus zur Folge haben, die viele „moderne“ Gesangspädagogen erst durch Zerstörung der natürlichen Sprachvokalvorstellungen zu erzielen vermeinen. Der gut gebildete Klang unseres ä-u-Lauts läßt in keiner Lage der Stimme einen wirklichen Vokal-„Dualismus“ (nach G. Armin) erkennen.

Eine starke Stützung gewinnt die Lehre von der besonderen lautanfänger-schmelzenden und -zugleich berichtigenden Eignung des deutschen ä-u-Lauts durch eingehendere Betrachtung seiner Eigentongestaltung. Leider vernachlässigte die jüngere phonetische und gesangspraktische Lautforschung die Eigentöne der Vokale, obgleich schon G. Engel die ersten wichtigen Bausteine zu einem Studium der gehauchten Vokale — als Vorbereitung zu einer Lautmischungsansatzlehre der tönenden Sprach- und Gesangslaute — gelegt hat, dessen pädagogischen Wert eigentlich nur Traugott Heinrich voll zu schätzen wußte. G. Engel fand zuerst durch Hauchen und Pfeifen (vgl. 1869, S. 317), daß sich die einfachen Vokale direkt ineinander schieben lassen und im Schnittpunkt vielfach gleiche Tonhöhe haben, daß z. B. „ein helles u höher liegt als ein dunkles o, ein helles e höher als ein dunkles i“ usw., und zog daraus die interessante Folgerung, daß auf einem und demselben Tone verschiedene Vokale zu hauchen sind und „die Tonhöhe somit nicht, wie Helmholtz glaubt, einer bestimmten Vokalanuance unbedingt identisch zu setzen ist.“ Wir wissen auch heute, daß es richtiger ist zu sagen: jeder Vokalabstufung — etwa zwischen dunklem o in „Tod“ und hellem o in „Hort“ entspricht immer nur eine Eigentonhöhe. Engels Beobachtungen hat **Tr. Heinrich** (vgl. 1905, S. 222 ff.) noch wertvoll ergänzt, wenn er sagt: „Es stellt sich heraus, daß die untere Oktave eines sehr engen e (enger als in „see“) ein bestimmtes a ergibt; von diesem eine Oktave tiefer erhalten wir ein sehr enges o; auf dem Tone des letzteren läßt sich aber auch ein u bilden, wie statt des e ein i. Es sind aber i-laute auch noch erreichbar, um etwa eine Terz tiefer als obiges e, und ebenso u-laute um etwa eine Terz höher als obiges o. Daraus ergibt sich, daß die u- und i-laute streng genommen nicht eine Fortsetzung der o und e darstellen, vielmehr der Reihe o—a—e parallel laufen. Eine dritte parallele bilden unsere ö- und ü-laute, deren Eigentonhöhe zwischen a und e fällt.“ Vom gesangstechnischen Standpunkt muß diese Ineinanderschiebbarkeit der gehauchten Vokale noch weit größer sein, soll der größte Resonanzraum, der sogenannten „offenen Hals“, jedem Vokaltyp gemischt wirklich zugute kommen — und ist es auch nach unseren fast zwanzigjährigen Beobachtungen. Merkwürdigerweise gingen beide verdienstvolle Forscher nicht weiter darauf ein — möglicherweise war ihnen die betreffende Organeinstellung unbekannt —, daß ganz dunkle ü- und ö-Laute auf gleicher Flüsteronhöhe auch noch auf ö (= ganz dunklem a) zu erzielen sind — und auf diese äußerste Ineinanderschiebbarkeit des hellen und dunklen Vokalgebiets scheint es uns für den Laut- und

Stimmlagenausgleich im tiefsten Wesensgrunde anzukommen — bei einer Mundhohlstellung, wie sie dem starken Gähnlaut eigen ist, auf den auch der größte Kieferwinkel weist; woraus sich die wundervolle lautdurchbildnerische Eignung des deutschen äü-Klanks von selbst ergibt, der ja gleichsam nur das lebendige Beispiel der (mehr oder weniger) idealen Mischungslinie ü—ö—ö in U m - k e h r u n g (äü = ööü) darstellt und in eben dieser Eigenschaft, richtig verwendet, im praktischen Gesang und in der Rezitation, im Sprech- wie Gesangunterricht zum denkbar zuverlässigsten kontrollierenden Hilfsmittel kunstgemäßen Laut- bzw. Tonansatzes entwickelt werden kann. Er tritt gleichsam in vollendeter monophthongischer Wirkung in Erscheinung, wenn sein Anlaut (ö), sein Durchgangslaut (ö) und sein Auslaut (ü) geflüstert so artikuliert werden, daß sie sämtlich auf möglichst gleicher Tonhöhe stehen. Darauf die einfache Probe aufs Exempel zu machen, dürfte jedermann in der Flüstersprache ohne erhebliche Schwierigkeiten möglich sein. Diese Wandlungsfähigkeit der gehauchten ü- und ö-Laute, für das dunkle Vokalgebiet (u, o, au) — ö (= â) kann auch als seine hellste noch ästhetische Grenzfärbung betrachtet werden — eintreten zu können, wo dieses selbst nicht mehr anklingt, weist den Sprecher und Sänger automatisch auf die einfache Regel, bei seinen sprachlichen Vorübungen, erst geflüstert, dann allmählich mit Stimme, dauernd bestrebt zu sein, solche Einstellungen des Ansatzrohrs ausfindig zu machen, bei denen ü- und ö-Färbungen möglichst unmerklich in den ö- bzw. â-Klang übergehen und demzufolge alle Vokaltypen über solche ü- und ö-Einstellungen zu verbessern. Längst ist es kein Geheimnis mehr, daß die untadelige Aussprache gerade des äü-Lauts in hervorragender Weise die Schönheit und Richtigkeit der deutschen Rede- und Gesangsaussprache bestimmt. Wenn Hr. Heinrich (1905, S. 151 ff.) allgemein von den deutschen Diphthongen sagt, daß durch sie „vielleicht gerade der Sänger allain in der Lage ist, durch die Verständlichkeit seiner gedehnten Aussprache auch ihre Richtigkeit zu erweisen und durch die Richtigkeit die wunderbare Schönheit der Wirkung, wenn auf einem mäßig langen Tone eine Reihe von Vokalfärbungen innig in einander verschmelzen wie die Farben eines Regenbogens“, so ist diese feinsinnige Charakterisierung ohne Bedenken in erster Linie auf den äü-Laut zu beziehen.

Eine wirkliche Sprachgesangsmethodik wird nicht bloß theoretisch, sondern auch praktisch (lautbildnerisch) an der Unterscheidung eines (stimmlosen) Ansatzrohrbestandteils (Eigenton) und eines (tönenden) Kehlkopfbestandteils (Stimmton) für den Gesangston festhalten; und sie wird ersterem die allernächste Aufmerksamkeit zuwenden, weil er als angeborenes Vokalfärbungsmittel mit der richtigen Lautfärbung auch den richtigen Stimmanatz vorbereitet und darum seine Nutzung als Tonansatzmittel als die natürlichste Uebertragung der Rede- auf die Gesangsaussprache empfunden werden muß. Eine ästhetischen Ansprüchen genügende Gesangsaussprache etwa von „Humus“ ist in hohen und höchsten Stimmlagen nur in richtigen ü- und ö-Ansatzrohereinstellungen möglich wie umgekehrt die Aussprache von „Lilie“ in tiefen und tiefsten Lagen nur in richtigen ö- bzw. u-Einstellungen. Der Auslese der phonetischen Organeinstellungen jedes Wortes für die günstigste Lautresonanz muß darum eine sorgfältige Eigentonsstruktur feststellung des Wortes vorausgehen, zu deren zuverlässigen Durchführung im Deutschen wir die Diphthonge ai und ei, besonders aber den Diphthong äü, den in vorbildlicher Aussprache besten Repräsentanten der Verschmelzung der hellen und dunklen Vokaltypen, berufen sehen. In diesem tieferen (akustischen) Sinne möchten wir auch D. N o d -

nagels treffende Bemerkung verstanden wissen, wenn er („Mannstein, ein bedeutender Schüler von Joh Miksch“, Stimme, Januar 1918) schreibt: „Die Beobachtungen der phonetischen Wissenschaft lassen sich gar nicht ohne weiteres auf die Gesangslautbildung anwenden; diese ist vielmehr unter zahlreichen phonetischen Möglichkeiten diejenige Reihe, die die günstigsten akustischen Resonanzbedingungen zur Voraussetzung hat . . .; die akustisch unvorteilhaften Konfigurationen des Ansaugrohrs läßt der feinfühligste Künstler unbenutzt . . .“ Träger des Eigenton-Unterbaus richtig gemischter Struktur jedes Wortes ist in erster Linie wieder der Vokal der Hauptsilbe (vgl. auch schon Bayr. Bl. 1934, 1. Stück, S. 38); denn erst durch ihn empfangen alle Vokale und Konsonanten eines und desselben Wortes eine gemeinsame Vokalfärbung, in der wir, trifft der Stimmton dazu — er ermöglicht es, den gleichen Laut auch auf anderen musikalischen Tönen zu singen als sein Eigenton anzeigt —, durch alle Laute des Wortes ihren gemeinsamen Eigenton singen. Was dabei die durch die jeweiligen Eigentöne jeweilig verstärkten Teiltöne des Stimmklanges betrifft, sind wir heute noch nicht über die Erkenntnisse der Helmholtz'schen Obertontheorie wesentlich hinausgekommen — und müssen uns daher bei der Beurteilung der klanglichen Phänomene der eigentlichen „Resonanz“ vor allem an das Ohr halten. Die gute ä-u-Bildung in Umkehrung (ü—ö—ò) soll den Sprecher und Sänger dauernd in die Lage setzen, die zu hellen (i—e—ä—a—ai) Vokallstellungen in Beziehung zu solchen dunklen Stellungen zu halten, „zu denken“, die noch dunklere (i—e—ä—a—ai-) Färbungen zulassen, ohne daß diese reines ö, ä, o, u werden müssen. An der Leichtigkeit und Klangfarbe seines Tons merkt der Sänger zumeist, wann er durch richtige Verdunkelung oder Aufhellung des Vokals die richtige Resonanz gefunden hat. Die ganze Sprech- und Singkunst zielt mithin auf die richtigen Vokalfärbungen.

Da die Anfangs-, Durchgangs- und Endfärbung unserer Diphthonge nicht durch eigene Notenwerte ausgedrückt werden und auch nicht ausgedrückt werden dürfen, soll der Laut seine (möglichst) monophthongische Einheitlichkeit nicht einbüßen, muß es dem Sprecher und Sänger überlassen bleiben, eine Färbung rechtzeitig zur anderen werden zu lassen, damit der Eindruck gleichmäßigen Uebergangs der einzelnen Färbungen bis zur Endfärbung entsteht, den anknüpfend an M. J. Raft (vgl. 1778, S. 52)³¹⁾ auch schon H. G. Florcke (vgl. 1803, S. 367 ff.), J. Fr. A. Krug (1808, vgl. Bayr. Bl. 1934, 1. St., S. 35), A. F. Häser (1828),³²⁾ Th. Jakobi (vgl. 1843 etwa S. 42), E. Brücke (1849),³³⁾ F. Eyrel (vgl. 1854/60, etwa § 70), E. Panitz (1865),³⁴⁾ der sehr interessant das Wesen der Monophthonge mit einer chemischen Verbindung vergleicht, u. a. gefordert haben. Vor allem müssen wir uns endlich von der — auch von italienischen Gepflogenheiten herkommenden — bloß zwei Färbungsstufen deutlich erkennen lassenden Aussprache unserer Diphthonge freimachen, insbesondere den Eindruck vermeiden, als schlüpfte die Endfärbung erst knapp vor dem Notende beim Gesang und ohne eigentliche Durchgangsfärbung nach, eine Gesangsmanier, für die sich noch E. G. Nehrlich (vgl. 1841, S. 126), der frühe Schmitt (vgl. 1854, Kap. V), W. Schwarz (1857, S. 174), E. L. Merkel (vgl. 1866, S. 126), G. Scharfe (vgl. 1869, S. 80), J. Stockhausen (vgl. 1872; 1905,

³¹⁾ M. J. Raft, „Grundsätze zur endlichen Berichtigung der teütschen Rechtschreibung“, Teütscher Sprachforscher S. 29—112, 1778.

³²⁾ A. F. Häser, „Andeutungen über Gesang und Gesanglehre“, 1828.

³³⁾ E. Brücke, „Untersuchungen über die Lautbildung und das natürliche System der Sprachlaute“, Wiener S.—B. math.-naturw. Kl. II, 182—208, 1849.

³⁴⁾ E. Panitz, „Das Wesen der Lautschrift“, Weimar 1865.

S. 28), C. R. Hennig (vgl. 1889, S. 23), Müller-Brunow (vgl. 1890, S. 68), A. Jffert (vergleiche 1895, Seite 45), Th. E. Hauptner (vergleiche 1897, Seite 18), auch J. Hey (1882), also ziemlich die ganze einstige „Prominenz“ unter den Gesanglehrern einsetzten. Friedr. Schmitt bekehrt sich später (vgl. 1868, S. 25 ff.) zum „eiligen Verschmelzen“ der Diphthongfärbungen und bei J. Hey (vgl. 1882, S. 35, 39) besteht immerhin der Diphthong für die Sprache schon „aus zwei Vokalen, die beide den ihnen eigentümlichen Klangcharakter zwar erkennen lassen, allein durch die rasche Verschmelzung zu einer Klangeinheit neutralisiert sind“. Erst Traugott Heinrich (1905) verlangt eindeutig für den Gesang möglichst gleichmäßiges Verschmelzen einer Anfangs-, Durchgangs- und Endfärbung, ohne mit dieser für guten Sprachgesang selbstverständlich einzig und allein natürlich den Diphthongbehandlung bei unseren Sängern und Gesanglehrern viel Verständnis gefunden zu haben. Leider wissen weite Intelligenz-Kreise unseres Volkes, die — sollte man meinen — an der endgültigen Klarlegung dieser sogar für den Alltagsgebrauch unserer Sprache wichtigen Frage höchst interessiert sein müßten, von diesem über 1½ Jahrhundert alten Streit überhaupt nichts. Die Regel des gleichmäßigen Verschmelzens der einzelnen Diphthongfärbungen erscheint gewiß hinkend und problematisch bei den — unsere Vokale und Diphthonge ohnedies meist entstellenden — Koloraturen, sollen wir nicht das Kolorieren nach italienischer Manier auf der Diphthonganlautfärbung gut heißen. Wir verlieren aber nichts an musikalischen und gesangsästhetischen Werten, wenn wir Tonläufe auf Gesangsübungen und nichtvokale Musik möglichst beschränken, womit auch schon Richard Wagner mit gutem Beispiel voranging, wenn er im tragischen Gesang allzu lange Koloraturen ausmerzte. Uebrigens ist ein schon auf Fr. Eyrel (vgl. 1854, § 248) zurückgehender Vorschlag, mehrere zu einem Diphthong gehörige Noten „mit dem Endlaut des Diphthongs“ (z. B. Freu—de, schau—en statt Fre—ude, scha—uen) zu singen, ein gar nicht so ohne weiteres von der Hand zu weisender Gedanke, insbesondere wenn dadurch Silbentstellungen leicht zu umgehen sind. Der feinfühlige Sänger hat es dann immer noch in der Hand, der besser klingenden Diphthongfärbung, wenn die Verschmelzung gut durchgeführt ist, das klangliche Uebergewicht zu überlassen. Man muß sich nur erst an die vielen Sängern und Zuhörern neuartig erscheinende Klangwirkung, besonders auch bei langen Diphthongnoten, gewöhnen. Immerhin: man würde sich höchlichst wundern, wenn Siegfried und Hagen („Götterdämmerung“) ihre berühmten ho!ho-Rufe immer noch ho—üho! statt hööü—hö! singen würden! Diese Ausspracheweisen leisten von vornherein für den Zuhörer vokalfarbenausgleichende und silbenlautsinnberichtigende Arbeit, die dem ganzen Wort zugute kommt, die eigentlich umso wichtiger ist, je längere Strecken und durch je größere Intervalle der Diphthong an die Koloratur gedrosselt wird. Ueberflüssig eigens zu betonen, daß auch in guter Rezitation niemals Dehnungen auf der Anfangsfärbung des Diphthongs natürlich wirken. Der Satz, nur ein Singen der Grundvokale als richtige Diphthongfärbungen sei zweckvoll, mag den „wissenschaftlichen Gesangsmethodikern“ absurd erscheinen; für den Sprachgesangsmethodiker wird er in doppelter Hinsicht bedeutungsvoll bleiben: einerseits für die rein tonlautansatztechnische, andererseits für die sinnqualitativ vortragstechnische Seite der Sprechsilbenlautbehandlung. Mehrere unserer hypermodernen Gesangsmethodiker gehen auf diese noch nahe genug liegenden ungelösten Fragen überhaupt nicht näher mehr ein, glauben sie wohl gar in Bausch und Bogen mit ihren hypothetischen Lehren über die „Stimmechanismen“ u. dgl. lösen zu können — und wollen am Ende in ihren Lehrzielen dunkel bleiben.

Dem aufmerksamen Beobachter wird bei untadeliger Bildung des deutschen äu-Lauts auch die — in der Phonetik eine unwichtige Rolle spielende — sogen. „indifferente“ Lage der Zunge nicht entgehen, wie sie sich Ed. Sievers beim nasalisierten Stöhlaut darstellt; weswegen für kunstgemäße Vokalbildung auch den nasalen Resonanzempfindungen eine besondere Bedeutung zukommt, auf die wir noch im Zusammenhang mit den Konsonanten zu sprechen kommen. Für die Rezitation und den Kunstgesang muß gerade die möglichst geringe Rück- oder Vorwärtsbewegung der Zunge aus ihrer Indifferenzlage, die nach Sievers (vgl. 1876, S. 41) „die äußersten Nähepunkte“ von u und i kennzeichnen, erstrebt werden, wodurch sich von selbst die üblichen phonetischen Lehren über alle Zungenstellungsextreme des Vokaldreiecks ∇ als illusorisch herausstellen. Wer glaubt, sich unter Zugrundelegung der Artikulationstypen etwa der alten Vokalanordnung im Siebened, wie es z. B. F. Olivier (1804)³⁵⁾ vertrat, oder des Vellschen Vokalsystems mit seinen 36 Vokalen eine phonetisch immer schöne Gesangsaussprache anzueignen, wird bald einsehen lernen, daß sich höchste und tiefste Gesangslagen der Stimme nach der „Größe der Mundöffnung“ oder rein zungenartikulatorisch gar nicht eingliedern lassen, daß vielmehr im Wege zielbewußter Vokalmischung Artikulationen aufgesucht werden müssen, die den normalen Sprechvokalabstufungen ähnliche Vokalfärbungen hervorbringen. Die Größe des Bogens, den die Zunge bei kunstgemäßer Vokalbildung während ihrer Bewegung vollführt, wird meist überschätzt; dabei vermag schon die geringste Verlegung ihres Kulminationspunktes nach vorn (oben) oder hinten (oben) eine hellere bzw. dunklere Vokalfärbung zu erzielen. Aber auf diese Dinge gehen unsere das Lautresonanzproblem nur streifenden phonetischen Lehrbücher wenig ein, nicht sehend oder nicht sehen wollend, daß die richtigen Lautfärbungen auch schon in der ungeschulten Rede — soll sie ästhetisch und hygienisch sein — eine Frage eines bestimmten Lautansatzes wie der verschiedenen Sprechtonhöhe ist. Die wichtige Frage über Verwertung der ästhetisch-hygienisch vorbildlichsten Laute und im Zusammenhang damit der richtigen nasalen Resonanzempfindungen beim Sprechen wird in keinem phonetischen Werk ausreichend behandelt;³⁶⁾ und so wird auch nirgends ein Lautbildungsweg gezeigt, der z. B. u er setzen kann in den Stimmlagen, in denen (nach Viëtor) „die u-Resonanz als die tiefste aller Vokalresonanzen nicht mehr anspricht“. Viëtors interessante m-Probe, die er, da „sie von den verwirrenden Resonanzen der Mundhöhle und störenden Geräuschen“ befreie (1884, S. 194), zur Bestimmung der Lauttonhöhe innerhalb von Wort und Satz empfiehlt, würde jedenfalls ausgedehnt auf besonders hohe und tiefe Sprechlagen in vielen Punkten ganz andere Resultate der Vokalartikulation ergeben, als sein Vokalsystem aufzeigt. Diese Aufgabe setzt freilich wieder eingehendere Beschäftigung mit den Eigenfonverhältnissen der Laute zu einander und damit auch direkt lautansatztechnische Sprech- und womöglich auch Gesangsstudien voraus, die aber heute vom Phonetiker ebenso berechtigt zu fordern sind, wie man vom Gesangspädagogen Vertrautheit mit den jeweiligen Fortschritten der phonetischen und akustischen, physiologischen und psychologischen Stimmforschung verlangt. Die von E. Stumpff („Die Sprachlaute“, 1926) auch auf experimentell-phonetischem Wege gewonnene Erkenntnis, daß die Vokale in den höheren Stimmlagen unkenntlich werden und werden müssen, darf also nicht länger für die praktische Phonetik als Freibrief dienen, die ästhetisch-hygienische Seite der Vokal-

³⁵⁾ F. Oliviers „Ortho-epo-graphisches Elementarwerk“, Dessau 1804.

³⁶⁾ Vgl. dazu etwa Viëtor, 1884, § 118, 119 und „Kleine Phonetik“, 1905, § 14, 22, 32, 69).

bildung, wie die Vokale zweckmäßigst anzusehen bzw. zu mischen und demgemäß einzuteilen sind, weiter vernachlässigen zu dürfen; — während man beim Gesangspädagogen und Sänger in phonetischer Hinsicht die Beherrschung von Lautansatz und -mischung in allen Stimmlagen als selbstverständlich voraussetzt, mit der jedenfalls die seit R. Wagner als Maßstab guten deutschen Gesangs geltende deklamatorische und dabei alle Ansprüche auf Tonschönheit befriedigende Silbenklangbehandlung steht und fällt. Dauernde Vorausnahmen von Vorderzungenbewegungen und die klangliche Verbindung der Silbenlaute — wo es irgend geht — durch geschickte Ueberlagerung der Nasalität — was nicht gleichbedeutend ist mit dem zu verpönnenden dauernden Hörbarmachen eines sogen. nasalen Fadens — begünstigen den Laut- und Stimmlagenausgleich; so würde schon die einfache Weisung, schwierige Hinterzungenvokale möglichst mit Vorderzungenartikulation anzusetzen, den meisten phonetischen Systemen neue Richtung und Einteilung geben. Ueber den richtig gemischten ööü-Klang (für die Sprache-Zeichen äu, eu, oi, oy, auch ui) in der Umkehrung ü ö ð ä und über den dem ööü unterzulagernden aei-Klang (für die Sprache-Zeichen ai bzw. ay, ei bzw. ey) in der Umkehrung ie a (mit Unterschattierungen) erhalten die dunklen Vokale o u (mit Unterschattierungen) erst ihre beste gemischte Ansafrichtung und -form; auf diese Weise wird auch dem schwierigsten, weil nur aus Vokalen des dunklen Vokalgebiets zusammengesetzten, Laut, dem au (aou), eine leichtere Ansafrichtungs- und Artikulationsbasis für die ihm seiner Eigenkonstruktur nach versagten Stimmlagen ermöglicht. Für die Angliederungszweckmäßigkeit der Konsonanten sind naturgemäß diejenigen Eigenschaften zunächst ausschlaggebend, die den (diphthongischen) Mischungsvorgang wenig stören, sondern ihn womöglich noch fördern: einfacher Mundverschluss, der anschließende größte Unterkieferbewegungen begünstigt, pendelnde Zungenbewegung, Stimmhaftigkeit mit nasalem Einschlag (vgl. hierzu Bayr. Bl. 1931, 3. Stück, S. 197, 2. Abf.)

Besprechungen.

Gastgeschenke.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Unsere Buchbesprechung beginnen wir mit einem schönen Nachhall der Gedenkzeit Cosimas. Vielerlei sind die Versuche oder Mittel, dem Bilde der hohen Frau einprägsame Gestalt zu geben. Um es eindrucksvoll zu überliefern, ist die Form der freien Erzählung zweckmäßig, weil ihr die Einbildungskraft des Lesers am willigsten folgt. Da begrüßen wir denn einen Roman, den Kurt Markens im Verlag Otto Janke darbietet (352 Seiten). Der Titel Die junge Cosima deutet an, daß nicht das volle Leben ausgeschöpft werden soll; die Darstellung schließt mit den Festspielen des Jahres 1876 als mit dem erreichten Ziele, das der Höhe des Lebens Rückblick und Ausblick verleiht. Durch das Ganze weht, ohne sich schwärmerisch vorzudrängen, eine Begeisterung, die den Kern der Persönlichkeit liebend erkennt und ihren Schicksalen, dem Leide wie der Kraft zum Glück mit verehrender Anteilnahme folgt. Vor uns bewegt sich die jugendliche, für alles Hohe empfängliche, nach Taten verlangende Cosima; die Frau, deren Ehe schwerster

Widerstreit auferlegt wird, bis das offene Recht erkämpft ist, dem Meister anzugehören; die Gattin Wagners, seiner Größe teilhaftig, seiner Willensstärke ebenbürtig, ein Vorbild alles dessen, was weiblichem Edelmute zu leisten möglich ist. Wir empfehlen das schlicht geschriebene, allgemein verständliche Buch jedem, der Cosimas Namen mit Klang und Melodie erfüllt haben möchte.

Das Bild unseres Meisters zeigt in lebendigen Zügen — eine den Festspielbesuchern willkommene Gabe von allgemeiner Bedeutung — Prof. Dr. Alfred Lorenz, der uns seit langem als genialer Wagnerforscher bekannt ist; hat er doch in vier grundlegenden Büchern das Geheimnis der musikalischen Form in den Meisterwerken Wagners enthüllt. Diesmal setzte sich seine erstaunliche Arbeitskraft ein anderes Ziel, nämlich den geistigen Wuchs und Wert der Gesamterscheinung ins Bewußtsein zu heben. Der Titel des zweibändigen Buches lautet: *Richard Wagner; Ausgewählte Schriften und Briefe* (jeder Band gegen 500 Seiten; 45 Abbildungen auf 32 Tafeln; eine Ahnentafel; der Band 7.20 M., geb. 8.50 M.; Verlag Bernhard Hahnfeld, Berlin). Aussprüche von Hitler und Rosenberg geben das Geleit; steht der Verfasser doch in der nationalsozialistischen Bewegung seit ihren Anfängen. Die Anordnung ist nun so getroffen, daß etwa ein Drittel der Äußerungen Wagners auf die Briefe, zwei Drittel auf die Schriften entfallen. Dazu tritt, leicht unterscheidbar beim Lesen, die Reihe der feinen, besonders auch auf die Gegenwart berechneten Ausführungen, mit denen Lorenz Sinn und Zusammenhang des meisterlichen Gedankengutes erläutert. Auch das Lebensgeschichtliche blickt überall hindurch und wie liebevoll sich der Verfasser mit Wagners Leben beschäftigt hat, geht aus seiner neuartigen Einteilung in zehn Wellen zu je sieben Jahren hervor. Außerdem enthalten die beiden Vorworte eine Fülle beherzigenswerter Gedanken, zum Beispiel über den Parsifal. In jeder Bemerkung, mit der uns Lorenz anregt, steckt ein namentlich den Musikern vorbildliches Verständnis für Geistiges. So strahlt Wagners Fühlen und Denken aus dem warmen völkischen Mittelpunkt nach allen Richtungen; wir deuten hier nur auf die soziale Gesinnung, wie sie aus der Fürsorge für die Dresdener Kapelle hervorleuchtet (I 120). Die Auswahl dessen, was den Schriften und Briefen zu entnehmen war, ist sorgsam abgewogen. Ebenso wurde der Bildstoff sinnvoll und mit dem Erfolg ausgesucht, daß er auch Kenner aufs neue fesselt. Den Dauerwert des Ganzen besiegeln die musterhaften Endverzeichnisse, darunter eine übersichtliche Anlage der Lebens- und Werkfolge; auch die Ahnentafel ist hochwillkommen. Das Ganze fügt sich einer großen zehnbändigen Sammlung ein, die sich „Klassiker der Musik in ihren Schriften und Briefen“ betitelt; für die wissenschaftliche Leitung des Unternehmens hat der junge, rührige Verlag Dr. Herbert Gerigk (Berlin) gewonnen.

Von ganz anderer Seite her sucht Maria Schindler den Weg, auf dem uns der Meister lebendig begegnet. Ihr Buch: *Richard Wagner* (376 Seiten; Verlag Rascher, Zürich und Leipzig), beim ersten Anblättern frei modern anmutend, verrät zusammenhängendem Lesen den ernststen Willen, sich ganz in die gewaltige Persönlichkeit einzufühlen, ihr inneres Leben mitzuerleben und aus ihm alles Denken und Schaffen abzuleiten. Dies geschieht durch eine Darstellungsweise, die Wagners Aussprüche frei einordnet, ohne das Ueberlieferte oder die Zeitfolge anzutasten. Eine stark empfindende Frauenseele wählt nach dichterischer Art das am hellsten Bezeichnende und weiß Erlebnisse wie Handlungen durch kurze Andeutung innerer Bewegung und Beweggründe einleuchtend zu gestalten, so daß auch die größten Erschütterungen des Meisters als Folge seiner ungeheuren Eindrucksfähigkeit ihr natürliches Maß erhalten. Kunstvoll und klar

schildert die Verfasserin, wie ein immer höheres Streben aus Wirren und Nöten der ersten Jahrzehnte heraus nach oben führt, wobei Beethovens neunte Symphonie ihre erzieherische Macht bewährt. So ist zutreffend auch jene Stimmung wiedergegeben, in der sich Wagner beim lauten Erfolge des innerlich schon überholten Rienzi befinden mußte. Dann die Eindrücke der vielen Mißerfolge, die sich zu verewigen schienen, bis der König die Befreiung brachte. Die Münchener Zeit, das Triebschener Schaffen, das Ringen um Bayreuth — alles ist ergreifend ans Herz gelegt; auch Nießche nach Gemeinsamem und Gegensätzlichem fein beurteilt (vergl. S. 326). Die großen Schöpfungen werden bis an die Quellen erster Eingebung erspürt und zurückgeleitet (wobei Schweizer Natur ihr stolzes Recht bekommt), selbst das Gedankliche der Schriften in Leben und Erleben eingetaucht. Die Fülle des Geschehens der zweiten Lebenshälfte legte manche Einschränkung auf. In der Wiener Tristanzzeit blieb zum Beispiel Hanslicks Reue und erneute Wut übergangen. Wenig bekannt ist, daß der Wankelmütige auch Bruckner umschwärzte, bis er dessen Beziehungen zu Wagner bemerkte: darob haßte er den Symphoniker.

Die Reihe der Urfassungen von Bruckners Symphonien ist mit Erscheinen der Zweiten fortgesetzt worden, so daß jetzt nur noch Dritte, Siebte und Achte ausstehen. Die kleine, billige Studienpartitur des Musikwissenschaftlichen Verlags, herausgegeben von Robert Haas, wird Hörern und Dirigenten, die vergleichen wollen, unentbehrlich sein. Allerdings bewegen sich die Unterschiede von der bisherigen Fassung in mäßigen Grenzen. Bruckner liebte unverbundene Töne; Legatobögen sind auch im Blech öfter gefilgt. Stellen, wo die Instrumentierung etwas geändert ist, lassen nichts erkennen, was nach grundsätzlich verschiedener Richtung wiese. Den zurückgenommenen Einfall der Paukentriole bei Buchstabe K im Finale wird mancher bedauern. Die bedeutendste Aenderung betrifft im letzten Abschluß das Blech, das stärker beteiligt wird. Lehrreich ist die Bestätigung überflüssiger Angaben über Verlangsamung, Beschleunigung, Abschwächung, die als verdächtig schon im zweiklavierigen Auszug von mir weggelassen wurden. Das mehrfache Rubato, das ich ebenfalls vermied, scheint handschriftlich bezeugt zu sein; es dürfte mit der Widmung an Liszt zusammenhängen; die Wiedergabe fängt kaum etwas damit an. Dagegen kann die Aufführung aus den verlangten Wiederholungen im Scherzo wirksamen Gewinn ziehen. Auffallend ist, daß Bruckner selber das Trio im gleichen Zeitmaße wie den Scherzofeil gewollt haben soll: wie käme da die Mozartsche Anmut der Schlüsse zum Bewußtsein? Am wichtigsten sind bei der neuen Ausgabe vier bisher weggebliebene Stellen von zusammen 139 Takten, die sich nun im Allegro, Adagio und Finale einfügen; ihre Beachtung muß nachdrücklich gewünscht werden. Jedenfalls mag das Ausprobieren der Urfassung dazu beitragen, daß die zweite Symphonie, einst als unspielbar abgelehnt, ihrer Bedeutung gemäß geschätzt werde: Bruckners symphonisches Werk beginnt mit der Ersten, nicht etwa, wie das Rückzugsgefecht glauben machte, mit der Dritten. An Vernachlässigung der Zweiten sind nur die schwierigen, mehrfach geteilten Rhythmen schuld, die sich dem Einstudieren bisher unbequem und hinderlich zeigten.

Viertes (Herst-) Stück 1938.

Gib deine Waffen weiter!

Wilhelm Raabe
(Des Hungerpastors Schlußwort).

1878—1938.

Viel ward gewollt, allein der Weg bleibt weit:
der Kampf ums Ideal — ein stäts erneuter! —
„Gib deine Waffen weiter, Hans!“ — 's ist Zeit!
Zwei Menschenalter war mir —

Ein Bayreuther.

Stifter und Raabe.

Von Richard von Schaukal.

Am 23. Oktober 1935 haben wir Adalbert Stifters hundertunddreißigsten Geburtstag dankbar gefeiert. Am 15. November 1910 ist in Braunschweig, seiner Vaterstadt, wo er seit 1870 zurückgezogen lebte, im achtzigsten Jahre Wilhelm Raabe gestorben. Er ist 1831 als Sohn eines Gerichtsaktuars geboren, ein Vierteljahrhundert nach Stifter, der fast ein halbes vor ihm, am 28. Jänner 1868, dahingegangen war, in schwerer Krankheit verzweifelt Hand an sich gelegt hatte. 1840 ist in einer Wiener Zeitschrift die erste Erzählung Stifters, „Der Condor“, 1844 bis 1850 sind, bei Gustav Heckenast in Pest, in sechs Bänden die „Studien“, sein Hauptwerk, erschienen. 1857 vollendete er den „Nachsommer“. Zur selben Zeit gab der sechsundzwanzigjährige Raabe seinen Erstling, „Die Chronik der Sperlingsgasse“, heraus. Er hatte das Gymnasium verlassen, ohne die Reifeprüfung abgelegt zu haben, und sich zunächst in Magdeburg dem Buchhandel gewidmet, dann in Berlin Vorlesungen gehört. Auch Stifter, der, nach dem unglücklichen Tode des Vaters, eines Flachshändlers in Oberplan, vom Großvater gefördert, im Gymnasium der Benediktiner zu Kremsmünster tüchtige humanistische Kenntnisse erworben hatte, hat die Hochschullehre nicht abgeschlossen. Seitdem er 1826 in Wien gelandet war, schlug er sich als Hauslehrer zumal in hochadligen Familien durchs Leben. Er hatte die Rechtswissenschaft zum Beruf gewählt, hielt sich aber vornehmlich an die Naturwissenschaften und die Mathematik. Daneben zeichnete und malte er fleißig. Die Malerei, in der er eigenartige Auffassung zu ausdrucksamer

Höhe gebracht hat, ist auch für den Schriftsteller, als der er unversehens entdeckt ward, bezeichnend. Es ist liebevolle Kleinkunst, die ein immer stärker hervortretender Zug ins Ganze der gottgewollten Ordnung dem Kleinlichen enthebt. Was bei Stifter die malerische Anschaulichkeit ausmacht, die in ihrer kurzsichtigen Genauigkeit, ihrer umständlichen Sauberkeit des Fernduftes nicht entbehrt, das erfüllt Raabes dichtes, breites, krauses Werk als durchgängige Musik: Es ist eine unendliche eintönige Weise, deren wechselndes Maß die Laune willkürlich bestimmt. Beide sind Sonderlinge von Natur, beide haben aber auch zärtlich ihre Eigenbrötelei herangebildet. Auf den ersten Blick erkennt man sie als Nachfahren der Romantik, deren letzter vollgültiger Vertreter, Josef Freiherr von Eichendorff, 1857 im siebzigsten Jahre ihren farbengetrunkenen Herbst beschließt. Die deutsche Romantik war um die Wende des Jahrhunderts als die dichterische Blüte der pietistischen Mystik aufgebrochen, die sich der verkalkenden Aufklärung, dem altersschwachen Rationalismus entgegensezte. „Wir können doch die Romantik nicht loswerden!“ bekannte noch der 1827 geborene Paul de Lagarde, der größte Schüler Jakob Grimms und Friedrich Rückerts, mitten in einem von Hegel und seinem Anhang beherrschten Berlin. Aber so sehr auch der König Friedrich Wilhelm IV. selbst, der 1841 Schelling als Gegengewicht an die Universität berief, die welkende Märchenwelt hegte: die neue Zeit, ein Sturm und Drang der Nüchternheit, bestand auf ihrem Recht. Auch Stifter, der dichterische Ausklang der als Vormärz oder Wiedermeier bald verschrien, bald verhimmelten Jahrzehnte, die Metternichs Gepräge tragen, sollte den jähen Umschwung der Verhältnisse erfahren. Für ihn wie für Raabe, der sein Jens Christian Andersen nachempfundenen und satzjam empfindsames erstes Buch, die Chronik der engen Winkel und steilen Giebelhäuser, im ältesten, dem Spreeviertel Berlins schrieb, ist die Tatsache dieser Wendung der Dinge und der Menschen aus dem warmen Dämmer in die harte Helle des Tages und der Alltäglichkeit von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Daß aber auch Stifiers innerstes Wesen, obwohl ihm der Flügelstaub der Spätromantik vom Windstoß entführt ward, das rauhe Märzwehen überstand und einer an Goethes zeitlosem Beispiel geschulten neuen Klassik entgegenreiste, dafür bürgte schon eine ihm nicht einmal bewußte Wahlverwandtschaft, die mit der im Mai 1848 verstorbenen herben und ernstesten Annette von Droste-Hülshoff, deren schwermütige Naturlyrik der innigen Naturschilderung des Dichters der Studien, mit strengerem Schrift und dennoch in Wahrhaftigkeit und Treue eines Ursprungs, entgegenkommt. Die Freiin von Droste, ein zarter und starker Sproß aus westfälischem Uradelsgeschlecht, und der bäuerlich-behäbige Schulmeister — ein eingehender Vergleich wäre verlockend — sind beide gottesfürchtige katholische Christen. Es ist, fern von aller Romantik, die an der Verfasserin des „Geistlichen Jahrs“ nur stoffliche Spuren aufweist, es ist der gläubige Ra-

tholik, der den milden Stifter in die Welt seiner Brüder, der Geschöpfe, das sanfte Gesetz der Ordnung segnend hineinschauen macht. Raabe, der, wie sein gleichaltriger niedersächsischer Landsmann Wilhelm Busch, in seiner Wolfenbüttler Abgeschiedenheit schon Schopenhauers beizende Gedankenluft atmet, ist solcher versöhnlichen Anschauung fern: er kann sich, im Tieffsten ergriffen von der mitleidenden Betrachtung der leidverzerften Züge dieser irdischen Welt, nur spröde verhalten gegenüber den friedlichen Anwandlungen eines auch ihm eingebornen Heimwehs nach der Ewigkeit, er muß vielmehr mit bitterer Genugthuung seinem Zweifel Raum geben an der Vollkommenheit einer Wirklichkeit, die so wenig angetan scheint, dem unausrottbaren Glücksverlangen des Einzelnen Genüge zu leisten. Stifter, der mit seinem weichen leicht erregbaren Herzen in die große Stadt verschlagene Waldgänger, wird wie sein nördlicher Gegenfüßler von seiner beschaulichen Neigung nach der altväterischen kleinen gezogen: er geht, kinderlos an der Seite der spießbürgerlich-stattlichen Ehehälfte, deren bequemer Selbstgenügsamkeit er vergebens die holde Gestalt der verlorenen Jugendgeliebten andichtet, nach Linz. Aber anders als Raabe, der sich nach einem mehrjährigen Versuch, im deutschen Süden, in Stuttgart, Wurzel zu fassen, als Vierziger in die alte braunschweigische Heimat zurückzieht, um dort am Schreibpult und hinterm Stammtisch den langen Lebensabend auszudauern, kann Stifter, der, durch den anregenden Wiener Umgang verwöhnt, nach gebildetem Verkehr hungert, den abgelegenen Aufenthalt nur als Verbannung empfinden, jemehr ihn die mit bescheidenem Erfolg ausgeübte Berufspflicht (seit 1850) an den halbländlichen Ort fesselt und die weitgedehnten Dienstreisen, die den Schulinspektor beschwerlich in Anspruch nehmen, seinem angestammten Behagen an durchwärmter Häuslichkeit die aufatmende Befriedigung verkürzen. Und selbst die sauer genug abverdiente Heimseligkeit, der eine betuliche Sammlertätigkeit zwischen Staffelearbeit und Schriftstellerei den Aktenstaub zu entfernen sorgsam bemüht ist, kann die tiefe Tragik dieses scheinbar zur Spitzweg'schen Idylle geschaffenen Gemütes nicht bannen: unter der hausbackenen Hülle des stämmigen Kleinkrämers und Rakteenzüchters birgt sich die mühsam nur verhaltene Sehnsucht einer hochgeborenen, edelgearteten, zart- und feinsfühligen Seele; dieser Provinzwürden-träger, dessen reinliche Erscheinung zwischen Braten- und Schlafrock abwechselte, verlangte nach einer andern Würde: an Goethes ehrfürchtig gezeigertem Vorbild hat er einen Wunschtraum emporgebildet, der sein ganzes Werk, immer entschiedener Raum greifend, erfüllt; es ist die breit und sicher begründete Ansehnlichkeit einer von erlesener Bildung gesättigten Freiheit, die der Sohn und Enkel von Leinewebern aus dem Böhmerwald als die seinen beschränkten Umständen versagte Bestimmung höherer Stände immer wieder beschwört. Raabe, in seiner gleichsam eingesponnenen Seßhaftigkeit, begt nicht im entferntesten solche sein gewichtiges Selbst verklärende Vor-

stellungen. Nicht in der Wirklichkeit, die er mit scharfspähenden Blicken durchschaut hat, am allerwenigsten innerhalb der teils kläglichen, teils lächerlichen gesellschaftlichen Ordnung der kleinen Menschenwelt sucht er sein Ideal. Sein heller Kopf kann zwar bei lichtem Tag und wachem Bewußtsein leibhaftige Märchen träumen, aber das geschieht ihm gleichsam hinter der Hecke, in dem halbversunkenen verwachsenen Garten seiner Seele, wo er sich als in seinem unsichtbaren Königreich wirklich zuhause fühlt, nicht im flachen Leben, wo er sich, nach bescheidenem Bedarf zulänglich, das Zuträgliche gefallen läßt, ohne zu überschätzen, was nicht in Reichweite liegt. Er ist nicht wie Wilhelm Busch bei Sonnenblumen und Bienenstöcken vereinsamt, hat nicht wie dieser schnurrigste aller Menschenverächter die eigene Spur verwischt, den Schlüssel abgezogen und den Riegel vorgehoben: er läßt sich eine vom Wein angerötete dauerhafte Geselligkeit gefallen, ist überhaupt in seiner Behaglichkeit wie Lichtenberg, an den er in manchen seiner spöttischen Einfälle erinnert, ohne ihm, dem Aphoristiker, in seiner Breitspurigkeit zu gleichen, zugänglich für alles, was rundherum vorgeht, aber der vorherrschende Zug seines beweglichen Geistes ist doch die in den vielen Fältchen um die zwinkernden Augenspalten und in den tiefen Furchen um den schmalen Mund spielende Laune des Humoristen, und der echte Humorist ist der geprüfte, das heißt der Mann, der die Prüfung überstanden hat, mag auch noch Wehmut, wie feuchter Nebel von gehältigen Wiesen, aus seinem sickernden Herzen steigen. Humor ist besonnene Wehmut, Wehmut, die über Weh lächeln kann. Der Humorist — man denke an die zwei größten humoristischen Schriftsteller ihrer Nationen, Sterne und Jean Paul — ist nicht naiv, sondern empfindsam, aber seine beste, seine klassische Wirkung erreicht er, wenn die Empfindsamkeit nicht mehr in der Kehle schluchzt. Deshalb ist Busch größer als Raabe, Fielding größer als Dickens, obgleich sowohl Raabe wie Dickens viel mehr Dichtertum besitzen. Stifter, Raabes Gegenspiel, obwohl auch ihm ein anmutiges humoristisches Naderchen manchmal leicht anläuft, hat seine selige Wehmut, die tragischen Geblüts ist, anders, er hat sie, dieser hohen Abkunft entsprechend und naiv, wie er sich, als Wahlverwandter und Nachfolger Goethes bewährt, durch das einfache Pathos seiner sittlichen Person, das heißt einer über sich hinausstrebenden, sich überwindenden Persönlichkeit erlöst.

Man muß an diesen zwei seit Ernst Theodor Amadeus Hoffmann bedeutendsten deutschen Erzählern, zwischen denen, als der romanisch versetzte, bedächtig spielende, der einzige durchaus gelassene Prosa-Bildner oder Novellist in unserer Sprache, Gottfried Keller steht, die grundverschiedene Natur aus Stammesblut und Heimatlandschaft deuten. Stifter, der seinen Waldfrieden, die heilige Stille fast urwäldlicher Schöpfungstage, von der Moldau an die Donau getragen hat und seine Seelenkraft darin erschöpft, ihn gegen andrängende Unsal aufrechtzuerhalten, Stifter, der Mann des

Mäßes und der Ehrfurcht vor dem stetig zu sich selbst Gedeihenden, Altherkömmlichen, der Altösterreicher schwarzgelber Treue und Unüberwindlichkeit, der sein Wirken, sei's als Hofmeister, sei's als Landpfleger des Schulwesens, sei's als Schriftsteller, vom unverrückbaren Standpunkt gewissenhafter Dienstwilligkeit, strenger Pflichterfüllung erblickt, ist stark im Glauben und in der Liebe. Wie seine schlichtergebene Naturfrömmigkeit vom Vertrauen in die Allmacht des Allliebenden Erhalters durchdrungen ist, Andacht zum Kleinsten, das als das Gleichnis des Größten verehrungswürdig bleibt, so ist sein sanft auf den Menschen ruhender Blick der des versöhnlichen, in weitherziger Duldsamkeit duldbenden und geduldigen Christen, der trotz den Anfechtungen der Sinne und den gefährlicheren der Vernunft keinen Zweifel kennt an der sinnvollen Gegebenheit, der in sich beruhenden Tatsächlichkeit des ein für alle Mal Bestehenden, der den unauslöschlichen Wert jeder noch so armen Seele schätzt: alles das unverlierbare Erbgut eines bodenständigen Daseins rechtschaffener Vorfahren, die in hartem, aber mit Bescheidenheit gesegnetem Erwerb der kargen Früchte des Lebens sich niemals an die Mittel des trübselnden Gewinns verloren, sondern in all ihrem Tun die Ehre Gottes in sich wie im Nächsten hüteten, ein ewiges Licht, das auch in der Finsternis leuchtet, die wortlos das Wort der Wahrheit weitergaben von Geschlecht zu Geschlecht. Der Mutter insbesondere dankt der ihr aus dem Gedächtnis der Kindheit inbrünstig Anhängliche den Grundzug seines Gemütes, die Großmuth des Herzens, die sein reines Werk wie einen Kristall durchscheint.

Anders ist es um die Innenwelt Wilhelm Raabes bestellt, die wie ein in Sonnenkringelweben und wogendem Wipfelschatten ruhender Sommerwald anmutet, nicht ein jungfräulicher Wald in der Gotteseinsamkeit des ersten Tages, sondern ein von tiefen Radspuren gekerbter, vom Baumschütteln der Holzfäller durchhallter, der nur in ewigkeitserfüllter Weile sein Träumerauge aufschlägt, zu sich erblindend. Man muß ihn selbst betrachten, den langen, hagern, gelassen schreitenden oder schweigsam sitzenden Mann, ihn Stifters runder Leiblichkeit entgegensetzen, die freilich später in aufreibender Krankheit nur umso schrecklicher vom Fleisch fallen wird, muß den igelhaften schlaun Ausdruck des schmalgestreckten Gesichtes erfassen, das unter aufstrebendem Kopfhaar und der gerunzelten Stirn über die witternd gestülpten Nasenflügel faltig hinabgeht zum harten Kinn, von dem ein strähniger Bocks- und Schneiderbart strarrt, muß Stifters großmütterlich-mildes Mondantlitz daneben halten, in dem der glatt nach hinten gestrichene Backenbart kaum etwas Haariges an sich hat, dessen gutmütig gekräuselte Lippen sich aber nur zu schmerzlich zusammenziehen sollten, muß in die bald wahrhaft feuchtfrohlischen, bald wieder verschmizt zusammengekniffenen Augenlein blicken, um das seltsam zwischen Knorrig-Stämmigem und Geschmeidig-Birkenschlankem Schwankende dieser wie von Wilhelm Busch entworfenen, an Klaus Groth erinnernden und gleich wieder an einen Waldschrott gemahnenden Gestalt

auf sich wirken zu lassen, ein vielfältiges Wesen, halb Röck, halb Faun und dennoch ganz Merlin der Alte, bannend und unergründlich.

In Raabes sagenhafter Erscheinung steckt der heidnische Sachse von einst, um sie wiffert die Nebelluft des heimischen Harzes, die an Wodans Eschen und Föhren hangt. Er ist ein Magus des Nordens, runenweisheitserfahren und vogelsprachekundig, ein verschlagener Proteus, der tief in Hoffmanns Urdarbrunnen geschaut hat, wohin das Leben gebannt ist, etwas unheimlich in aller Heimlichkeit, befremdend in seiner Vertraulichkeit, wie das plätschernde Raunen der farnumwiegten Waldquelle.

Und zu den durch Blut und Erde bestimmten Eigenheiten der zwei fesselnden Gegensüßler, von denen der eine, wie sein in Selbstquälerei verbitterter Landsmann Grillparzer, nach der vermeintlichen Heiterkeit des Olympiers von Weimar verlangte und alle Zucht an dieses strahlende Ziel wandte, während der andere zeitlebens in den verschnörkelten Geistesgängen Jean Pauls den sacht schlendernden Schritt erging, gesellen sich die leitenden Zusammenhänge und Abhängigkeiten im einflußreichen Schrifttum. Stifter kommt von dem Verfasser des Wuz und des Firlin her, dessen berückende Weise ein nicht minder anhaltender Grundton begleitet: James Fenimore Cooper, der wunderbare Pfadfinder einer neuen Welt ältester Schönheit. Er ringt sich aus Hochwald und Dickicht dieser doppelten Romantik des Ewig-Wirklichen zur gehaltigen Klarheit seiner Naturgemälde, die nichts mehr vom schönschreiberisch angeordneten Stabltisch des Schülers haben, sondern in lauterer Wahrheit den Weg ins Innerste des Sichtbaren schreiten, gelangt, den Meister der Lehr- und Wanderjahre vor den enträtselnden Blicken wachsender Kunsterkenntnis, im „Nachsommer“ zu einer ruhvollen Durchdringung und Zusammenfassung seiner erzieherischen Erfahrung, erreicht, im „Witiko“, die homerische Anlage und Gelagertheit eines gewaltigen Fresko, in dem er die Vorzeit der böhmischen Heimat in prachtvoll gegliederten Massen zugleich anschaulich vergegenwärtigt wie bedeutsam erhellt.

Raabe dankt sich, nächst dem gemeinsamen Ahnen, der vom fränkischen Fichtelgebirge nach dem Brocken und dem Innviertel die wimmelnden Arme der Unentrinnbarkeit verbreitet, vor allem den dem stammverwandten Welfenlande benachbarten Engländern, den Swift, Sterne, Thackeray, Dickens, die er in seine versonnene Seele wie in einen verstrunkenen See hinabzieht, um sie, die ihm verwandelt enttauchen, mit dem Widerschein seines wolkgigen Himmels auf dessen dunkler Oberfläche zu vermählen. Seltsame dumpfe Gedankenfarben haben die kaum mehr erkennbaren Umrisse seiner Vorbilder angenommen.

Beide, Stifter und Raabe, sind besinnliche Dichter. Aber wenn Stifter, der Maler, auf wählende Auseinandersetzung und kunstmäßige Gruppierung ausgeht, liebt Raabe, der Musiker, die durcheinanderwogende Fülle der Töne, das Strömen und Riesel, das Schäumen und

Hüpfen der wechselnden Wellen. Er ist ein den unermüdlichen Worten ver-schriebener Schriftsteller, darauflosgeigend ohne Hast, überhaupt und durch-aus ein richtiger und richtig nur ins Buch eingehender Schriftsteller, wie sein Altvorderer Jean Paul, der sich nie wohler fühlte als mit der gezückten Kiel-feder vorm gehäuften Stoß leeren Papiers, der im Wagen und im Bett, auf Trift und Schrift geschrieben hat: so geht Raabe aus Berufung in seinem Beruf auf. Dagegen bleibt Stifter, der Sucher und Sammler, auch als Schriftsteller Liebhaber; er muß sich, immer wieder anfangend, jedesmal erst seiner Ausdrucksmittel versichern, kann sich, stockend, in Waage und Feile niemals genug tun. Raabe, jenem Rührigen gegenüber abwartend, belebt sich an der gewohnten Aeußerung, die aus ihm alsbald hervorsprudelt, Stifter kehrt von anderweitiger Betätigung zu ihr heim als zu einer Weihe. Nicht etwa Muße ist ihm die schöpferische Leistung, im Gegenteil: er muß ja, stets in Geldnöten, seine spröde Begabung mehr und mehr zu nutzen trachten, er arbeitet angestrengt. Wohl aber bedeutet sie ihm Aufschwung aus dem drückenden Alltag. Und so gestaltet sie sich ihm auch zum Kunstwerk. Dies ist umso bedeutsamer, als Stifter seiner eigenen Auffassung nach geradezu das Gegenteil des Künstlers vorstellt, nämlich einen Moralisten, einen Mann, dem die hochverehrte Kunst das Mittel abgibt zu einem höheren Zweck, dem der sittlichen Erziehung. Trotzdem ist diese seine vorgesehrtmaßen erhebende Kunstübung nach ihrem inneren Gesetz und ihrer äußeren Gestalt unbedingte Kunst. Nicht daß sie ihr unmittelbares unbewußtes Ziel so unfehlbar er-reicht hätte wie ihren mittelbaren Zweck. Stifters Werk ist nichts weniger als vollendet, es offenbart seine Unzulänglichkeit oft auf eine erstaunliche Art. Zumal was das Nächste betrifft, aber eben, weil es das Nächste, Selbstver-ständliche, das Gegebene ist, das Entscheidende besagt: die Sprache. Stifter ist nicht, was man den geborenen Schriftsteller nennt: er hat eine schwere Hand. Raabe, dem Stifters innewohnendes Ebenmaß abgeht, sitzt sie leicht im Gelenk. Aber es ist ihm niemals beigegeben, seine Gabe in künst-lerischer Zucht durch- und auszubilden. Man vernimmt seine eindringliche Melodie, ohne viel auf die wimmelnden Worte zu achten, denen man bei Stifter auf die Silbe schaut. Raabes Sprache ist ein taugliches Beförderungsmittel seiner dichterischen Fähigkeit, die Stifters ist — bei all ihren Mängeln — eine unabweisliche Angelegenheit der Besinnung. In Stifters unleug-barem tastenden Lehrlingsgebaren ist der meisterliche Grundzug. Raabes stetig zunehmende Sicherheit hat immer wieder Unbeträchtliches geliefert. Derlei Beiläufiges brächte Stifter gar nicht zustande. Es ist etwa der Unter-schied wie zwischen Balzac und Flaubert. Dort unbändige Fülle, die nichts aus-scheidet, ihrer Uner-schöpflichkeit gewiß, jeweils alles Verfügbare aufbraucht, hier sparsame Handwerklichkeit, deren weitläufiges Gebaren den stockenden Vorrat streckt und, was der strengen Forderung nicht taugt, als Abfall ver-wirft. Aus Raabes wogendem Urgrund, der so viele Schlacke schleudert,

gehen Gestalten hervor, die ihren Ursprung aus dem glühenden Mittelpunkt des Schöpfungstums nicht verleugnen: es sind Menschen vor allem, Menschen nach seinem Bilde, Menschen, die von verhaltenem Leben strohen, Menschen, deren Hirn insbesondere unausgesetzt arbeitet und in lebendigen Lauten sich vernehmen läßt. Menschen sind auch Stifter aufgegangen, aber kaum je zu wahrscheinlichem Leben gediehen. Vielleicht mit Ausnahme der zwei Kinder in „Bergkristall“, die jedoch der verallgemeinernden, der Stabstichanschaulichkeit nicht völlig entraten. Stifiers Menschen sind, wenn nicht geradezu mit leichter Lebensfarbe angelegte Schemen und Muster, durchaus Vordergrund- oder Ausstattungsgestalten seiner wunderbaren Landschaftsbilder, ein in deren Anlage unentbehrliches Stück dieser auch von den Meistern der Malerei nicht übertroffenen Darstellungen, die in der Großzügigkeit der genauen Wiedergabe, in der feintonigen Abschattung ihrer Eintönigkeit von der begnadeten Empfänglichkeit dieser gottergebenen, gotteingeweihten Seele zeugen. Es liegt wohl an der trotz ihrer Heimsuchung unberührten Kindlichkeit des auch im Allzumenschlichen menschlichsten der Dichter, daß er der unerbittlichen, ja grausamen Begabung ermangelte, seines Gleichen nach dem Leben und getreu abzubilden. Er bringt dafür die liebenswürdigen Geschöpfe einer wohlwollenden, von Güte auf das Rührendste geblendeten Einbildungskraft, unter denen eine erlesene Sammlung biedermeierischer Sonderlinge, eine nicht zu missende Gruppe ausmacht. Auch Raabe bietet meist abseitige Käuze, bis zur Verschrobenheit sonderbare Vertreter des Geschlechtes. Aber sie sind, wenngleich unverkennbar Brüder und Kinder seiner eigensinnigen Laune, doch von Fleisch und Blut, zumal von manchmal nur zu aufdringlichem Mundwerk. Dies nun, die schrankenlose Sprechsucht, eine wahre Redewut, ist zu bezeichnend für den schweigsamen Altershändler, als daß sie nicht einen kopfschüttelnden Hinweis forderte. Raabe macht seine Menschen sämtlich zu Vertretern und Anwälten seiner lebensklugen, überlegenen Betrachtung des nie genug zu bemängelnden Laufs der Dinge. Es sind — Männlein und Weiblein — lauter kleine und größere Philosophen in gleitenden Uebergängen vom Merker und Nörgler bis zum schwer aufseuzenden Ankläger des abgrundtiefen Elends des leidigen irdischen Jammertals. Auch der bis zum würzigen Wiß, der beißenden Satire gedeihende, niemals aber von ingrimmiger Galle wie bei Swift verbitterte Humor seiner Eulenspiegel, Haselanten und Schlemihle, die sich in ihrer tragikomischen Wehr- und Hilflosigkeit oft selbstparodistisch gefallen, ist ein ewiges klagendes Lied, die alte graue Weise Herrn Tristans, deren unendliche Sehnsucht in andern, inniger gearteten ergreifend anschwilt. Nichts von all dem bei Stifter, dem gottseligen Seher und Kündler des sanften Gesetzes, das der vor Liebe Feinhörige nicht nur in der zum Ring geschlossenen großen und kleinen Welt, sondern auch im Ablauf des Geschehens, der Geschichte erblickt, wie ihre Linien sich ihm zugleich erweitern und vereinfachen. Nicht daß seine vom demütigen

Glauben getragene Ueberzeugung, die der Allgüte wie dem allgemeinen Guten vertrauend sich hingibt, von der Wehmut eines leidgeprüften, schmerzlich entbehrenden Herzens frei wäre, aber es ist die stille Wehmut des Verzichts, der sich in der verheimlichten Träne spiegelt, die Wehmut des himmelhoch wie Raffaels heiliger Frühling blauenden Sehns und Hoffens. Bei Raabe, wann sein aufrecht ausdauernder Mut, ein Mut der tränenlosen Entsagung, sich zur reifen Versunkenheit der Erlösung erfüllt, die all den Schmerz und Lust gelassen ablehnt, sind wir mit einem Mal entrückt, abseits des fern verhallenden Tages, mitten in der traumhaften Zeitlosigkeit des Märchens. Mit Stifter bleiben wir, auch wann in der heimwehtrunkenen Einsamkeit des Gott-Nahen die letzten Stimmen verstummt sind und in der dunkelnden Stille nur mehr das unsterbliche Werden der Vergänglichkeit atmet, in der Wirklichkeit. Dort herrscht Kants unübersteigliche Erfahrung der Erscheinung, wie sie bei Schopenhauer die magische Vorderansicht eines im Willen geahnten Hinter- und Urgrunds der gegenständlichen Vorstellungen angenommen hat. Hier waltet, von überallher der Zuversicht vernehmlich, das Unerforschlich-Gewisse: die Seele empfängt den lautlosen Tropfenfall der Ewigkeit.

Das Urbild des „Fall Wagner“.

Von Dr. Curt von Westernhagen, Preeh in Holstein.

1.

„Machen Sie doch die Bekanntschaft des lebendigen Schülers von Stendhal, Herrn Paul Bourget, und erzählen Sie mir, welche Aufsätze er neuerdings geschrieben hat (— ich zeigte Ihnen hier in Nizza seine gesammelten Essais zur psychologie contemporaine)“, schreibt Nietzsche im März 1885 an Rosa v. Schirnhöfer; und im Dezember heißt es in einem Brief an Gast: „Man ist dem feinen französischen Geiste näher (ein neuer Band Psychologie contemporaine von Paul Bourget liegt neben mir)“.

Wenn man von wenigen Briefstellen absieht, so hat Nietzsche über sein Verhältnis zu Bourget ein so tiefes Schweigen bewahrt, daß die Bedeutung desselben von den meisten unbeachtet bleiben, ja selbst von den Kennern unterschätzt werden konnte. Das neueste Werk, „Nietzsche“ von Jaspers, tut die Sache mit einer Zeile ab: daß der Philosoph das Wort *décadence* von Bourget entlehnt habe, sei „wenig wesentlich“.¹)

Doch bevor wir untersuchen, was Nietzsche im Einzelnen, was er insbesondere für die Gestaltung seines späteren Wagnerbildes von Bourget übernommen habe, wollen wir zunächst die Hauptgedanken der „Essais de Psychologie contemporaine“²) aufzeichnen und zugleich versuchen, etwas von der eigentümlichen Atmosphäre und Perspektive dieser Gedanken mitzuteilen.

Baudelaire, Renan, Flaubert, Taine, Stendhal, Dumas fils, Lecomte de Lisle, Frères de Goncourt, Turgenjew, Umiel — an Hand dieser und noch einiger anderer französischer oder französisierter Schriftsteller des 19. Jahrhundert versucht Bourget eine Deutung des Geistes seiner Zeit.

Er und seine Altersgenossen seien herangewachsen unter den Eindrücken des Krieges und der Commune: jenes „furchtbare Jahr“ habe nicht nur die Karte ihres Landes verstümmelt und die Denkmale ihrer Hauptstadt in Brand gesteckt, — „irgend etwas ist in uns zurückgeblieben, in uns allen, — etwas wie eine Vergiftung, welche uns schutzlos gemacht hat, weniger fähig, der geistigen Seuche zu widerstehen, inmitten welcher wir groß werden mußten“.

Kein Wunder, daß die Ergebnisse seiner Betrachtungen einigermaßen düster ausgefallen sind: es ist eine Pariser „Untergang-des-Abendlandes-Stimmung“.

Kann man sich eine melancholischere Ouvertüre vorstellen als gleich den ersten Essay über Charles Baudelaire? Hier wird das Hauptthema aller folgenden angeschlagen: „Voilà l'homme de la *décadence*!“ Drei Seelen wohnen in seiner Brust, jede einzelne sehr modern, aber noch moderner in ihrer Vereinigung. Ihr Widerstreit macht den Menschen unfähig zum Glück, unfähig zum Leben überhaupt. Der Sinn des Lebens ist abhanden gekommen. Auf die Frage „Wozu?“ antwortet immer nur ein „Umsonst!“ — Pessimisme, nihilisme, la grande *névrose* . . .

Diese Krankheit ist nicht mit einem Male und nicht aus einer Ursache entstanden. Eine der Ursachen sucht Bourget in der Geschichte der Romantik, richtiger des romantisme. Für das Geschlecht, welches die Revolution und Napoleon erlebt, hatte die klassische französische Literatur ihren Zauber verloren. An starke und fremdartige Eindrücke gewöhnt, verlangte man auch von der Dichtkunst starke und

¹) Karl Jaspers, „Nietzsche“ (Berlin u. Leipzig 1936), S. 25.

²) Zitiert nach der Ausgabe: Paris 1931 (I. Bd.) und 1933 (II. Bd.). — Der Text stimmt mit der 1. Auflage von 1883 bezw. 1885 überein; alle späteren Zusätze Bourgets sind in besonderen „Appendices“ hinzugefügt.

fremdartige Eindrücke. Das erste Kennzeichen des romantisme ist der Reiz des Feinen und Fremden: l'exotisme; und das zweite — das unbegrenzte Bedürfnis nach tiefen Erregungen: l'infini besoin des sensations intenses.

Dieses romantische Ideal muß, nach Bourget, seinen Jüngern notwendigerweise zum Verderben gereichen. Eine Seele, welche immer bebt in Erwartung großer Empfindungen, großer Erlebnisse, hat alle Aussicht enttäuscht zu werden. Das Ende ist das Gefühl, vom Leben und vom eigenen Herzen betrogen zu sein. Diese Enttäuschung des romantique torturé findet ihren Ausdruck im Gegensatz gegen die Romantik: im Naturalismus. Die Gestalten des naturalistischen Dichters verkörpern die Krankheit, an welcher er selber leidet: das Abbild des Lebens früher gekannt zu haben als das Leben selbst. Der Gedanke, der Geist, der in gesunden Geschlechtern dem Leben förderlich ist, erscheint jetzt als Zerstörer des Lebens: der asketische Fanatismus der ersten Mönche war nicht lebensfeindlicher als es der moderne Skeptizismus ist. (Vgl. den Essay über Flaubert.)

Eine noch tiefere Ursache der névrose moderne sieht Bourget in der religiösen Krise. Der religiöse Glaube ist tot, aber das religiöse Bedürfnis ist geblieben. Dieses Bedürfnis ist die Erbschaft einer langen Vergangenheit, genährt und gepflegt von Geschlecht zu Geschlecht von den Gläubigen aller Religionen. „Wie sollte eine Anhäufung von so vielen Jahren nicht eine erbliche Anlage hervorgebracht haben?“ folgert Bourget als überzeugter Lamarckist. — Das religiöse Bedürfnis äußert sich heute allgemein als Verlangen nach einer jenseitigen Welt (besoin de l'au-delà). Da es keine Befriedigung im Glauben findet, sucht es wenigstens Befriedigung durch andere sinnliche oder übersinnliche Mittel: sei es als physischer Mystizismus durch Morphium, sei es als ästhetischer Mystizismus durch romantische Musik, sei es als metaphysischer Mystizismus durch pessimistische Philosophie.

„Dies ist die Krisis von heute und von morgen!“ ruft Bourget aus. „Was wird das Ende sein?“

Ich lasse es dahingestellt ob Bourget den von ihm geschilderten Schriftstellern gerecht wird, oder ob er z. B. Stendhal zu viel und Flaubert zu wenig Ehre antut. Auf jeden Fall stellt er eine in sich geschlossene Welt dar, reich an kräftigen Farben und zarten Abtönungen, durchsichtig bis ins Herz oder richtiger bis in die Nerven.

Denn das ist zunächst der bemerkenswerteste Zug: die Krise der Kultur aufgefaßt und erläutert als eine Krise des Nervensystems — als grande névrose. Ueber allem liegt ein Hauch von Lazarett-Psychologie. — Ferner: diese Welt ist durchaus französisch oder genauer pariserisch, und zwar bis zu einem Grade, daß auch alle fremden Gestalten, die in ihr auftauchen, wie geborene Pariser erscheinen: z. B. Buddha, Goethe, Schopenhauer.

Unglücklicherweise hat sich Bourget nicht auf die Darstellung seiner französischen Verhältnisse beschränkt, sondern die Kühnheit gehabt, gleich im ersten Essay einige gewagte allgemeine Parallelen zu ziehen. Der Nihilismus der Verschwörer in St. Petersburg, der Pessimismus der Philosophie Schopenhauers und die Brandfackeln der Commune in Paris seien nur verschiedene Zeichen des selben Geistes der Verneinung des Lebens, welcher den Horizont der abendländischen Kultur von Tag zu Tag mehr verdüstere und der Glaube des 20. Jahrhunderts zu werden drohe.

Diese Analogien geben Nietzsche das Stichwort für seine Nachfolge Bourgets: er überträgt die Deutung der Erscheinungen des französischen Lebens auf Erscheinungen des deutschen Lebens; und er fügt dem Namen Schopenhauers, als des „Philosophen der *décadence*“, den Namen Wagners hinzu, als des „Künstlers der *décadence*“.

Man muß die beiden Bände der *Essays* aufmerksam lesen und alsdann Nietzsches Schriften der letzten vier Jahre wieder zur Hand nehmen, — und man wird erschüttert sein angesichts der Fülle der Begriffe und Gedanken, vor allem angesichts der eigentümlichen Perspektive und Atmosphäre Bourget's, welche man hier wiederfindet. Nietzsches „Romantik“, „Mystik“, „Pessimismus“, „Nihilismus“, „décadence“ ist immer romantisme, mysticisme, pessimisme nihilisme, décadence im Sinne von Bourget's, — au sens français. Es sind lauter Pariser Probleme.

Obwohl Nietzsche Bourget — außer in seinen Briefen — nicht nennt, kann kein Zweifel bestehen, daß es sich hier nicht um zufällige Uebereinstimmungen handelt: denn er hat zahlreiche Definitionen wörtlich übersezt und viele französische Vokabeln als, im Deutschen ungebräuchliche, Fremdwörter übernommen (einmal sogar, in der „Genealogie“, das von Bourget an zwei Stellen verwendete spanische Wort „Nada“ — „Nichts“). In seinem Nachlaß hat sich ein Exemplar der „Psychologie contemporaine“ gefunden, mit vielen Randbemerkungen und Unterstreichungen.

Ich übergehe hier Nietzsches Abhängigkeit von Bourget in anderen Dingen und beschränke mich lediglich auf die Abhängigkeit seines Wagner-Bildes. Dabei muß ich vorausschicken, daß der französische Schriftsteller selber von Wagner nirgendwo spricht; er scheint ihn damals überhaupt nicht gekannt zu haben. Nietzsche muß sein Vorbild gleichsam nach einer indirekten Methode kopieren: indem er die Züge, welche Bourget nach anderen Gegenständen und Personen gezeichnet hat, in die Umrisse seines eigenen Wagner-Porträts einträgt.

2.

Nietzsche entlehnt seine Charakteristik Wagners aus zwei verschiedenen Gebieten der Darstellung Bourget's: aus seiner Analyse des deutschen Geistes und aus seiner Analyse der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts.

Von der nordischen Landschaft und der deutschen Metaphysik gebraucht Bourget mit Vorliebe das Wort „vaporeux“, das an Dunst und Dampf erinnern soll. — Diese Vorstellung wird für Nietzsche zum Sinnbild des deutschen Geistes: wie ein jeglich Ding sein Gleichniß liebe, so liebe der Deutsche „die Wolken und alles, was unklar, werdend, dämmernd, feucht und verhängt ist“. (Jens., 3. 244.) Er spricht vom „feuchten Norden“ und vom „Wasserdampf des Wagnerschen Ideals“, er nennt Wagner ein „Genie der Wolkenbildung“ (Fall W., 3. 2, 10); man soll Wagner „als Genius der deutschen Unklarheit selber darstellen, mit einer qualmenden Fackel in der Hand, begeistert und eben über einen Stein stolpernd“. (Nachl. I, 3. 426, IV.)

Ein zweites Kennzeichen des deutschen Geistes sind für Bourget Hegels Begriffe des „Werdens“ und der „Entwicklung“. Er zitiert den Satz Taines: die Ideen der deutschen Metaphysik ließen sich auf eine zurückführen — „developpement (entwicklung)“. — Daran knüpft Nietzsche an: „Entwicklung“ ist deshalb der eigentlich deutsche Fund und Wurf im großen Reich philosophischer Formeln . . .“ (Jens., 3. 244.) — Und wenn Bourget den Einfluß des „esprit germanique“ auf die Franzosen in der Form des „Hégélianisme“ feststellt, dann bekräftigt Nietzsche: der Begriff der „Entwicklung“ sei ein regierender Begriff, „der im Bunde mit deutschem Bier und deutscher Musik daran arbeitet, ganz Europa zu verdeutschern“. (A. a. O.)

Damit kommt Nietzsche zu seiner überraschenden Gleichung von Hegel und Wagner. Wir wissen, daß Wagner sich nur einmal, und zwar vor seiner Bekanntschaft mit Schopenhauer, mit Hegel befaßt hat: mit dem Erfolg, daß dieser Versuch ihn nicht nur für immer von Hegel, sondern für eine Weile von aller

Philosophie abgeschreckt hat. — Allein: in Frankreich hält man Hegel für den Repräsentanten des deutschen Geistes schlechthin; infolgedessen stellt Nietzsche Wagner als einen zweiten Repräsentanten des selben Schläges daneben: Hegel habe die Rätsel, welche die Widerspruchsnatur der Deutschen den Ausländern aufgabe, in System gebracht, und Wagner in Musik gesetzt. (A. a. O.) Wagner sei in der Zeit, wo Schelling und Hegel die Geister verführten, jung gewesen; er habe erraten, was allein der Deutsche ernst nehme — „die Idee“: „Er machte die Anwendung auf die deutsche Musik . . . er wurde der Erbe Hegels . . .“ (Fall W., 3. 10.)

Darin faßt Nietzsche alles das zusammen, was er an Wagner als „deutsch“ gelten läßt: es ist der „deutsche Geist“ aus der Perspektive Bourgets gesehen. Es bedarf keiner Erläuterung, daß Nietzsche damit nichts zum Ruhme des deutschen Elementes in der Natur Wagners gesagt haben will.

3.

Im übrigen sieht er nichts „Deutsches“ an Wagner: „Mögen die deutschen Freunde Richard Wagners darüber mit sich zu Räte gehen, ob es in der Wagnerischen Kunst etwas schlechthin Deutsches gibt . . .“ (Jens., 3. 256.) „Diesen ‚eigentlich deutschen‘ Wagner gibt es gar nicht . . .“ (Nachl. I, 3. 429.) Der Rest — und das ist das Allermeiste — in der Kunst und Persönlichkeit Wagners gilt ihm als französisch.

Er braucht zu diesem Behufe Wagner nur unter die „initiés de 1830“ einzureihen. Bourget nennt Alfred de Musset als Zeugen für die seelische Verfassung dieser Jugend. (I, 138.) — Bei Nietzsche heißt es: „Die ‚Männer‘ von 1830 (— Männer? . . .)“ wie „Alfred de Musset, Richard Wagner“. (Nachl. I, 3. 574.)

Er braucht vor allem nur die deutsche Romantik mit dem Pariser romantisme zu verwechseln. Während jene die Selbstbesinnung auf die eigene Art bedeutet, ist diese eine bloße Verneinung als „Flucht und Haß vor der Gegenwart“ („la fuite et la haine du monde moderne et contemporain“). (I, 135.) Nietzsche macht sich diese letztere Definition zu eigen, indem er sie steigert zur „Selbstflucht, Selbstverachtung, Selbstverurteilung“. (Nachl. I, 3. 430.) Diese Charakteristik des „romantisme finissant“ wendet er dann unbedenklich auf die deutsche Romantik und insbesondere auf Wagner an: Richard Wagner und die „französische Spätromantik“ gehörten „auf das engste und innigste zueinander“. (Jens. 3. 256; Ca. Wagner, „Wohin W. gehört“.)

Eine typische Form der Flucht des romantisme vor der Gegenwart ist, wie wir gesehen, der exotisme; als Beispiel dafür führt Bourget Victor Hugos „Orientales“ an (I, 135.) — Man wird befürchten, dieses Kennzeichen in Wagner zu entdecken könnte Nietzsche Schwierigkeiten machen? Weit gefehlt: in Wagners Musik, so gut wie in der ganzen französischen Romantik sei „der Zauber des Exotismus . . .“, ausgeübt auf empfindsame Eckensteher . . . Der Nationalismus nämlich, man lasse sich nicht täuschen, ist auch nur eine Form des Exotismus . . .“ (!). Und er stellt nebeneinander: „Victor Hugos Orientales, Wagners Edda-Personagen“. (Wille, 3. 829 f.)

Bourget überträgt die Erscheinung des exotisme ins Seelische, und Nietzsche folgt ihm auch hier mit der Treue eines Uebersetzers:

Bourget:

„ . . . les Romantiques apportaient des exigences d'une passion frémis-sante et jeune. Ils voulaient, non pas

Nietzsche:

„Das Wesentliche ist die Art von neuer Begierde, ein Nach-machen-Wollen, Nachleben-

se représenter les mœurs d'autrefois et les âmes lointaines, mais se les appliquer si l'on peut dire, mais vivre ces mœurs, mais avoir ces âmes . . . " (I, 137)

Bourget erklärt die moderne Musik als einen Ersatz zur Befriedigung („satisfaction“) des religiösen Bedürfnisses. (II, 57 ff.; 296.) — Nietzsche übersetzt: „Musik — eine verkappte Befriedigung der religiösen“. (Nachl. 3. 416.) „Wieviel uneingeständliche und selbst unverstandene Befriedigung aller religiösen Bedürfnisse ist noch in der Wagnerschen Musik!“ (Wille, 3. 840.)

Bourget vergleicht die Wirkung der romantischen Musik mit der Wirkung des Morphiums. (II, 58 ff.) — Nietzsche schreibt: die französische Romantik und Richard Wagner seien „begehrlich nach . . . allen Opiaten der Sinne und des Verstandes“. (Ca. Wagner, „Wohin W. gehört“.)

Bourget: Der Künstler unserer Tage sei „gefangen in einer Art Haschisch-Reich“ („emprisonné dans une sorte de pays de haschisch“). (II, 184.) — Nietzsche: Wagner habe „eine Haschisch-Welt nötig“. (Nachl. I, 3. 435.)

Bourget: Baudelaire habe, verzweifelt, in der wirklichen Welt keine Ideale zu finden, zu Büchern seine Zuflucht genommen, die „aufreizend und unwirklich“ seien, wie Haschisch („exaltants et irréels comme un haschisch“). (I, 17.) — Nietzsche: „Wenn man von einem unerträglichen Druck loskommen will, so hat man Haschisch nötig. Wohlan, ich hatte Wagner nötig“. (Ecce, II, 3. 6.)

Die Methode Bourgets, im Ganzen genommen, besteht darin, daß er die Psychologie des zeitgenössischen Frankreich, medizinisch gesprochen, als Pathologie auffaßt: sein Patient ist die „moderne Seele“ („âme moderne“) (II, 165 ff.), und seine Diagnose lautet die „große Neurose“ („grande névrose“) (I, 13, 15; II, 166.) — Nietzsche übernimmt in diesem Falle nicht nur Methode und Diagnose, sondern sogar die französische Vokabel: z. B. — man greife mit Händen, „daß Paris der eigentliche Boden für Wagner ist: je mehr sich die französische Musik nach den Bedürfnissen der ‚âme moderne‘ gestaltet, umso mehr wird sie wagnerisieren . . .“ (Ca. Wagner, „Wohin W. gehört“.) Er verfällt sogar, mitten in seinem deutschen Text, in einen französischen Satz: „Wagner est une névrose“. (Fall Wagner, 3. 15.)

4.

Außer diesen allgemeinen Charakteristiken des romantisme, exotisme, der romantischen Musik usw. überträgt Nietzsche auch Züge einzelner französischer Schriftsteller und Künstler, wie sie Bourget zeichnet, auf Wagner.

Victor Hugo ist zwar kein eigener Essay gewidmet; aber als Vater des romantisme findet er an vielen Stellen Erwähnung. Bourget zitiert die Worte Flauberts über die Bewunderung Hugos in seiner Jugend: „Comme on admirait Victor Hugo! . . .“ (I, 142.) — Nietzsche macht die Nußanwendung: mit den Wagnerschen Jünglingen mag es das Gleiche sein, „was gegen 1828 die leidenschaftlichen Jünger Victor Hugos an ihrem Abgott ehrten und anbeteten“, nämlich „den Meister großer Worte und Gebärden . . ., den Fürsprecher aller schwellenden Gefühle“. (Nachl. I, 3. 426, X.)

Bourget: „Hat die Sprache der Romantiker nicht unter dem Uebergewicht des Wortkünstlers Victor Hugo eine unvergleichliche Reliefwirkung erlangt?“ (I, 166.) — Nietzsche: „Wagner . . . hat das Sprachvermögen der Musik ins Unermeßliche vermehrt — er ist der Victor Hugo der Musik als Sprache“. (Fall W., 3. 8.)

Die auch sonst vielfach wiederkehrende Gleichsetzung Wagners mit Hugo, welche Nietzsche betreibt, erhält ihren besonderen Charakter durch den Umstand, daß Wag-

Wollen, die Verkleidung, die Verstellung der Seele . . .“ (Wille, 3. 829. — Im Original ohne Sperrung.)

ner selber an Hugo scharfe Kritik geübt hat: einmal eine ironische in der „Kapitulation“, und dann eine ernste in der Schrift „Ueber Schauspieler und Sänger“. (Schr. IX, 169.) Beide Stellen waren Nietzsche nicht unbekannt.

In seinem Essay über die *Frères de Goncourt* gibt Bourget eine vorzügliche Analyse der „prose nouvelle“. (II, 171 ff.) Es sei der Versuch mit Worten zu malen, Farben wiederzugeben, in einem Satz eine Atmosphäre, in welcher ein bestimmtes Licht zittert, gleichsam greifbar zu machen. Diese Prosa zersplittere sich in tausend kleine Effekte. Sie sei ein wunderbares Instrument, um die Störungen des Nervensystems auszudrücken. Den Gegensatz dazu bilde die klassische Prosa mit ihrem Bestreben nach Logik, die Sprache Voltaires, durchsichtig und trocken, geschaffen, um die Entwicklung eines Gedankens im Kopfe eines Menschen zu verfolgen, welcher sich im innern Gleichgewicht befindet. — Nietzsche: „Die Malerei an Stelle der Logik, die Einzelbeobachtung, der Plan, das Ueberwiegen des Vordergrundes, der tausend Einzelheiten — alles schmeckt nach den Bedürfnissen nervöser Menschen, bei Richard Wagner wie bei den Goncourts.“ (Nachl. I, 3. 433.) „... Das ‚Gefühl‘, die ‚Leidenschaft‘ als Surrogate, wenn man die hohe Geistigkeit (z. B. Voltaires) nicht mehr zu erreichen weiß.“ (Wille, 3. 837.) — Um die Eigentümlichkeit des Stiles der Goncourts zu bezeichnen, gebraucht Bourget das Wort „descriptif“. (II, 159.) — Es prägt sich Nietzsche so tief ein, daß er „description“ als Zeichen des Verfalles der Kunst ansührt; daß er von der „deskriptiven Musik“ spricht, nach der die „Geringer-Begabten“ greifen (Wille, 3. 82, 836); ja daß er selbst nach der Anhörung des „Parsifal“-Vorspiels schreibt, hier sei eine große Deutlichkeit der Musik „als deskriptiver Kunst“ erreicht (an Gast, 31. 1. 87), — obwohl gerade hierauf kein Wort weniger paßt.

Als Symptom des Verfalles stellt Bourget ferner den Einbruch einer Kunst in das Gebiet einer anderen hin: der Maler Eugène Delacroix, dieser große verunglückte Dichter, habe den Schauer der Verse Byrons auf die Leinwand übertragen. (II, 180.) — Nietzsche: Wagner sei, wie die französischen Romantiker, ein „Vermittler und Vermischer der Künste und Sinne ... Ich hebe Delacroix hervor, den Nächstverwandten Wagners ...“ (Jensf., 3. 256.) — Abgesehen davon, daß das Problem, ob eine Kunst die Wirkung einer anderen übernehmen dürfe, nicht so einfach zu lösen ist, handelt es sich im Falle des Wagnerischen Gesamt-kunstwerkes gar nicht einmal um dieses Problem, sondern im Gegenteil darum, daß sich jede Kunst innerhalb ihrer Grenzen hält und im selben Augenblick zurücktritt, wo einer anderen der Vortritt gebührt. Es liegt am Tage, daß Nietzsche hier nicht nur in der Antwort, sondern bereits in der Frage irrt.

Was Flaubert angeht, so tut Bourget diesem blonden Normannen offenbar Unrecht, wenn er darin, daß jener sein Ich hinter seinem Werk zurückstellt, ein Zeichen von Selbstverachtung erblickt (!). Flaubert ist zu germanisch, als daß man ihn mit den Mitteln der Pariser *décadence*-Psychologie erfassen könnte. — Wenn man davon absieht, dann ist Bourgets Analyse ein Kabinetstück in ihrer Art. Flaubert sei derjenige Schriftsteller des Jahrhunderts, der das Wort „Ich“ am aller seltensten an die Spitze eines Satzes stelle, — „jene Silbe, deren tyrannischer Egoismus schon Pascal empörte: ‚Le moi est toujours haïssable‘, sagt ein berühmtes Stück der ‚Pensées‘“. (I, 129.) Flaubert sei ein „torturierter Romantiker“ („romantique torturé“). (I, 148.) — Diese Deutung ist zwar gewaltsam, aber sie ist wenigstens originell.

Sie verliert jedoch diesen einzigen Vorzug der Originalität, wenn Nietzsche sie im „Contra Wagner“ als seine Erfindung bringt, indem er sie zur Erläuterung — oder Verleumdung — Wagners und seines „Wirkens um der Sache selbst

willen" gebraucht: in Flaubert sei der Haß schöpferisch geworden: „Flaubert, eine Neuauflage Pascals, aber als Artist, mit dem Instinkt-Urteil auf dem Grunde: ‚Flaubert est toujours haïssable, l'homme n'est rien, l'oeuvre est tout‘ . . . Er torturierte sich, wenn er dichtete, ganz wie Pascal sich torturierte, wenn er dachte — sie empfanden beide unegoistisch . . . ‚Selbstlosigkeit‘ — das *décadence*-Prinzip . . .“ (Ca. Wagner, ‚Wir Antipoden‘.) — Da ist nichts vergessen, nicht einmal die eindrucksvolle Vokabel „torturé“ . . .

Der Leser des „Fall Wagner“ wird vielleicht mit Erstaunen gefragt haben, warum in aller Welt Nietzsche die Frauengestalten Wagners gerade mit Emma Bovary, der ungetreuen Ehefrau des spießbürgerlichen Landarztes von Yonville, vergleicht? — Auch dieses Rätsel löst sich, wenn man Bourget zu Rate zieht. Um die innere Verwandtschaft der verschiedenen Gestalten Flauberts erschichtlich zu machen, wendet Bourget die Methode an, daß er in seiner *Salambo*, seinem Antonius, seiner Madame Bovary unter dem karthagischen, frühchristlichen, modern-französischen Kostüm immer die gleiche Seele aufdeckt.

Diese Methode, welche im Hinblick auf die Personen eines und desselben Dichters eine gewisse Berechtigung haben mag, vergrößert Nietzsche, indem er den Vergleich auf die Gestalten Flauberts und Wagners bezieht: man solle einmal Wagner ins „Reale“, ins „Moderne“, ins „Bürgerliche“ übersetzen: „Welche Ueberraschungen man dabei erlebt! Würden Sie es glauben, daß die Wagnerischen Heroinnen samt und sonders, sobald man nur erst den heroischen Balg abgestreift hat, zum Verwechseln Madame Bovary ähnlich sehn!“ (Fall W., 3. 9.)

5.

Ehe ich die letzte Gleichsetzung — d. h. eigentlich diejenige, welche für Nietzsche an erster Stelle steht — beginne, muß ich einige biographische Anmerkungen vorausschicken.

Als Wagner 1860 sein erstes Pariser Konzert im Théâtre des Italiens veranstaltete, erhielt er den Brief eines jungen französischen Dichters, welcher seine Eindrücke „mit seltsamster Phantastik und mit bewußter Kühnheit mitteilte. Es war Charles Baudelaire. Und als dann zu Beginn des folgenden Jahres der „Tannhäuser“ in der Großen Oper von der Meute des Jockey-Clubs dreimal ausgepiffen wurde, war Baudelaire unter den wenigen, welche den Mut fanden, für den mißhandelten deutschen Künstler öffentlich einzutreten. Seine Broschüre „Richard Wagner et le Tannhäuser à Paris“ ist von einem zarten Patriotismus beseelt, welcher sich durch das schamlose Treiben der Pariser selbst beleidigt fühlt: er habe erröten müssen, wie ein feinsfühliger Mensch angesichts einer vor seinen Augen begangenen Roheit. „Was wird Europa von uns denken, und was wird man in Deutschland von Paris sagen? Diese Handvoll Tölpel bringt uns alle miteinander in Verruf!“ — Er erkennt das Wesen der Wagnerischen Kunst als eine Vereinigung des Geistes der Antike mit dem Geiste der Romantik.

Wagner dankte Baudelaire mit einer Herzlichkeit, wie sie diese Zeichen eines seltenen Taktes und Mutes verdienten. Aber die abenteuerlichen Vorschläge zur Ausbeutung des „ruhmvollen Fiaskos“ mußte er lächelnd zurückweisen. Bald darauf ist Baudelaire, „nicht im Uebermaße des Glückes“, gestorben. Im Leben Wagners bedeutet diese Beziehung nicht mehr als eine flüchtige Begegnung, die keine weitere Spur hinterlassen hat, als eine dankbare und wehmütige Erinnerung.

Aber gleichwohl bemächtigt sich Nietzsche dieser biographischen Tatsachen, um mit ihrer Hilfe seine Gleichung Wagner — Baudelaire zu beweisen. Der Dankesbrief Wagners vom April 1861 bezeuge, wie grundverwandt beide seien: „Einen Brief dieser Art Dankbarkeit und selbst Enthusiasmus hat, wenn mich nicht alles

trägt, Wagner nur noch einmal geschrieben: nach dem Empfang der „Geburt der Tragödie“. (An Gast, 26. 2. 88.)

„Baudelaire, eine Art Richard Wagner ohne Musik“; „Baudelaire — ganz deutsch bereits, eine gewisse hypererotische Ankränkelung abgerechnet, welche nach Paris riecht“. „Was den pessimistischen Baudelaire anbetrifft, so gehört er zu jenen kaum glaublichen Amphibien, welche ebensosehr deutsch als pariserisch sind . . . Es ist viel Wagner in Baudelaire.“ (Nachl. I, 3. 579, 580, 553.) — „Alle Fremdhelten Leonardo da Vincis entzaubern sich beim ersten Tone des Tristan“. („Ecce“, „Warum ich so klug bin“, 3. 6.) — Warum? — Weil Bourget von der „Fremdheit“ („étrangeté“) spricht, welche die Gedichte Baudelaires umgibt, „vergleichbar dem Eindruck der Gestalten Lionardos“. (I, S. 4.) —

Nietzsche notiert sich alle Stichworte aus Bourgets Essay und wendet ihre Spitze gegen Wagner: „Der Fall Baudelaires in Frankreich, der Fall Edgar Allan Poes in Amerika, der Fall Wagners in Deutschland“. (Nachl. I, 3. 435.) Man darf sich nicht verwundern, den amerikanischen Dichter des Gräßlichen als den Dritten im Bunde zu finden: — sein Name kommt zufällig in Bourgets Essay über Baudelaire vor.

Unter dem unmittelbaren Eindruck des Münchener „Tristan“ hatte Nietzsche einst an Hans v. Bülow geschrieben: er möchte „wieder die heilende Kraft des „Tristan““ erfahren; dann kehre er „erneuert und gereinigt“ zu den Griechen zurück. (20. 6. 72.) Aber jetzt, wo der letzte lebendige Ton seit langem in seiner Seele verklungen ist, liest er bei Bourget: Baudelaire habe die verderbte Phantasie eines Wüßlings, dessen Ausschweifungen, wie die „betäubenden ardeurs der schwarzen Venus“, ihre Spuren selbst in seinen vergeistigten Gedichten zurückgelassen hätten. (I, 15.) — Und jetzt schreibt Nietzsche: „Wer wagte das Wort, das eigentliche Wort für die ardeurs der Tristan-Musik? Ich ziehe Handschuhe an, wenn ich die Partitur des Tristan lese . . .“ (Nachl. I, 3. 435.)

„Voilà l'homme de la décadence!“ ruft Bourget im Hinblick auf Baudelaire. — Nietzsche übersetzt, mit Bezug auf Wagner, fast im selben Tonfall: der „Künstler der décadence — da steht das Wort.“ (Fall W., 3. 5.)

Und mit dem Wort und Ton übernimmt er auch den ganzen Wortlaut der Analyse. Bereits im Winter 1884/85 — zur selben Zeit, als er den ersten Band der Essays kennen lernte — hat Nietzsche in einem Brief an Fuchs eine Charakteristik des musikalischen Stiles des „Tristan“ gegeben, welche wir heute unschwer als eine Uebersetzung von Bourgets Charakteristik des dichterischen Stiles Baudelaires erkennen: „Der Teil wird Herr über das Ganze, die Phrase über die Melodie, der Augenblick über die Zeit . . . Das aber ist décadence . . .“

Jetzt, fünf Jahre später, weiß Nietzsche im „Fall Wagner“ ebenfalls nichts anderes zu geben, als eine uneingestandene Uebersetzung aus Bourget: 3)

Bourget:

„Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot“. Etc. (I, 20)

Nietzsche:

„Womit kennzeichnet sich jede literarische décadence? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen — das Ganze ist kein Ganzes“

3) Auf diese Entlehnung hat schon J. Hofmiller in den „Süddeutschen Monatsheften“, 1931, Heft 2, hingewiesen.

mehr. Aber das ist das Gleichnis für jeden Stil der *décadence* . . ." Usw. (Fall W., 3. 7.)

Es wäre denkbar, daß die Gedankengänge Bourget's Nietzsche so sehr in Fleisch und Blut übergegangen sind, daß sie ihm unbewußt und unwillkürlich in die Feder kommen. Daß dem nicht so ist, verrät, wie an hundert anderen Stellen, auch hier eine französische Vokabel. Bourget braucht im nächsten Satz das Wort „corroborer“, welches sich durch seinen sonoren Ton auszeichnet; da aber Nietzsche diesen Satz in seinem Zusammenhang nicht gebrauchen kann, so verwendet er dieses im Deutschen nicht übliche Wort wenigstens in einem andern Abschnitt des „Fall Wagner“: „Definition des Vegetariers: ein Wesen, das eine korrobierende Diät nötig hat.“ (3. 5.) Woraus hervorgehen dürfte, daß er diese Schrift nicht nur mit dem Bourget im Kopfe, sondern in der Hand verfaßt hat.

Er konnte sich mit Recht rühmen, sie sei „leichter ins Französische zu übersetzen als ins Deutsche“ (an M. v. Meysenbourg, 4. 10. 88), — ist sie doch aus dem Französischen übersetzt. Wenn er hinzufügt, Paul Bourget wäre der Uebersetzer, welchen er gebrauchte, so klingt es uns, die wir den tatsächlichen Zusammenhang durchschauen, fast, als spotte er seiner selbst. Und wer weiß: vielleicht ist es eine feine und höfliche Ironie, wenn man ihm aus Paris geschrieben hat: er müsse ein „geborener Pariser“ sein: — noch nie habe ein Ausländer „so französisch g e d a c h t“ wie er im „Fall Wagner“. (An Overbeck 1888.)

6.

In dem Maße, als sich Nietzsche von Wagner entfernt hat, ist sein ursprüngliches Wagner-Bild, das, nach mancherlei Verdunkelungen, in der „Vierten Unzeitgemäßen Betrachtung“ noch einmal zum letzten Mal aufleuchtet, ausgelöscht und durch ein anderes Bild verdrängt worden. Dabei zeigt sich von Anfang an das Bestreben, ein Bild, das eine fremde Hand nach einem fremden Gegenstand gezeichnet hat, zu ergreifen und an die Stelle zu setzen.

So bemächtigt er sich bereits 1877 der Charakteristik, welche Jacob Burckhardt in seinem „Cicerone“ vom Barock-Stil Bernini's entwirft, um sie auf den musikalischen Stil Wagners zu übertragen. Ein oberflächlicher Vorwand genügt ihm dazu: er zählt im Walzer der „Meistersinger“ sieben Takte in der Periode, statt, wie üblich, acht — ohne zu sehen, daß dieses Abbrechen der Periode in der Handlung begründet ist —; dabei falle ihm die Manier Bernini's ein, der auch die Säule nicht mehr einfach ertrage, sondern sie von unten bis oben durch Voluten l e b e n d i g mache. (An Fuchs, Ende Juli 77.) — „ . . . Lesen Sie über Barockstil J. Burckhardts Cicerone!!!“ (An Math. Maier, 8. 8. 78.)

Seit dem Winter 1884/85 nimmt ihn dann mehr und mehr das umfassendere und ausführlichere Gemälde Bourget's gefangen, ohne jedoch das Bild Burckhardts gänzlich zu verdrängen. Spuren des letzteren finden sich noch in einem Brief an Fuchs vom 9. September 1888, wo er Wagners Art zu dirigieren als „Berninismus“ des Vortrages bezeichnet.

Wenn man sich vergegenwärtigt, daß das „Barock“ Burckhardts und die „décadence“ Bourget's Entartungen nach zwei entgegengesetzten Richtungen hin bedeuten, dann wird man sich fragen, wie irgend ein Stil die Kennzeichen sowohl des Tabernakels Bernini's als auch der „Fleurs du Mal“ Baudelaires tragen soll? — Dieses wahllose Haschen nach unvereinbaren Analogien zeugt davon, wie fern aller eigenen Anschauung das Wagnerbild des späteren Nietzsche entstanden ist.

Allerdings offenbart sich der Widerspruch in sich selbst nur demjenigen, der sich die Mühe macht, das Gesamtbild aus den einzelnen, in den Schriften von

„Menschliches, Allzumenschliches“ bis „Nietzsche contra Wagner“ verstreuten, Bruchstücken zusammenzusetzen. Jeder einzelne Zug für sich betrachtet erweckt durchaus den Anschein, als wäre er irgendwie nach der Natur gezeichnet. Der Leser, sofern er nicht selbst ein eignes deutliches Bild Wagners in seiner Seele trägt, wird verleitet zu glauben, es müsse doch etwas dran sein. Es ist auch alles nach der Natur gezeichnet, — von Burckhardt nach der Natur Berninis, vor allem von Bourget nach der Natur Hugos, Baudelaires, der Goncourts; aber Nietzsche will uns überreden, er selber habe es nach der Natur Wagners gezeichnet. Eine bloße Karikatur des wirklichen Wagner-Bildes würde allzusehr den Stempel willkürlicher Verzerrung auf der Stirn tragen; demgegenüber hat die von Nietzsche angewandte Methode, dasselbe heimlich mit fremden Porträts zu vertauschen, die unwillkürliche Uebersetzungskraft aller nach dem Leben gezeichneten Züge voraus. Sie ist eine feinere und gefährlichere Art der Täuschung.

Dass Nietzsche sich dessen bewußt gewesen ist, geht daraus hervor, daß er, der sich sonst gern auf fremde Autoritäten beruft, hier seine Quelle verschweigt. Bei einer so engen Anlehnung, wie z. B. im „Fall Wagner“, hätte er auf Bourget verweisen müssen. Der Leser würde dann freilich erstaunt fragen: was bleibt denn noch von der eignen Wagner-Analyse Nietzsches übrig?

Um, zum Schluß, seine Methode an einem einfachen Beispiel zu erläutern, setze ich den Fall, daß ein Kulturhistoriker Taines meisterhafte Psychologie des französischen Jakobinismus in eine Geschichte des deutschen Idealismus von Schiller bis zu den Freiheitskriegen einschwärzen wollte. Die Beobachtung wirklicher — französischer — Verhältnisse im Bunde mit äußerlichen, zeitlich bedingten deutschen Analogien, würde auch hier den täuschenden Anschein der Naturtreue hervorrufen. Nichts ist billiger und verwerflicher als das Spielen mit falschen Analogien. Die Kraft des Schauens und Urteilens zeigt sich gerade darin, daß der Blick durch den Schleier äußerlicher Ähnlichkeiten hindurchdringt und eine jede Erscheinung in ihrer eigentümlichen Art erkennt.

Friedrich Nietzsche im Schatten Frankreichs.

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

(Nachdruck verboten.)

Unter vielerlei Schätzungen, die Nietzsches Werk in dem halben Jahrhundert erfahren hat, seitdem sein Schöpfer in Geistesumnachtung verfiel, hört man heute auch die Meinung, der Kündler des „Willens zur Macht“ habe als ein Wegbereiter deutschen Wiederaufstiegs zu gelten. Nun hat Nietzsche zwar als deutscher Denker begonnen unterm überragenden kulturschöpferischen Einfluß Richard Wagners. Was er während dreijährigen freundschaftlichen Verkehrs mit Richard und Cosima Wagner in Tribschen an entscheidender geistiger Förderung erfuhr, fand in seinen Frühschriften, der Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik und den „Unzeitgemäßen Betrachtungen“, bleibende Gestalt. Wagner, den Schöpfer einheitlicher, ganzheitlicher Kunst, vor Augen, gelangt Nietzsche zu der heute so zeitnah anmutenden Erklärung der Kultur als „Einheit des Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes“ (1. Unzeitgem. Betr.).

Ganz anders die Lebensmitte Nietzsches! Jetzt gewinnt Frankreich Geisteserbe Einfluß auf ihn, weniger die lichte Klassik aus der Blütezeit französischen Königtums, als dunklere, empörerische Züge von Montaigne bis Paul Bourget, die zuletzt in die in Frankreich großgewordene und geradezu mit französischem Wort bezeichnete „décadence“ münden. Aus diesem Schatten Frankreichs erwuchs, wie hier dargelegt werden soll, Nietzsches „Wille zur Macht“, Endergebnis vielfacher weltanschaulicher Wandlung. Wie es im Kampf der Völker zwei Arten von Neutralität gibt: die der Geier, die stark in ihrer Kraft auf Beute warten, und die der Hasen, die furchtgelähmt sich zu verbergen suchen, über beiden aber schwebend die Adler des Krieges, so ist Wille zur Macht aus hochgezüchteter Daseinsfülle grundverschieden von krankhaftem Machtverlangen aus Verfall heraus, über beide aber sich erhebend ein neuerstarktes friedliebendes, nur seine Lebensrechte wiederherstellendes Volk. Wer dem deutschen Aufbau dienen will, muß hier klar scheiden; und das ist der Hauptzweck dieser Abhandlung.

Der Einfluß französischer Geistesgeschichte auf Nietzsche beginnt mit Montaigne. Noch der Klassik nahestehend, strebt er, wie diese, nach Gesetz und Ordnung: „On a raison de donner à l'esprit humain les barrières les plus contraintes qu'on peut; en l'étude, comme au reste, il lui faut compter et régler ses marches“. Im Griechentum sah auch er, wie später Winkelman, vollendetes Gleichmaß, in Athen schlechthin vollkommene Weisheit, durchaus entsprechend Goethes Vorstellung von griechischer Gesundsinigkeit, Sophrosyne und kalokagathia, als Bundes von Schönheit und Güte. Montaignes Weisheit, in der der „esprit“ des klassischen Frankreich noch einmal in Klängen voll wunderbarer Feinheit funkelt, be-

deutet den Sieg reifer, maßvoller Kultur über Formlosigkeit und schwärmerische Uebertreibung, Abneigung hoher Geistigkeit gegen allzu kämpferische Entscheidung. Den Frieden der Natur rühmt er als dem menschlichen Geist gemäß, der sich in ähnlicher Weise ruhig-kühler Gesetzmäßigkeit zuneigen solle.

Was Montaigne aber mit Nießsche verbindet, ist die *Unzweiflung* überlieferter Erkenntnis- und Sittenwerte in seinen berühmten, künstlerisch geformten „*Essays*“. Noch Descartes hatte durch Denken die Denkformen festzustellen versucht — Montaigne lächelt über die abgöttische Pflege alleinherrschenden Verstandes, die neben Descartes La Rochefoucauld und La Bruyère trieben. Angesichts der vielfachen Auffassungsunterschiede unzulänglichen Menschendenkens zweifelt er daran, ob Gewißheit über „Gut“ und „Böse“ zu erlangen sei. Doch stellt er sich keineswegs wie Nießsche „jenseits von Gut und Böse“, erstrebt keine „Umwertung aller Werte“. Mit der Güte reifen Alters und wohl auch schon von Müdigkeit hoher Kultur erfaßt, fragt er, achselzuckend, gleich Pilatus: „Was ist Wahrheit? Was kann ich wissen?“ Zu Unrecht berufen sich die, die im 18. Jahrhundert Frankreich, bis dahin Hort des Glaubens, den bösen Geistern platt-verständiger Vernünftelei bis zum offenen Unglauben auslieferten, auf Montaigne. Er, der Zweifler, der im tiefsten Herzen gläubig geblieben, kannte noch nicht das von Grund aus Zerstörerische, das Sich-selbst-in-Frage-stellen, Sich-selbst-Vernichten des europäischen Geistes, den graufigen Nihilismus. Pascal, hundert Jahre später, ahnte ihn bereits, ja, diente ihm unbewußt in seinen kühnsten Folgerungen, wovon noch zu reden sein wird.

Montaignes Zweifel am Wissen ist im Grund nur Abweisung starrer, lebensfeindlicher Begriffsfestlegungen, gleich Goethes ablehnendem Wort: „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie!“ Man muß viel wissen, ehe man Sinn und Wert für so fragwürdig erachten kann. Aus solcher Weisheit heraus sich bescheidend, stellt Montaigne seine Frage nach Wahrheit, auf die er gar keine Antwort erwartete.

Nießsche aber geht in seinen Schriften „*Menschliches-Allzumenschliches*“, „*Morgenröte*“, „*Fröhliche Wissenschaft*“, „*Jenseits von Gut und Böse*“ usw. jenen Zweifelsweg weiter bis zum Endpunkt der Verzweiflung, an dem auf die Frage: „Was kann ich wissen?“ die trostloseste aller Antworten ertönt: „Nichts!“ Schon in seinem Buch „*Menschliches-Allzumenschliches*“, bei dessen Lesen Cosima Wagners Feingefühl für Schöpferisches und Zerstörerisches schauderte, steigert Nießsche den Zweifel zu Vernichtungswut wider alles Bestehende, ganz nach Art des haßerfüllten „*écrasez l'infâme!*“ Voltaires, dem als „*Befreier des Geistes*“ das Buch bezeichnenderweise gewidmet ist. In Wahrheit ist es eher Folter als Befreiung: eine zerrissene Seele legt tiefstes Leid unter schrecklichen Zweifeln bloß, bis sich ihr ein Gelächter entringt, eisig und gemartert, anders

als das des besonnenen Montaigne oder des nachdenklichen Molière, nicht einmal mehr Voltaires böshafteffem Affengekicher vergleichbar, wahrhaft „Musik ohne Zukunft“ (wie Nietzsche selbst in Anspielung auf Wagners „Kunstwerk der Zukunft“ sagt), ausklingend im qualvollen Schrei einer in sich widerspruchsvollen, gleichsam gedoppelten Seelenhaftigkeit. „Unsre Erleichterungen sind es, die wir am härtesten büßen müssen; und wollen wir hinterdrein zur Gesundheit zurück, so bleibt uns keine Wahl: wir müssen uns schwerer belasten, als wir vorher belastet waren.“

Nietzsche steigert Montaignes zweifelnden Gleichmut zu der alle Seins- und Rangordnung gefährdenden Frage: kann man nicht alle Werte umkehren? Ist Gut vielleicht Böse? Ist alles, was man gemeinhin für wahr hält, vielleicht im Kern falsch? Solches Infragestellen von Grund aus vernichtet einen Wert nach dem andern, bis der tollkühne Frager zuletzt nur noch sich selbst erlebt; Einsamkeit umklammert ihn mit schauerlichen Armen, verlassen steht er, in einer Welt dahingeschwundener Werte, vor seinem nackten „Ich“, das ihn mit rätselhaft drohenden Medusenaugen anstarrt.

Und zu welch graufiger „Chemie der Begriffe“ gelangt Nietzsche bei dieser „Umwertung aller Werte“! Freude am Quälen, Wehtun findet er wertvoll; Verbrechen gelten ihm nicht mehr als verdammenswert, die Frage sei vielmehr: Wie macht man Verbrechen nützlich? Wie nützt man ihre Wildheit? Solche Denkverwirrung, die Gutes im Urbösen zu finden wähnt und strafrechtliche Verantwortlichkeit leugnet, führt geradeswegs zu dem berüchtigten Marquis de Sade, der Grausamkeit für „noch nicht verbürgerlichte menschliche Kraft“ hielt und behauptete: „Elle est donc une vertu et non une vice.“ Genau so urteilt Nietzsche: „Das Böse ist des Menschen beste Kraft“ und zitiert ganz wie Sade u. a.: „Buona femina et mala femina vuol bastone. Sacchetti Nov. 86.“ (Werke VII, 106.)

In Andersens Märchen „Die Schneckenkönigin“ ist von einem Zauberspiegel die Rede, in dem alles Gute, Schöne und Edle, das sich darin spiegelt, fast zu nichts zusammenschmolz, dagegen, was häßlich ausah und untauglich, noch ärger hervortrat. Als nun der böse Zauberer, der diesen Spiegel erfunden, mit ihm zu Himmel fuhr, um Gott selbst, den Urheber alles Guten, höhnisch darin zu betrachten, da zerbrach der Spiegel in tausend und abertausend Splitterchen. Wem nun solch ein Splitter ins Auge fährt, der hat nur Blick für das Verkehrte und Abstoßende in der Welt. Man könnte fast meinen, solch ein Splitter sei Nietzsche ins Auge gefahren, als er Böse und Gut gleichsetzte in einem Irrdenken, das nichts ist als vergeistigter Satanskult.

Auch Nietzsches erkenntnistheoretische Behauptungen sind so umstürzlerisch wie unhaltbar. Bewußt richtet er sich gegen Descartes: „Cogito ergo sum“ — dies setze unsern Seinsbegriff schon als wahr voraus: daß, wenn gedacht wird, es etwas geben müsse, das denke. Und Nietzsche wagt

die ungeheuerliche Behauptung: die Formung der innern Erfahrung „ich denke“ sei einfach — — Sprachgewöhnung! Damit ist der Zweifel bis zum äußersten getrieben: die Uterfahrung des homo sapiens, des denkenden Menschen, wird nur noch als Form anerkannt, inhaltlich aber verneint!

Und doch hat auch diese Lehre Nießsches ihre Vorläuferschaft in Frankreichs Geistesgeschichte, bei einem Denker von schneidend hartem Urtheil über das „Ich“ und das „Denken“ und beider Fragwürdigkeit: P a s c a l.

Diesem Denker mit dem Formgefühl des großen Künstlers scheint die Gültigkeit streng folgerichtigen reinen Denkens zweifelhaft. Er, Entdecker des nach ihm benannten Pascalschen Satzes über die Kreissechsecke, Begründer der Wahrscheinlichkeitsrechnung, sagt, Mathematik beruhe auf der unbeweisbaren Annahme völlig übereinstimmender Fälle. Zweifelhaft erscheine es, ob man Denkgesetze nicht etwa nur für wahr halte, weil man ohne sie nicht denken könne, während man sie gerade deshalb für Nothbehelf ohne eigentliche Wahrheitsgewähr halten müsse. Im Kern ist dies der Gedanke des „als ob“, das sich für das, was ist, ausgibt; Bergson, Nießsche, Vaihinger, haben diesen Gedanken erneuert.

Einengung der Denkgültigkeit aufs Ich und seine Eigenart liegt in Pascals Ausspruch: „Man glaubt doch nur, was einem gefällt“, d. h. nicht nur hindern allgemeinmenschliche Erkenntnisformen am Vordringen zu bedingungslos gültiger Wahrheit — darüber hinaus nimmt auch noch jeder Einzelne als „Wahrheit“ nur an, was seinem Ich gemäß scheint. So sehr verzerrt Pascal die Wahrheit, daß in jedem Urtheil eine persönlich bedingte Gefühlsrichtung mitschwingt; und eben an diese Uebertreibung knüpft dann wieder Nießsche an. Den eigentlichen Wahrheitsgehalt aber hat, besonnener als sie beide, L e i b n i z dargelegt in einem Satz, der zugleich den Irrthum beider anschaulich enthüllt: „Comme une même ville regardée de différents côtés paraît toute autre et est comme multipliée perspectivement, il arrive de même, que par la multitude infinie des substances simples, il y a comme autant de différents univers qui ne sont pourtant que les perspectives d'un seul selon les différents points de vue de chaque Monade.“ Wohl ist auch hier Ichbedingtheit des Urtheils in den verschiedenen Ansichten der gleichen Stadt versinnbildet, zugleich aber verkörpert die Stadt selbst die unabhängig vom Ich vorhandne Wahrheit, die Nießsches verblendete Zweifelsucht ableugnen möchte.

Auch Pascals ungeheurer „esprit tyrannique, horrible et intolérant“ (Barbey d'Aurévillh) kehrt bei Nießsche in gesteigerter Form wieder. Das gleiche Selbstbewußtsein, das die gegen die Gesellschaft Jesu gerichteten „Lettres à un provincial“ zur Stoßwaffe eines unheimlichen Machtmenschen schmiedete, prägte Nießsches erste „Unzeitgemäße Betrachtung“ zur gefährlichen Kampfschrift, die David Strauß buchstäblich zu Tod verwundete. Welche Machtluft verrät Nießsches eignes Urtheil hier-

über: im Grund habe er Stendhals Rat befolgt: seinen Eintritt in die Gesellschaft mit einem Zweikampf zu machen. „Und wie ich mir meinen Gegner gewählt hatte! Den ersten deutschen Freigeist...“ („Ecce homo.“) Dasselbe Frohlocken ausgekosteter Macht, heimlichen, wilden Triumphes klingt bei Pascal auf: „Als mein Buch (die „Lettres“) verboten wurde, fürchtete ich, übel geschrieben zu haben. Doch geschah's nur, weil ich verdammt, was vom Himmel stets verdammt wurde. Ich fürchte daher nichts. Wer nichts mehr fürchtet, wird furchtbar sein.“

Vielleicht am merkwürdigsten ist dabei die Tatsache, daß Pascals wie Nießsches Geisteskraft aus leiblicher Unkraft quillt. Beide sind krank und gemartert von Jugend an, niedergeschlagen, gehemmt wie Dostojewsky, Strindberg, Poe. Aus Leid erseht ihr lebenglühendes Machtverlangen: „Die geistigsten Menschen,“ sagt Nießsche, „vorausgesetzt daß sie die mutigsten sind, erleben auch bei weitem die schmerzhaftesten Tragödien. Aber eben deshalb ehren sie das Leben, weil es ihnen seine größte Gegnerschaft entgegenstellt.“ Und noch 1888 heißt es bei ihm: „Mitten in Martern besaß ich eine Dialektikerklarheit par excellence.“ Heiße Liebe zu größten Aufgaben ward geboren aus „himmlischer Not, die noch Zufälle zwingt, Sternentreigen zu tanzen“ (Nießsche). Gestörtes Gleichgewicht, beim Durchschnittsmenschen Mangel, beim Genius oft Merkmal seines Schöpferturns, drängt Pascal, mit flugbereiter Geisteskraft die Hölle seines verdüsterten Ichs zu durchmessen, treibt Nießsche in Silvaplana „6000 Meter über der Welt“ dazu, den Seherblick auf seinen „Zarathustra“ zu richten. Beider Schaffen entquillt dem Siegesstolz des unsterblichen Geistes über den gemarterten Leib: „L'esprit n'a jamais mieux prouvé chez personne qu'il était d'une nature immortelle“ (Barbey d'Aurevilly), ergreifendes Zeugnis dafür, daß „sein Werk tun“ im tiefsten Sinn bedeutet: Opfer bringen, wie's die Sprache selbst in der Ableitung des Wortes Opfer von opus = Werk bestätigt.

Doch fehlt diesen Predigern des „Willens zur Macht“ Bereitschaft zum höchsten Opfer, zur Selbsthingabe, in der sich die Persönlichkeit vollendet, ja recht eigentlich erst verwirklicht. Der „Wille zur Macht“ war die Mauer, die diese kühnen Geister — Nießsche für immer, Pascal bis zur inneren Umkehr — vom Ausgang im Göttlichen trennte. Streben nach Uebermenschentum führt zu Zerfall der Persönlichkeit; und hier ist der Punkt, wo Nießsche, der so vielfach von Pascal beeinflusste, sich trennt von diesem: Pascal rettete sich in die Geborgenheit des persönlichen Gottes; Nießsche erlitt den grauenvollen Sturz des sich selbst vergottenden Menschen. —

Weiterhin steht Nießsche im Schatten Frankreichs bei seiner Auseinandersetzung mit der „Aufklärung“.

Die Ursprünge dieser Bewegung liegen zwar in England, wo Locke den „Essay on human understanding“ verfaßte, der die menschliche Vernunft auf sich selber stellt; wo die materialistische Wirtschaftslehre des Utilitarismus

und später der Darwinismus aufkam. Doch zu europäischer Bedeutung gelangte dieses englische „Aufklärer“ (Nießsche) erst, als es die Franzosen mit der ihnen eigentümlichen Seelenhaltung vorantrugen, von der de Maistre in den „Soirées de Pétersbourg“ sagt: „Il y a dans le caractère des Français, il y a dans leur langue surtout une certaine force prosélitique . . . la nation entière n'est qu'une vaste propagande.“ Erst in Frankreich entwickelt sich das englische Gedankengut zur „Aufklärung“ im geschichtlich gewordenen Begriff.

Unfähigkeit zum strengen klassischen Stil tarnt sich seit Rousseau als „Rückkehr zur Natur“; umstürzlerische Sucht kommt auf, die künstlichen Ergebnisse aufklärerischer, plattverständiger Denkweise an die Stelle des geschichtlich Gewachsenen zu setzen, kurz all jene Anschauungen, die im Dictionnaire Bayles und in der Enzyklopädie der Diderot, Grimm, Holbach herrschen. Abstammung des Menschen vom Affen behauptete Rousseau schon 1754. Damit war der Boden gepflügt für die Giftfrucht des weltanschaulichen Darwinismus, an der das 19. Jahrhundert sich krank und todeswütig aß: die Lehre, der Mensch sei nur Tier, „ohne Gleichnis, Abzug und Vorbehalt“. Die Selbstverkleinerung des Menschen erreicht damit ihren Tiefpunkt, immer schneller rollt er nun aus der Weltmitte weg.

Nießsche hatte diesen Flachgeist zwar schon mehrfach besiegt: in der 1. „Unzeitgemäßen“, in der er seinen deutschen Hauptvertreter David Strauß zu Fall brachte; in der 4. „Unzeitgemäßen“, mit der er Wagner in Bayreuth als ganz große Kulturgewalt jener Verflachung entgegensetzte, in der 3. Unzeitgemäßen Betrachtung, in der er Schopenhauer, den trostlos-einsamen Denker, als Ritter der Wahrheit mit Dürers Ritter zwischen Tod und Teufel verglich und damit jenen andern Schopenhauer zurückdrängte, der im „Willen in der Natur“ oder der „Metaphysik der Geschlechtsliebe“ schon Darwinsche Gedanken: Zuchtwahl, Auslese, Kampf ums Dasein vorweggenommen hatte, nur gekleidet in die Sprache Kants und die Begriffe der Upanishaden.

Aber Nießsche, der Sieger, ward der Besiegte eben dieser Aufklärung. In seiner Schaffensmitte, von der hier hauptsächlich die Rede ist, während der Freundschaft mit dem aufklärerischen Paul Rée, zahlte er jenem Ungeist überreichlich Zoll, selbst noch zuletzt bei Verkündung des „Willens zur Macht“; denn erst seitdem Metaphysik mißachtet wurde und man Hirn statt Geist und Seele sagte, waren die Geister hinlänglich vorbereitet für den Durchbruch eines gewaltherrisch aufs Diesseitige gerichteten Denkens.

Schon in seiner Hochschätzung Voltaire's kündigt sich diese Entwicklung an. Ihn nahm er von seinem Haß wider die Aufklärung ausdrücklich aus als „Grandseigneur des Geistes“. Voltaire, sagt er an anderer Stelle, habe noch virtù und humanità im Sinn der Renaissance als hohe Kultur begriffen, nur für die „honnêtes gens de la bonne compagnie“ geschrieben und den Pöbel gehaßt. Immer wieder betont Nießsche diese „Vornehmheit“

(die übrigens lange vor ihm ein Hauptbegriff im Denken Baudelaires war) — Vorstufe zum „Uebermenschen“.

Hoch hebt Nietzsche jetzt die große, fast übermenschliche Einzelpersönlichkeit als obersten Wert der Kultur über alles empor: „Der Einzelne ist die ganze eine Linie Mensch bis zu ihm hin selber noch.“ Aber — und dies trennt sein Denken unüberbrückbar vom Führergedanken der Gegenwart — er reißt diesen Uebermenschen aus aller völkischen Gemeinschaft heraus: „Der niedere Stand zwingt auf die Dauer die höheren Naturen, sich auszuscheiden und eine Rangklasse zu bilden.“ Dieser Gedanke führt im „Zarathustra“ fast zu Vergötzung des sogen. „höheren Menschen“.

Waren dies alles auch keine Blitze aus dem Feuerherd der Ursprünglichkeit — denn Schopenhauer hatte den, wohl jedem bedeutenden Menschen eignen Abscheu vor Gleichmacherei längst philosophisch ausgeprägt —, so schuf Nietzsche damit immerhin das äußerste Gegengewicht wider die Modeströmungen des Darwinismus und auch des Marxismus, der die Einzelpersönlichkeit als verschwindendes Rädchen an der menschheitlichen Gesamtmaschine, als Werkzeug der allesvermögenden Wirtschaft, kurz als „Masse“, auffaßte.

Als Nietzsche nun aber zu seinem ganz individualistischen, von aller Gemeinschaft losgelösten Uebermenschen ein geschichtliches Vergleichsbild sucht, dient ihm wiederum ein Franzose, Henri Bayle-Stendhal, als Führer. Hatte Nietzsche Cesare Borgia als Uebermenschen gepriesen, der doch nicht mehr als raubkafenhafter Nachklang der großen staufischen Herrscher war, so sieht er nun mit Stendhal in Napoleon den Mann als Kämpfer verkörpert, den Wiedererwecker des seit Richelieus Tod in Europa eingeschlafenen „Willens zur Macht“, den einzelnsten und spätestgeborenen Menschen, den es jemals gab, die fleischgewordne Synthese von Unmensch und Uebermensch“. Im Juli 1887 dankt er Hippolyte Taine für seine bedeutende Kennzeichnung Napoleons in der „Revue“, deren er zufällig habhaft geworden sei; doch sei er darauf vorbereitet gewesen durch Barbend'Aurévillys Buch „Les Oeuvres et les hommes“, dessen Schlußabschnitt wie ein langer Schrei des Verlangens klinge — „wonach doch? unzweifelhaft gerade nach solcher Auflösung jenes ungeheuren Problems von Unmensch und Uebermensch.“ Anders als Hegel, dem, als er während des Kanonentonnens von Jena die „Phänomenologie des Geistes“ schrieb, Napoleon als „die Weltseele“ erschien, anders als Goethe, der zu Eckermann mit Bezug auf Napoleon das Wort von der Fruchtbarkeit der Taten gesprochen, sah Nietzsche fortan in dem Korsen den Uebermenschen an sich: Steigerung aller menschlichen Leidenschaften auf höchste Höhe, von rückwärts und seitwärts schauender Aengstlichkeit ungehemmt, mit rücksichtslos starker Kraft der Welt seinen Stempel aufdrückend, eben, alles in allem: verkörperter Wille zur Macht.

Die Zeit nach Napoleon erscheint ihm wie ein düsterer Hintergrund, von dem sich jene Heldengestalt umso leuchtender abhebt. Als der „menschgewordne Bliß“ in den Fluten der Beresina erlosch, als die Donnerschläge von Moskau, Leipzig, Waterloo den Helden ins Wanken brachten, habe ein taffaules, schlaue um erbärmliche Vorteile feilschendes Zwergengeschlecht die Zügel an sich gerissen. Geld erhielt hinfort Adelsrang — nichts vielleicht beleuchtete greller die Entwertung des Heldenhaften. Ueber die vom Geld geknechteten Völker zog dann der Schatten des Welt Schmerzes herauf, der Byronismus bis zu Schopenhauer und Hartmann. Alle Tugend ward verschlungen von „ardeur vers Plutus“ (Baudelaire). In diesem Augenblick, in dem französisches Schrifttum (Stendhal) und französische Geschichte (Napoleon) ihren Einfluß auf Nietzsche vereinen, überschattet Frankreich wohl am stärksten sein Schaffen.

Uns bleibt übrig, aus Nietzsches jähem Sturz vom Sockel seiner himmelanragenden Uebermenschengestalt zu begreifen, auf welch tönernen Füßen dieser Koloss stand.

Dem Uebermenschen Nietzsches fehlt das Reinmenschliche — daher der Name Ueber-Mensch. Er spaltet sich in Tierheit und Göttlichkeit:

In ihm erscheint das ursprüngliche, wilde, einsame, wie die Natur selbst sich im „struggle for life“ über alle Bedenken hinwegsetzende Raubtier im Menschen wieder. Wir hielten es für bezwungen: es war nur eingeschlafen. Wir hielten es für gezähmt: es war nur gefesselt. Die Fessel zerriß, und wir sahn mit Schrecken, wie es im Denken Nietzsches die Ergebnisse hoher und reifer Kultur verschlang.

Auf der andern Seite aber führt dies Fabellied des Wahnsinns zu Ueberspannung menschlichen Vermögens, zum Gott-gleich-werden-Wollen, zurück also zu jenem Urverhängnis des Menschen, um das alle Völker dunkel wissen. Der Uebermensch streift jegliche Bindung an Volk und Heimat ab, und eben diese gewollte Auflehnung wirft ihn aus der Weltordnung heraus. So unverrückbar, wie die „Grenzen der Menschheit“ sind, von denen Goethe gesungen, so unlöslich sind die Bindungen des Einzelnen an die Gemeinschaft. Dieses auf Gemeinschaft hingeeordnete Menschenwesen fälscht der Uebermensch, indem er sich selbst zum Ziel der Weltentwicklung macht, einer gar engen eingeschrumpften Welt des nackten Ichs.

Nietzsche selbst schildert in dem Gedicht „Zwischen Raubvögeln“ ergreifend des Uebermenschen Ende in der Fessel seines vereinsamten Ichs:

„O Zarathustra,
Grausamster Nimrod,
Jüngst Jäger noch Gottes,
Das Fangnetz aller Tugend,
Der Pfeil des Bösen!

Jetzt —
 Deine eigne Beute,
 Von hundert Lasten übertürmt,
 Von dir überlastet,
 Ein Wissender!
 Ein Selbstkenner!
 Der weise Zarathustra!
 Du suchtest die schwerste Last:
 Da fandst du dich — — —
 Du wirfst dich nicht ab von dir — — —
 Lauernd,
 Kauernd,
 Und jüngst noch so stolz,
 Jüngst noch der Einsiedler ohne Gott,
 Der Zweisiedler mit dem Teufel,
 Jetzt —
 Zwischen zwei Nichtse
 Eingekrümmt,
 Ein Fragezeichen,
 Ein Rätsel für Raubvögel — — —
 Sie flattern schon um dich, ihr Rätsel,
 Um dich Gehenkter!
 O! Zarathustra!
 Selbstkenner! Selbsthenker! — — —"

Und verzweifelt schreit der rast- und ratlos gewordne Nietzsche auf: „Habe ich noch ein Ziel, einen Hafen, nach dem mein Segel läuft? Was blieb mir noch zurück? Ein Herz, müde und frech, ein unsteter Wille, Flatterflügel, ein zerbrochnes Rückgrat. Wo ist meine Heimat? Danach frage, suchte ich. O ewig Ueberall, o ewig Nirgendwo, o ewig Umsonst! Ich habe das Ziel verloren und damit auch den Weg!“ Erschüttert stehn wir hier vorm Untergang des Uebermenschen in der Verlorenheit des Diesseits; und Nietzsche's Leben wie sein Werk scheint uns das Wort zuzurufen, das Goethe einst warnend seinem „Werther“ voranstellte:

„Folge mir nicht nach!“ — —

Subjektive und objektive Tonarten-Charaktere.

Von Dr. Richard Hennig.

Seit nunmehr über 40 Jahren habe ich dem vielumstrittenen Problem der „Charakteristik der Tonarten“ besondere Aufmerksamkeit gewidmet, habe darüber im Jahre 1897 ein eignes (seit Jahrzehnten vergriffenes) Buch erscheinen lassen und freue mich wahrzunehmen, daß auch von anderer Seite von Zeit zu Zeit immer wieder in objektiver und wissenschaftlich wertvoller Weise die Frage erwogen wird. So hat der Marburger Universitäts-Musikdirektor Dr. Hermann Stephani im Jahre 1924 eine gediegene Untersuchung des Themas in Buchform erscheinen lassen („Der Charakter der Tonarten“, Bd. 41 der „Dtsch. Musikbücherei“, Regensburg); der bekannte und verdiente Hamburger Gelehrte Prof. Anschütz beschäftigt sich seit langem damit usw. Man darf also weder den „Charakter“ der Tonarten als ohne weiteres einleuchtend und von selbst verständlich ansehen noch mit einem Achselzucken über die „Phantasterei“ und „fixe Idee“ hinweggehen, weil man selber von einem Charakterunterschied nichts merkt und weil ehemals allzu wilde Spekulationen mancher Musikschriftsteller den ganzen Gegenstand geraume Zeit hindurch (mit Recht) etwas in Verruf gebracht haben.

Grade weil ich selbst auf Grund 40jähriger, unantastbar beweiskräftigen Beobachtungsmaterials fest überzeugt bin, daß die Tonarten sich untereinander, völlig unabhängig von der jeweiligen Klangfarbe des musizierenden Materials, durch deutliche „Charakter“-Eigenschaften unterscheiden, möchte ich betonen, daß diese Unterschiede sich im allgemeinen nur einer jahrelangen und sehr sorgfältigen Aufmerksamkeit deutlich erschließen werden. Gegen ein allzu leichtfertiges Leugnen des besonderen Charakters der Tonarten sollte doch allein schon die Tatsache schützen, daß u. a. ein Beethoven, ein Rob. Schumann, ein Rob. Franz und Hugo Wolf (Stephani teilt ihre entsprechenden Äußerungen mit) durchaus überzeugt waren von den Sondercharakteren der Tonarten, so daß sie zum Teil schon ein bloßes Transponieren in eine andre Tonart als eine Versündigung am Kunstwerk betrachteten. Beethoven sprach von der „Psyche verschiedener Tonarten“, von ihrer wechselnden „Farbe“, Franz erklärte, er „werde sich mit Händen und Füßen sträuben“, seine Lieder in andren Tonarten, als er sie geschrieben, erscheinen zu lassen, Wolf war peinlich berührt, wenn er eines seiner Tonwerke in einer andren als der Original-Tonart erklingen hörte, ebenso wie Beethoven gelegentlich sehr unangenehm werden konnte, wenn Melodien des verehrten Mozart transponiert wiedergegeben wurden usw.

Zu unterscheiden wird man unbedingt haben zwischen einer subjektiven und einer objektiven Charakteristik der Tonarten. Beide kommen vor und können sogar neben einander und miteinander verbunden bestehen. Keinesfalls kann geleugnet werden, daß einzelne besonders starke

und nachhaltige musikalische Eindrücke gelegentlich im Empfinden des Hörers der jeweiligen Tonart einen eignen Gefühlswert ausprägen können. Beethovens Pastorale wird für zahllose Menschen dem F-dur einen friedlich-ländlichen Charakter aufgeprägt haben; sein Eroica-Trauermarsch hat bewirkt, daß Trauerklagen um tote Helden kaum noch anders als in E-moll vorstellbar sind. Auch Wagner hat sich ja in der „Götterdämmerung“ dieser mächtig nachhallenden Gefühlsbetonung nicht entziehen können. Ueberhaupt läßt sich grade bei Richard Wagner m. E. mit großer Deutlichkeit nachweisen, daß starke Jugenderinnerungen in ihm zur Ausbildung von subjektiv empfundenen Tonarten-Charakteren beträchtlich beigetragen haben. Es ist bekannt, welchen unendlich tiefen Eindruck Webers „Freischütz“ auf den jugendlichen Wagner gemacht hat. Die Tonarten des „Freischütz“ lassen sich nun in ihrer seelenmalenden Eigenart durch Wagners Schaffen vortrefflich verfolgen. Wenn bei Wagner Es-dur die typisch „fromme“ Tonart ist, wenn Wolframs Gesänge, die Chöre der von Rom heimkehrenden Pilger, das Gebet des Königs im „Lohengrin“, das Fluten des Rheins im Vorspiel zum „Rheingold“, das Siegfried-Motiv, das Liebesmahl der Gralsritter usw. in Es stehen, so dürfte hierfür im Es-dur der Gesänge des frommen Klausners im „Freischütz“ das Vorbild zu suchen sein. Wenn E-dur in allen Werken Wagners die Tonart der höchsten Liebesentzückung ist (Finale der „Feen“, Venusberg-Bacchanale, „Dir, Göttin der Liebe“ in der letzten, dritten Steigerung, Brautgemach-Szene im Lohengrin, Tristans Vision, Siegfrieds Begegnung mit Brünnhild usw.), so wird die Erinnerung an die herrliche Liebesarie der Agathe dabei Pate gestanden haben. Die unheimlichste Szene des „Lohengrin“, das nächtliche Rachegebet der Ortrud, steht ebenso wie die unheimliche Wolfsschlucht-Szene in Fis-moll. Wenn man sich erinnert, wie unbewußte „Freischütz“-Eindrücke auch sonst in Wagners Werken hier und da anklingen (der Tannhäusermarsch an „Alle meine Pulse schlagen“, Brünnhilds „War es so niedrig“ Note für Note an den 3. und 4. Takt der „Freischütz“-Ouvertüre), muß man zumindest die Wahrscheinlichkeit für sehr groß halten, daß für Wagners Empfinden gewisse Tonarten durch ihre Verwendung im „Freischütz“ sozusagen zeitlebens stigmatisiert worden sind.

Die subjektive Stellung mancher der größten Musiker gewissen Tonarten gegenüber ist ja weitbekannt. Man denke an die geradezu erstaunliche Vorliebe Joh. Seb. Bachs für H-moll, die um so bemerkenswerter ist, als Beethoven gegen dieselbe Tonart beinahe eine Art von Widerwillen empfindet, da von allen seinen zahllosen Kompositionen, soweit ich sie im Augenblick übersehe, nur ein einziges Tonstück in H-moll steht, das „Agnus dei“ der Hohen Messe. Beethovens ausgesprochene Lieblings-tonart ist demgegenüber bekanntlich E-moll, in geringerem Maße auch As-dur, Mozarts G-moll, Mendelssohns E-moll, Georg Schumanns H-dur usw.

Solche subjektiven Empfindungen den Tonarten gegenüber wirken sich

bei einer nicht großen, aber auch durchaus nicht kleinen Zahl von musikalisch empfindenden Menschen weiterhin in der Weise aus, daß sie Farben oder auch farbige Gesichtswahrnehmungen von bewegten Gestalten, Formen, Handlungen *zwangsläufig* beim Hören gewisser Tonarten und Musikstücke empfinden. Ich habe hierüber vor einigen Jahren in einem besonderen Aufsatz berichtet. Hier spielen wohl sicher physiologische Wirkungen, besondere Reizungen des Sehnerven, mit, über die sich freilich bisher noch nicht viel Positives aussagen läßt. Wissenschaftlich nennt man solche Erscheinungen „Synopsien“. Sie sind aber rein subjektiv, und das neuerdings oft erörterte „Farbklavier“, das solche subjektiven Empfindungen auch andren Personen sichtbar vermitteln will, muß daher als eine aus psychologischen Fehlschlüssen entsprungene Verirrung bezeichnet werden.

Wohl aber hat man ein Recht, neben dem subjektiven Empfinden für Tonartencharaktere, das durch starke musikalische Einzelerlebnisse („privilegierte Assoziationen“) bedingt wird, auch von objektiven Besonderheiten der einzelnen Tonarten zu sprechen. Hier dürften physiologische Besonderheiten des menschlichen Gehörapparates mit am Werke sein, über die sich noch wenig Sicheres sagen läßt, wenn auch *Helmholtz* in seinen klassischen Studien über Tonempfindungen Wege aufgedeckt hat, auf denen sich eine Lösung wird ergründen lassen. Im Jahre 1917 habe ich in den „*Bayr. Blätt.*“ schon einmal einen Aufsatz über diese objektiven Tonarten-Charaktere veröffentlicht, so daß ich mich heute auf einige allgemeinere Bemerkungen und Nachträge beschränken darf. Der Gegenstand verdient es jedenfalls, einmal in einem psychologischen Universitätsseminar zum Objekt systematischer Versuche an geeigneten Personen durch Jahre hindurch gemacht zu werden. Ich bin überzeugt, daß dabei wertvolle und überraschende, neue Ergebnisse gewonnen würden.

43 Jahre hindurch habe ich nun mich selbst als einziges erreichbares, aber stets verfügbares Versuchsobjekt beobachtet — nicht systematisch, sondern nur gelegentlich, da Musik und Psychologie für mich nur außerberufliche Nebenbeschäftigungen und Lieblingsinteressen sind. Aber je länger ich mich mit dem Thema beschäftigt habe, um so mehr häuften sich mir die Beweise, daß eine objektive Verschiedenheit im Klangcharakter der Tonarten unsres heutigen Musiksystems besteht. Ich selbst habe keine Spur von absolutem Gehör und weiß bei musikalischen Eindrücken normalerweise nicht im geringsten, um welche Töne oder Tonarten es sich handelt (natürlich nur wenn ich das gespielte Stück nicht schon von früher her genau kenne). Und dennoch gibt es einzelne Tonarten, die ich beim Erklingen oft instinktiv und, ohne irgendwie die Aufmerksamkeit darauf zu richten, sogleich richtig erkenne. Das Experiment gelingt durchaus nicht immer; die „Disposition“ an den einzelnen Tagen wechselt. Aber die Fälle sind doch überraschend häufig und ereignen sich durchschnittlich fast täglich einmal, daß ich gewisse Tonarten, und zwar

fast ausnahmslos Mollklänge, blüßartig richtig erkenne, auch wenn meine Gedanken mit ganz andren Dingen beschäftigt waren als den zufälligen alltäglichen Gehörseindrücken. Bemerkenswerterweise ist es dabei vollkommen gleichgültig, ob ich die Tonart vom Klavier, von der Orgel, von irgend einem Orchester, von einem Gesangschor, vom Radio, oder in noch andrer, manchmal sehr wunderlicher Kombination (Dreiklänge von Stimmgabeln, von Dampfer- und Fabrik sirenen usw.) vernehme. Zwar ist die Sicherheit beim Klavier am größten, da es das mir vertraueste Instrument ist, aber viel geringer ist die Zahl der Treffer auch bei andren „Klangfarben“ nicht — ein deutlicher Beweis, daß Tonartencharakter und Klangfarbe unabhängig von einander sind.

Mit welcher Sicherheit das richtige Erkennen der Tonarten gelegentlich auch unter erschwerten Umständen vor sich geht, dafür nur zwei ausgewählte Beispiele aus einer Unzahl von ähnlichen Beobachtungen. Mit einer Arbeit beschäftigt, höre ich eines Tages „mit halbem Ohr“ zu, wie mein Sohn abends im Nebenzimmer Schuberts „Wanderer“ spielt. Nach wenigen Takten stuße ich: das ist doch nicht die Original-Tonart Eisz-moll, in der ich das Lied bisher ausschließlich kenne, sondern deutlich der „Charakter“ von H-moll. Aber das ist doch gar nicht möglich, denn alle Schubert-Noten, die ich im Hause habe, enthalten die Original-Tonart, und einfach transponieren kann mein Sohn nicht! Ich gehe ins Musikzimmer, und — — mein Sohn hat sich am Tage vorher, was ich noch gar nicht wußte, eine Lieder Sammlung gekauft, in der der „Wanderer“ transponiert in H-moll aufgezeichnet ist! — Ein andres Beispiel: in der Düsseldorfser „Schlaraffia“ wird eines Tages ein mir nicht bekanntes Violinstück mit Klavierbegleitung vorgetragen. Ich höre mit vollkommener Deutlichkeit F-moll. Als ich mich nach dem Vortrag bei dem Geiger erkundige, erklärt er mir aber, das Stück stehe in E-moll. Die Sache ist mir zunächst unbegreiflich, da für mein Empfinden der „Charakter“ von E-moll und F-moll von einander völlig verschieden und überhaupt nicht zu verwechseln ist. Ich forsche weiter nach, und siehe da: das Klavier ist einen halben Ton zu hoch gestimmt, und da nach ihm natürlich auch die Violine gestimmt worden war, so war das in E-moll geschriebene Tonstück im F-moll der Normalstimmung zu Gehör gebracht worden!

Da in solchen und Tausenden von andren Fällen mein Erkennen der Tonart tatsächlich ausschließlich an ihrem eignen (natürlich schwer zu beschreibenden) „Charakter“-Ausdruck erfolgt ist, wird man zugeben müssen, daß erheblicher Grund besteht, an die Tonarten-Charaktere zu glauben. Zahllos oft, ja, alle paar Tage mindestens einmal, kommt es auch vor, daß ich in einem mir nicht bekannten Tonstück, von dessen Tonart ich nichts weiß, einen einzelnen Moll-Dreiklang mit vollkommener Sicherheit bezeichnen kann, während vielleicht schon der vorhergehende und nachfolgende Akkord in seiner Zusammensetzung nicht erklärt werden kann. Ganz besonders oft

gelingt dies Erkennen vereinzelter Moll-Akkorde beim Erklängen des Quart-Sext-Akkordes. Die Ursache hierfür ist mir völlig unbekannt, die Tatsache selbst durch Hunderte von Beobachtungen erwiesen. Auch hierfür nur ein Beispiel an Stelle von zahllosen ähnlichen Erlebnissen. Am 27. Februar 1929 hörte ich in der Düsseldorfer Oper wieder einmal den „Freischütz“. Max sang seine Arie: „Durch die Wälder, durch die Auen“. Ich wußte nicht, in welcher Tonart sie geschrieben ist, dachte beim Hören auch keinen Augenblick an das Tonarten-Erkennen, um die Freude an der Musik nicht zu beeinträchtigen. Plötzlich höre ich deutlich einen einzigen Akkord mit dem besonders unheimlichen Charakter des Es-moll. Ich wußte, daß Es-moll-Klänge später im Gesang des Klausners sehr wirkungsvoll verwandt sind, aber in dieser Arie überraschte mich die Wahrnehmung. Es war die Stelle, wo Max zum zweiten Male singt: „Herrscht blind das Schicksal“: zur Silbe „Schick“ ist hier in der Tat Es-moll im Quart-Sext-Akkord verwendet. Die wenigen schon vorhergehenden Es-moll-Akkorde hatte ich nicht beachtet — der Quart-Sext-Akkord aber löste die Erkennung mit unwiderstehlicher Gewalt aus.

Meine Fähigkeit, Moll-Akkorde zuweilen mit völliger, zuweilen mit leidlicher Sicherheit zu erkennen, ist im Laufe der Jahrzehnte größer geworden. Zunächst beschränkte sie sich auf einige wenige Tonarten, C-, D-, Es-, E-, Fis-moll. Dann kam H-moll dazu, erst eine Reihe von Jahren später G-moll (dessen Charakter mich heute besonders unverkennbar dünkt). A-moll wird erst seit einigen Jahren von mir gut erkannt, unsicherer F-moll; bei den seltenen Tonarten As-, B- und Cis-moll besteht auch heute noch eine mäßige Unsicherheit. Hier und da kommen Verwechslungen vor zwischen Tonarten, deren Charakter eine gewisse Ähnlichkeit miteinander aufweist, so zwischen C- und F- oder G-moll, Cis- und Fis-moll, D- und Es-moll, E- und A-moll. An Tagen mit schlechter Disposition kommen auch andre Verwechslungen vor, oder ich fühle mich ganz unfähig, eine Tonart zu erkennen. Aber die ungleich häufigeren Vorkommnisse, wo ich blickartig den Charakter der Tonart herausspüre, bilden doch weitaus die Regel.

Interessant ist, daß ich erst seit 10 oder 12 Jahren auch die erste Dur-Tonart leidlich sicher und regelmäßig erkenne, nämlich Es-dur, freilich nur wenn die Aufmerksamkeit angespannt ist. Auf dem Klavier gelingt hier und da das Erkennen von B-, häufiger von As- und besonders von Des-dur, während mir für F- und C-dur sowie alle Kreuz-Dur-Tonarten vorläufig noch jedes Organ fehlt. Ob sich ein solches im Laufe der Jahre noch entwickelt, muß abgewartet werden. Die Möglichkeit halte ich für gegeben.

Der besondere Klangcharakter der mir vertrauten Tonarten ist mir selbst ungemein deutlich, ich möchte sagen, zum Greifen gegenwärtig. Aber mit Worten beschreiben lassen sich solche Empfindungen schwer oder gar nicht, und ich vermute, daß jeder, dem der Gegenstand nicht aus eigenem Erleben

vertraut ist, allen Schilderungsversuchen ebenso verständnislos gegenüberstehen muß, wie jemand, der musikalisch nicht zu Synopsien neigt, die Schilderung eines Andren über seine durch Musikeindrücke ausgelösten Farben- und Formenempfindungen mitanhört. Aber die Erfahrung lehrt: so wenig die Tatsache zu bezweifeln ist, daß viele Menschen die Töne, Tonarten, Akkorde, Tonstücke usw. farbig empfinden, so wenig ist auch zu bestreiten, daß sich der fortgesetzten Aufmerksamkeit und der längeren Übung unverkennbare und zuweilen außerordentlich deutlich wahrnehmbare Charakterunterschiede der Tonarten ergeben. Der naturwissenschaftliche Grund hierfür bedarf noch der Erforschung — die Tatsache als solche darf als erwiesen angesehen werden.

Wer sich mit dem Gegenstand vertraut machen will, der wird gut daran tun, seine Aufmerksamkeit zunächst einmal solchen Tonwerken zuzuwenden, in denen der „Charakter“ einzelner Tonarten besonders handgreiflich zur Geltung zu kommen scheint. So scheint mir das E-moll am deutlichsten zu sein im Schlußchor der Matthäuspassion und in Beethovens 5. Sinfonie, das D-moll im Schluß von Mozarts Requiem sowie in den Vorspielen zum „Fliegenden Holländer“ und zur „Walküre“, das E-moll im Eingangsschor der Matthäuspassion und in der Sommernachtsstraum-Ouvertüre, das Es-moll in der Nornenszene der „Götterdämmerung“ oder in Hegars wunderbarem Chor „Totenvolk“ zu den Worten „eine Riesenfaust“, das B-moll in Brahms' Chor: „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“ im „Deutschen Requiem“, das Es-dur im Auftritt des Klausners im „Freischütz“, das Fis-moll im Rachegebet der Ortrud, das A-moll in „Solvejgs Lied“ von Grieg usw. Da ich schon mehrfach wahrgenommen habe, daß meine eignen Empfindungen den Tonarten-Charakteren gegenüber von anderer Seite vollauf geteilt wurden, habe ich um so mehr Grund zu der Annahme, daß es sich um objektive, sinnlich wahrnehmbare, wenn auch nur sorgsamere Aufmerksamkeit sich erschließende Charakterunterschiede handelt.

Fachwissenschaftliche Beiträge zur Wagnerforschung.

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

(Sprachgesangsmethodische Grundfragen.)

Von Dr. Franz Ring (Berlin).

IV.

Die zweckmäßigste Brücke zwischen unserem Vokalmischungsfundament und dem Konsonantengebiet scheinen uns der Reihe nach folgende Konsonanten zu sein:

1. Der Reibelaut *j* (sth.; sth. bedeutet „stimmhaft“, stl. = „stimmlos“); er ist das dauernde konsonantisch-vokalische Bindemittel der Verschmelzungsstufen (Vokalfarben).

2. Der Nasal *m* (sth.), der unkomplizierteste aller Laute; er hat den Vorzug, daß seine Resonanz durch totalen Mundverschluß unzersplittert bleibt, weswegen bei diesem Laut auch von vornherein die heikle Unterscheidung von „offen“ und „geschlossen“ wegfällt, die auch bei vollendeter Vokalmischung niemals wirklich gegensätzlicher, sondern nur gradueller Art ist (vgl. B. Bl., 1931, 3. St., S. 192).

3. Die dem Nasal *m* nahestehenden, weil eben ebenfalls durch Mundverschluß gebildeten, Stoßlaute *b* (antönend) und *p* (stl.); es scheint uns für diesen Laut keineswegs nötig, wie die Lautforschung ziemlich allgemein glaubt, daß bei seiner Bildung zugleich durch das Gaumensegel die Nase verschlossen werden muß (über die physiol. Verwandtschaft von *b*, *p*, mit *m* vgl. Bayr. Bl. 1931, 3. Stück, S. 197).

4. Die Reibelaute *w* (sth.) und *f* (stl.), die sich von *b* und *p* nur dadurch unterscheiden, daß statt der beiden Lippen nur Unterlippe und Oberzähne den Verschluß herstellen.

5. Der umstrittene *h*-Laut, wobei es praktisch-lautbildnerisch gleichgültig ist, ob man diesen Laut wirklich für einen Konsonanten oder einen stimmlosen Vokal (wie J. Hoffory 1877, „Phon. Streitfragen“, Zschr. f. vergl. Sprachf. XXIII, 525 ff.) oder ein Mittelding zwischen Vokal und Konsonant (wie F. Olivier, 1804, „Ortho-epo-graphisches Elementarwerk“) hält. Nach unserer Ansicht ist *h* ebenso als stimmloser wie stimmhafter Konsonant zu erzeugen — weswegen wir in den Bayr. Blättern (1931, 3. Stück, S. 192) auch stimmhaftes *h* aufgestellt haben — nach folgender Überlegung: trachten wir die Konsonanten *f* *f* *ch* (hier nicht der ich-Laut) *sch* *h* sämtlich bei genau aufeinander treffenden Vorderzähnen zu bilden, so wird *f* (stl.) zu *f* (sth.), *f* (stl.) zu (fehlerhaftem) *w* (sth.), *sch* (stl.) zu *sch* (sth.) — wie in frz. „jour“, im Deutschen ungebräuchlich —, aber auch *h* (stl., ein typisches Zahnsauch-*h*), das sich in dieser Art mehr als Zahnerverschluß — denn als Stimmrißengeräusch darstellt, zu *h* (sth.); dagegen ist der *ch*-Laut (sth.) auf diese Weise nur mit größter Mühe zu erzeugen.

Bei sämtlichen Lauten fällt ohne weiteres die unkomplizierte Funktion der Zunge auf, die, nahezu immer frei im Mundraum schwebend, sich weder ihrer indifferenten Lage, noch der größtwinkligen Bewegung des Unterkiefers widersetzt, der sie freilich schon deswegen zum Teil folgen muß, weil sie am Unterkiefer angewachsen ist, — was Phonetik und Stimmpädagogik vielfach noch übersehen. Da die Bildung der noch übrigen Konsonanten an oft recht

komplizierte Bewegung von Zunge und weichem Gaumen gebunden sind, wodurch der Tonstrom die verschiedensten Umformungen erleidet, kann es nur von Nutzen sein, diese Laute erst allmählich dem Lehrplan und etwa in folgender Reihenfolge anzugliedern:

1. Die Gruppe *n* (sth.) *ñ* (antönend) *t* (stl.) *l* (sth.) *r* (sth.), Laute, deren Bildung (besonders ihre Zungenbewegungsrichtung) viel Ähnlichkeit aufweist; ein gut vorne gebildetes *n* bedarf (ebenso wie *p*) keinesfalls notwendig zum Mundhöhlen- noch den Nasenverschluß; Physiologie und Phonetik unterscheiden ziemlich übereinstimmend ca 6 Arten von *n*, 4 Arten von *t* und *l* und 3 Arten von *r* (vgl. etwa E. Sievers, 1876, S. 74), was selbstverständlich für die Stimmbildung unwichtig ist; in der Rezitation wie im Gesang ist auf alle Fälle *r*-gutturale zu vermeiden.

2. Die Gruppe der Reibelaute mit Enge: *ʃ* (stl. oder sth.) *ch* (stl.) *sch* (stl.), die eigentlich wie als (*i*-, *e*-, *a*-, *o*-, *u*) *ch*-Laut ebenso berechtigt als (*i*-, *e*-, *a*-, *o*-, *u*) *ʃ*-Laut und (*i*-, *e*-, *a*-, *o*-, *u*) *sch*-Laut zu unterscheiden sind.

3. Die Gruppe der gutturalen Verschlußlaute: *g* (sth.) *k* (stl., qu) *ng* (sth.) *nk* (sth. stl.). (Die den Sprache-Zeichen *ɣ* (*k* + *ʃ*), *ʒ* (*t* + *ʃ*), *ʃt*, *ʃp* usw. entspr. Lautverbindungen sind hier zu übergehen.)

Es besteht nun durchaus die Möglichkeit, daß der Sprecher und Sänger bereits durch zielbewußtes Ueben von Empfindungs- und Flüstervokaleinstellungen sowie — allgemein — der fünf Hauptmundstellungen im Deutschen (vgl. schon „Stimme“, Januar 1916, S. 100) in der Reihenfolge *i e ö a o u* — im Zentrum den Mischlaut *ö* — zu richtig gemischten Lautresonanzen gelangt. Deren sprachgesanglich — klang- und sinnqualitativ — richtige Anwendung erweist sich aber erst innerhalb der Silbe als Ganzes; wissen wir doch, daß an der — sinnqualitativen — Gradbestimmung von Länge und Geschlossenheit im Deutschen Vokale und Konsonanten gleich beteiligt sind. Aus diesem Grunde scheint es uns — im Gegensatz zu den meisten Gesangsschulen, die der Bildung jedes Konsonanten lange besondere Kapitel widmen — für eine wirkliche Sprach-Gesangsschulung nur zweckmäßig, die Uebung sämtlicher vorbehandelter Konsonanten gleich in Verbindung mit richtig gemischten Vokalen vorzunehmen, also von vornherein schon immer unter Zugrundelegung von Silben bzw. einsilbigen Wörtern und etwa folgenden Uebungsschemas: *joi* = *gespr. jöüj* > *jü* (*i*): *jö* (*e, ä*): *jö* (*ä, o, u*, *a o u* = *aou*) — *öüj*; oder *mä* = *gespr. möüm* > *mü* (*i*): *mö* (*e, ä*): *mö* (*ä, o, u*, *aou* = *au*) — *öüm* usw. Der leitende Gedanke muß bereits bei den ersten Uebungen der bleiben, immer wieder sämtliche Laute der Silbe (Vokale und Konsonanten) ansatztechnisch in eine **einheitliche Klangqualität** (Intonationsreinheit, Klangform, Klangrichtung usw.) einzubeziehen; wir verweisen im übrigen auf unsere grundsätzlichen Ausführungen darüber bereits in den Bayreuther Blättern (vgl. 1931, 3. Stück, S. 194—196 und 1934, 1. Stück, S. 38). Schon bei der Beschäftigung mit diesem Aufgabenfeld wird ein schöpferischer Gesangspädagoge, der zugleich reiche Erfahrung im Nachempfinden und Verbessern der Kiefer- und Zungenbewegungen, der Atemhaltung usw. seines syllabierenden, rezitierenden und singenden Schülers hat, ein unerschöpfliches Uebungsmaterial zu bearbeiten haben, worauf hier nicht weiter eingegangen werden kann. Das **Dehnungsverhältnis** der Konsonanten (im Wort) innerhalb mehrsilbiger Wörter wird sich am besten mit deren vordringlichsten Frage, der Silbenabgrenzung, behandeln lassen, deren wissenschaftliche Erforschung, wie wir hören werden, nach vielen Fehlgriffen zu einem gewissen Abschluß geführt worden zu sein

scheint; die ganze Frage wird übrigens unseren weiteren Betrachtungen noch manche harte Nuß zu knacken aufgeben.

Insofern die in ihrer Dauer durch die Silbennote bestimmte Silbenvokalfärbung im Gesang sämtliche (zugehörigen) Silbenlaute umschließt — vgl. Bayr. Bl. 1934, 1. Stück, S. 38 —, geht ein Teil des Vokalfärbungswerts auch auf die Silbenkonsonanten über, was streng genommen eine Verkürzung der Silbenvokalfärbung zur Folge hat. Es ist immer noch dem künstlerischen Geschmack des Sängers freigestellt, welcher Teil des Silbennotenwerts dem einzelnen Konsonanten zufallen soll, da unseren Komponisten derzeit noch das Geschick abgeht, Konsonant und zugehörige Vokalfärbung in der Länge irgendwie, etwa durch besondere Zeichen, festzulegen, was sich oft genug nachteilig bei der Silbenabgrenzung auswirkt. Dabei zeigt sich nämlich, daß für guten Sprachgesang die Herstellung des deklamatorisch richtigen Dehnungsverhältnisses bei den Konsonanten kaum weniger zur Beachtung verpflichtet als der richtigen Färbung bei den Vokalen an sich, soll die akustische Wirkung der gut deklamatorischen Rede im Gesang nicht verfälscht werden. Die ganze Frage wurde Jahrhunderte lang von der Stimmwissenschaft und -praxis nur deshalb als nebeneinander behandelt, weil eben als sprachklangbildendes Element (Tonträger) nur der Vokal galt; wobei naturgemäß eine ausschlaggebende Rolle der Umstand spielte, daß die Sprachgelehrten über den wesentlichen Unterschied von Vokal und Konsonant und ob überhaupt ein solcher berechtigt anzunehmen ist, — noch das ganze 19. Jahrhundert hindurch — nicht einig werden konnten, diesen Unterschied auch allzu sehr aus dem Charakter des isolierten Laufs, der vielfach immer wieder mit seinem Zeichen (dem Buchstaben) verwechselt wurde, zu erkennen suchten, statt von vornherein auch die Funktion jedes Laufs als dauernd veränderliches lebendiges Sprachelement immer in den engeren Kreis ihrer Betrachtungen zu ziehen. Bekanntlich wurden anfänglich Vokale und Konsonanten als ganz verschieden geartete Laute einander gegenübergestellt. Die Konsonanten galten dabei lange Zeit als stumme Laute, bloße Geräusche, und nur die Vokale wurden ihrer Natur nach für geeignet gehalten, im Kehlkopf tönend angegeben zu werden. Wie wir seit der berühmten Schrift „Handbuch der Physiologie des Menschen“ von Joh. Müller (Coblenz 1837) wissen, war diese irrige Auffassung hauptsächlich darauf zurückzuführen, daß unsere Lautforscher zu wenig ausgehend von der Flüsterstimme untersuchten, „welche der stumm anzugebenden Laute auch mit Ton modifiziert hervorgebracht werden können.“ Es wäre auch sonst kaum zu verstehen, daß noch 1824 ein C. F. Chladni (vgl. „Ueber d. Hervorbringung der menschl. Sprachlaute“, Gilberts Ann. der Physik u. Chemie, LXXVI, 187–216) überhaupt keine deutschen tönenden Konsonanten anerkannte, obzwar schon W. von Kempelen (vgl. Mechanismus der menschl. Sprache u. Beschreibung seiner sprechenden Maschine, Wien 1791) sehr klar zwischen stimmhaften und stimmlosen Konsonanten unterschieden und gewußt hatte, daß schließlich jeder Laut stumm, als einfacher Geräusch, „mit bloßem Winde“ angegeben werden kann. Kempelens wertvolle Entdeckungen blieben aber zunächst unbeachtet. Vielmehr vertraten noch bis zum Erscheinen der J. Müllerschen Schrift (1837) unsere Lautforscher ziemlich allgemein die Auffassung, daß der stimmhafte Konsonant — soweit er überhaupt erkannt wurde — ein „Vokalkonsonant“, eben ein Halbvokal sei, der stimmlose aber mit dem leisen (= stummen) Vokale auf gleiche Stufe zu stellen sei: daß also der (stimmlose) Konsonant

eine Reduktion des lauten Vokals gleich dem leisen Vokale sei (z. B. stimmloses a — (a)ch). Nur so wird es verständlich, wenn z. B. einerseits noch H. Stephani (1832/02)³⁷⁾ einfach die „Mitlaute“ in die Stimmlaute j w m n l r und die Hauchlaute h k d t b p f (v) s sch z g ch teilt, andererseits sogar bei Jul. Hey (vgl. 1882, S. 16, 35, 52), d. i. also noch Ende des vorigen Jahrhunderts, „leises a zum h, i zum ch, u zum w“ wird. Joh. Müller (vgl. ebenda II, 230 ff.) stellte endgültig neben das Lautsystem der lauten das der geflüsterten Sprache (vox clandestina), der Auffassung zum endlichen Durchbruch verhelfend, daß die lauten Vokale bloß durch Mittönen der Stimme entstehen und daß auch verschiedene Konsonanten sowohl stumm wie tönend angegeben werden können. Wir wissen heute, daß von dieser Warte gesehen, am Ende auch nur zwei Hauptgruppen von Lauten übrig bleiben: 1. solche, die tonlos, als bloße Geräusche, angegeben werden können, aber auch mit dem Stimmtönen verbunden werden können, und 2. solche, die zum Tönen ungeeignet, also nur stummer Natur sind. So finden sich bei Joh. Müller neben den stimmhaften Konsonanten r l m n ng auch die selben stimmlosen; freilich b d g f erkennt er selbst noch nicht als stimmhaft an. Leider wehrten sich auch gegen die Müllerschen Neuentdeckungen einige unserer angesehensten späteren Lautwissenschaftler, obgleich auch schon R. von Raumer „nicht immer tönende Nasale“ (1837) zugegeben hatte, und einige Vertreter der späteren Gesangsforschung brachten sie gar durch ganz eigenmächtige falsche Auslegung für den Gesang eine Zeitlang in einen bedauerlichen Mißkredit. Hier sei zunächst nur festgehalten, daß selbst E. Brücke noch in seinem 1856 veröffentlichten Werk die Konsonanten von den Vokalen durch das nur ersteren „eigene Geräusch“ unterscheidet; erst 1876 — in der zweiten Auflage dieser Schrift —, nachdem längst H. B. Rumpelt (1869) tonlose l r m n ng nicht mehr bestritten und auch F. D. Vonders (1857) selbständig bei jedem geflüsterten Vokal ein genetisch mit dem der Konsonanten übereinstimmendes Geräusch entdeckt hatte, erkennt er stimmhafte und stimmlose l und r und noch immer kein stimmloses n an. Ähnlich treffen wir bei Ed. Sievers erst in der Neuaufgabe seines 1876 veröffentlichten Werks vom Jahre 1881 (vgl. S. 94) auf stimmlose Nasale, nachdem auch J. Hossford (vgl. „Phonetische Streitfragen“, Zschr. f. vergl. Sprachforschung, XXIII, 525 ff., 1877, auch XXII, S. 374) in mehreren Sprachen stimmlose Nasale nachgewiesen hatte.

Als dann auch Sievers, endgültig in der 4. Auflage seiner „Grundzüge der Phonetik“ (1893), stimmlose l r m n ng anerkannt hatte, war übrigens der ganze Streit merklich in den Hintergrund getreten gegenüber einer weit schwierigeren Frage, die noch der Aufhellung und Klarlegung harrte, nämlich über die eigentliche Bildung der stimmlosen sog. Stoßlaute (p t k), ob der während ihres Verschlusses nicht hörbare Bestandteil (= die Pause) oder das Explosionsgeräusch oder beide Momente den Stoßlauten wesentlich seien. Daß gerade dieser Frage **grundfäßliche** Bedeutung für die Erkenntnis des Wesens der deutschen Konsonanten überhaupt als dauernd sinndeklamatorische Sprachbestandteile zukommt, wird leider von zahlreichen Vertretern der wissenschaftlichen Lautforschung, der Sprech- und Gesangspraxis heute noch nicht richtig gewürdigt. Dabei erscheint es ohne weiteres einleuchtend, daß, wer z. B. statt Kna-ppe, Spro-tte, Glo-ke in allen Stimmlagen Knap-pe, Sprok-te, Glok-ke immer gut zu rezitieren und zu singen versteht, selbstverständlich

³⁷⁾ H. Stephani, „Handfibel zum Lesenlernen nach der Lautmethode“, 41. Auflage, Erlangen 1832 (1. Auflage 1802).

auch in gleicher Weise Silbenabgrenzungen mit tönenden Konsonanten (wie in Bar-ren, kom-men, lal-len), die sich meist schon durch ihren speziellen Klangcharakter von benachbarten Vokalen und Konsonanten abheben, handhaben wird. Richard Wager nahm bei dieser Silbengrenzereinigung einfach den festen Notenwert des musikalischen Rhythmus zu Hilfe, indem er kurzerhand die nicht hörbaren Silbenbestandteile des Wortes zu den Silbennoten schlug, zu denen sie sprechsilbengemäß (deklamatorisch) notwendig gehörten; er deklamiert in „Lohengrin“ „Got-tes-kampf“ (Heerrufer) oder „Wap-pen ward zerbrochen“ (Ortrud) und die Note läßt dabei keinen Zweifel aufkommen, zu welcher Silbe bzw. vokalischen Färbung immer der nicht hörbare Sprachbestandteil (von tt pp) gehört. Um die gleiche Zeit hielt aber die Mehrzahl unserer Lautforscher noch ängstlich daran fest, daß doppeltes p t k wie ein Konsonant auszusprechen und zu singen sei, und es ist eigentlich kein Wunder, daß die Phonetik, die ja nach 1850 lange Zeit noch unter dem Einfluß der in diesen Fragen selbst unsicheren Lautphysiologie stand, zunächst diese fragliche Lehre als unantastbaren Grundsatz übernahm und daß es auch die Gesanglehre um die Mitte des vorigen Jahrhunderts (vgl. E. G. Nehrlich 1841, S. 128 und Fr. Schmitt 1854, Kap. V) einfach nicht anders wußte als die beiden tt in Wörtern wie „Götter“, „Ketter“ usw. immer „einmal mit Schärfung“ (!) aussprechen zu lassen. Noch 1868 (vgl. S. 90) ringt Fr. Schmitt mit diesen verwirrenden Einflüssen, wenn er in „ibpi“ b und p „leicht und flüchtig wie einen“ Konsonanten auszusprechen verlangt. Die gelehrte Wissenschaft verteidigte diese Ausspracheweisen, die sich, gemessen an den Forderungen der Deklamationspyllabik Richard Wagners, als grobe Silbenverunstaltungen herausstellen mußten, oftmals mit so geschickten Argumenten, daß es manchmal schwer ist, heute die Spreu vom Weizen zu scheiden und die berechtigten Für und Wider abzuwägen.

Streng genommen betrachtet die Phonetik die Laute nach ihrer Hörbarkeit, die Physiologie vornehmlich nach ihrer Hervorbringung. In letzter Hinsicht wurden als hervorgebrachte, sozusagen „physiologische“ Laute aber auch die nicht hörbaren Sprachbestandteile, die bei p t k sich einstellenden Pausen erklärt. Diesen — also von der Lautphysiologie herkommenden Begriff „Pause“ als charakteristisches Merkmal der Stoßlaute übernahmen auch einige Vertreter der Sprachforschung, innerhalb der sich daraufhin zwei gegensätzliche Lager bildeten. Das eine wollte den Standpunkt der Physiologie, das Lautlose des Stoßlauts, das andere den der Phonetik, seine gehörte Wirkung, als für die Feststellung des Wesens des Stoßlauts maßgebend anerkannt wissen. Deutliche Anzeichen dieser Verwirrung trägt schon das Forschungswerk E. Brückes. Wohl charakterisiert er einerseits deutlich (1849) die Bildung der Tenuis als die eines Lauts „wechselnd je nachdem wir ihn bei der Bildung oder bei der Öffnung oder bei der Bildung und Öffnung des Verschlusses hören“; aber andererseits nennt er auch (vgl. 1856, S. 44, 72), in dem althergebrachten Bemühen, Schriftzeichen und Aussprache in Übereinstimmung zu bringen, irreführend das Verschlussein bei den Stoßlauten, dem bei b d g der Stimmton und bei p t k eine Pause entspreche, „daß, wofür das Symbol, der Buchstabe, steht“ (!). Es erscheint heute nicht mehr strittig, daß der Begriff „Laut“ mehr auf das Hörbarwerdende der Lautung p t k zu beziehen ist und daß der selbe Buchstabe p t k zumindest zwei Laute der Aussprache bezeichnet, einen beim Öffnen des Mundes und einen beim Schließen, zu deren Unterscheidung eigentlich eigene Schriftzeichen erforderlich wären. Allerdings: legte man mehr Gewicht auf die gehörte Wirkung des Stoß-

lauts, dann bestand von vornherein wieder die Gefahr, die Explosion bei den Stoßlauten als das wesentliche Merkmal ihrer Bildung anzusehen, wie dies um diese Zeit schon J. Kudelka (vgl. „Ueber Herrn Dr. Brückes Lautsystem“, Wiener Sitzungsber. mathem.-naturw. Kl. XXVIII, 3—63, 1858) tat. Diese Auffassung wirkte sich für die Stimmpädagogik nachweisbar zu größtem Schaden aus, weil sie Sprecher und Sänger und deren Lehrer dazu verleitete, die mit der Explosion verbundene Schärfung des Lauts mit nachfolgendem Hauch bei jeder nur möglichen Gelegenheit als Hilfsmittel besonders deutlicher (!) Konsonantenaussprache zu mißbrauchen. Zunächst wurden bemerkenswerte Fortschritte in der Aufhellung dieses vernachlässigten Gegenstandes, der sich besonders für zusammentreffende Stoßlaute zu einer Kardinalfrage auswuchs, überhaupt nicht erzielt, obzwar M. Thausing schon auf dem besten Wege dazu war, und die Lautforschung des nachfolgenden Jahrzehnts sah zunächst keinen andern Weg als in erster Linie an Brücke (1856) anzuknüpfen. Nach ihm trennt noch allgemein in Wortformen wie Knappe, Sprotte, Glocke „der Verschuß, die Pause, während welcher kein Laut tönt, die beiden Silben, weil die erste mit der Bildung des Verschlusses schließt und die zweite mit der Durchbrechung desselben anfängt . . .“ M. Thausing suchte schon in seinem „Natürlichen Lautsystem“ (1863) das Dehnungsverhältnis des Verschlusses zum Wort näher zu bestimmen. Er kam zu dem Ergebnis, daß sich nach der kurzen, betonten Silbe, z. B. in Rippe, Röhbe „der Verschuß einmal bei der Bildung und sodann bei seiner Lösung bemerkbar macht“; der Verschuß dauere „mindestens doppelt so lange und vollkommen“ an. Eine genauere Beobachtungsweise über diese Zusammenhänge gewinnen wir indessen erst in der Lautphysiologie seit C. L. Merkel, in der Sprachforschung seit J. Fr. Kräuter und in der Gesangsforschung seit Fr. Hauser, Gust. Engel, Th. Hauptner und Traug. Heinrich, insbesondere seit der Gesangswissenschaft die Resultate der Ende des vorigen Jahrhunderts in diesen Fragen mit ausschlaggebend gewordenen praktischen Phonetik zugute kamen. Bei C. L. Merkel (vgl. 1866, S. 136 ff.), der in bewußtem Gegensatz zu Brücke das Hörbarwerdende der Stoßlaute in den Vordergrund seiner Forschung stellt, wird (inlautend) bei zusammentreffenden Stoßlauten gleicher Art der erste als implosiva, der zweite als explosiva gebildet. Da ihm die Namen „mutae“ und „explosivae“ (vgl. ebenda, S. 137) zu ungenau schienen, wählte er die Bezeichnungen (auslaut.) tenuis implosiva und (anlaut.) tenuis explosiva, die so ziemlich die ganze Lautwissenschaft übernahm, seit G. Engel (vgl. 1874, S. 65) auch die Gesangswissenschaft. Nach Merkel kommen Pause und Explosion deutlich zur Wahrnehmung. J. Fr. Kräuter (vgl. „D. physiol. Syst. d. Sprachlaute“, 1873, S. 462 ff.) hält schon zweierlei Klapperlaute oder „Schlaglaute“ auseinander und zwar „schließende“, je nachdem der Verschuß hergestellt werde, und „öffnende“, je nachdem er gelöst werde, damit M. Trautmann, Fr. Heinrich u. a. beeinflusst. Die Schlaglaute seien nur „der Uebergangspunkt zwischen Offensein und Nichtoffensein“, darum keiner Dauer fähig. Fr. Hauser (1866) verfällt auf die originelle Idee, in Wörtern wie bi-te, Rap-pe das akustische Moment der Pause zwischen den beiden Silben durch eine (eingeschobene) Notenkpause zu verbildlichen. Dieser Einfall sowie Merckels Unterscheidung in implosiven und explosiven Verschußlaut mögen G. Engel (vgl. 1874, S. 59, 62 ff.) angeregt haben, die im ganzen schon H. G. Nägeli (vgl. 1810, S. 181, 244) geläufige und heute eigentlich für guten Sprachgesang selbstverständliche allgemeine Regel aufzustellen, in abba (Abbild), abbra (abbrechen) „das b nur einmal zu bilden, aber etwas längere Zeit auf dem Lippenverschuß zu verweilen, sogar unter Umständen im Gesang das b zweimal auszu-“

führen", falls die Deutlichkeit der Silbe leide. Die gleiche Ausspracheweise hatten auch wir in den Bayreuther Blättern (1931, 3. Stück, S. 195) für Wortzusammensetzungen wie „mittun“, „plattdrücken“ im Auge, wenn wir, im Bestreben das Wortganze zu wahren, zwar nur einen t-Verschluss, aber die Verdopplung in der Aussprache gebührend zu bewerten forderten. Für den Gesang ist natürlich bei den Silben mit und platt der Zungenabschlag für t und tt vorzuziehen. Für „Knappe“, „Sprotte“, „Glocke“ ergibt diese Behandlung der Stoßlaute die ganz klare Silbentrennung Knap-pe, Sprot-te, Glock-ke mit längerem Lippenverschluss. Wir können es heute schwer begreifen, daß man um diese Erkenntnis so lange ringen mußte; es kann nur in der unzweifelhaften Unsicherheit, die immer noch den wissenschaftlichen Auslegungen über die Bildung zusammentreffender Stoßlaute gleicher Art anhaftete, der Grund zu suchen sein, daß sich die Engelsche Regel in der deutschen Stimmpädagogik zunächst nicht durchzusetzen vermochte, nachdem dazu gewissermaßen die Beglaubigungsnote auch noch nicht von der phonetischen Wissenschaft ausgegeben war; dabei hatte dieser Ausspracheweise für die Gesangspraxis der Rich. Wagnersche Genius längst gleichsam das Bürgerrecht erworben. G. Engel kann nämlich von der Gesangswissenschaft her als Ueberleitung zu J. Winkler (vgl. 1876, S. 131 ff.) aufgefaßt werden, bei dem $b + b$, $b + p$, $p + b$, $p + p = p$ ist, womit er ausdrücken will, daß bei der Berührung zweier Konsonanten die gemeinschaftliche Artikulationsbewegung „nur einmal ausgeführt wird, aber die Geltung sämtlicher in ihr vereinigter Elemente erhält“, anderseits zu den scharfsichtigsten Beobachtern auf phonetischem Gebiet in Deutschland, zu Ed. Sievers (vgl. 1876, S. 76) und W. Viëtor (vgl. 1884, S. 205). Damit sind wir beim letzten wichtigen Punkt dieser reichlich verwickelten Zusammenhänge angelangt.

Ed. Sievers tritt immer wieder für Merkel, den hartnäckigen Gegner der R. Wagnerschen Deklamation, ein und bezieht sich auf ihn, gelangt aber zum Material für seine phonetischen Regeln von wirklichem Dauerwert, verfolgt man unvoreingenommen den Entwicklungsverlauf seines großen phonetischen Gesamtwerks, in späterer Zeit immer mehr auf den gleichen Wegen wie Rich. Wagner für seinen Gesang und seine Musik: von der getragenen Silbenaussprache und der sinnwahren Deklamation her. Dafür ist seine Stellungnahme zur Frage der Verbindung homorganer und mehr noch nicht homorganer Stoßlaute genügend aufschlußgebend. Zunächst einmal nennt er, ausgehend davon, daß die Verschlussbildung eines auslautenden Stoßlautes nur eine Modifikation des vorausgehenden Vokals sei — er schließt damit an J. Kudelka (1858) an —, den auslaufenden stimmlosen Stoßlaut („als das Resultat der Uebergangsbewegung der Mundorgane von der offenen Einstellung für den Vokal zum Verschluss“) zum ersten Mal ganz eindeutig die Folge von Pause und Explosion. Für den anlaufenden Verschlusslaut, der auf Abperrung von Mund- und Nasenkanal beruhe, sei als spezifisches Geräusch nur die Explosion (Momentanlaut!) charakteristisch. In atto erwecke „der geschnittene Absatz des a“ die Vorstellung eines silbenschließenden t und diesem reihe sich das wirkliche Explosions-t einfach an (1876, S. 99). Der Doppeleindruck werde dadurch hervorgerufen, daß Verschluss und Explosion durch eine längere Pause getrennt werden „unter deutlich verschiedenen Expirationsstößen“. Durch diesen Doppeldruck allein sei „auch die Beibehaltung der alten Bezeichnung durch Doppelschreibung gerechtfertigt“, was einer Spaltung der Lautung in 2 Teile gleichkomme

als dem „wesentlichen Merkmale der geminierten Ausspracheweise“ (vgl. 1881, S. 177). . . . In der 4. Auflage der Sieversschen „Grundzüge der Phonetik“ (1893, § 520) kommt diese **inzwischen von der Gesangswissenschaft überholte** Anschauung noch deutlicher in folgendem Satz zum Ausdruck: „Der Name Geminatio bezieht sich . . . auf jenen Doppeleindruck, den das Ohr empfängt, und dieser wird . . . dadurch hervorgerufen, daß in den Consonanten hinein eine Druckgrenze gelegt wird“ (!). In **atto, appo usw. liegt aber der verschiedene Atemdruck über tt und pp keineswegs in einem Lauf**. Vielmehr kann mit Traugott Heinrich — man lese seine sehr klaren Ausführungen in der „Stimme“, Juli/August 1925 und Juli/August 1928 — **nur „im Aufeinandertreffen“ von t und t bzw. p und p (in atto und appo) die Silbengrenze liegen**, die zugleich als Druckgrenze während des Mundverschlossenseins erscheint, **da die zusammentreffenden Laute tt bzw. pp sowohl nach Hervorbringung (Zungenlage u. dgl.) wie vokalische Färbung unverkennbare Verschiedenheiten aufweisen**, was an gutem Sprachgesang besonders leicht zu verdeutlichen ist, wenn die aufeinandertreffenden Stoßlaute auf immer anderen Silbentonhöhen auszusprechen sind. Seit Sievers ist aber an der Auffassung nicht mehr zu rütteln, daß der stimmlose Verschlußlaut ein Verschließen und Sprengen in sich vereinigender **Stoßlaut** ist, bei dem allerdings die **Explosion** das wesentlichste Merkmal ist. Der Sprenglaut sei daher der wichtigere Laut, der Schließlaut sei nur Uebergangslaut. Diese Anschauung hielt sich auch trotz ihrer hartnäckigen Ablehnung durch die Sprachforscher J. Floßström und J. Hofforn,³⁸⁾ die, wieder das Charakteristikum der Verschlußbildung bei den Stoßlauten in der Pause sehend, auch den Sprenglaut als Uebergangslaut festzulegen sich bemühten; Sievers schlossen sich aber auch Viëtor, Trautmann, W. Grimm, J. Spieser³⁹⁾ u. a. an, die freilich in der Sieversschen Darstellung im ganzen weiter befangen blieben, welche die Verbindung homorganer Stoßlaute wie nur einen (bzw. in der Aussprache in 2 Teile gespaltenen) Laut wertete, — wiewohl Sievers immerhin auf dessen Doppeleindruck schon besonderes Gewicht legte. Die in der Gesangswissenschaft nur zunächst einsam von Th. G. Hauptner (1879/97, S. 7) vertretene schon ziemlich deutliche Engelsche Ausspracheregeln ab-ba mit **längerem** Lippenverschluß setzte erst Traugott Heinrich (1905; „Stimme“, Juli/August 1925 und 1928) für die Wissenschaft und Kunst des Sprechens und Singens ins richtige Licht, durch den in dieser Frage endlich die **Gesangswissenschaft die Führung an sich riß**. Wie wir oben darlegten, sah er in den verbundenen homorganen Stoßlauten **auf-einandertreffende Laute** von (hauptsächlich wegen der von ihnen zugehörigen Silbenvokalen empfangenen verschiedenen Färbung) durchaus **selbständiger** Wesensart, damit zugleich auch den Schlüssel für natürliche Darstellung des lebendigen Wesens verbundener nicht homorganer Stoßlaute auffindend. Aber in diesem Punkt lagen überzeugendere Untersuchungsergebnisse schon in der Sieversschen Forschung vor. Zunächst einmal faßte Ed. Sievers (vgl. 1876, S. 96) schon bedeutsam zusammen: „abda mit tönender oder tonloser Media, apfa mit leisem, apfa mit festem, apfa mit gehauchtem Einsatz; aber auch apfa mit verschiedenen Einsätzen; auch apda, selbst abta usw. sind möglich“. Mit dieser für die 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts für die deutsche Sprachwissenschaft ganz neuen und un-

³⁸⁾ J. Floßström, „Zur Lehre der Konsonanten“, 1883, Uebersetzung ins Deutsche in „Beiträge z. Kunde d. idg. Spr.“, 1884, VIII, 1, S. 17, und J. Hofforn, „Prof. Sievers u. d. Prinzipien der Sprachphysiologie, eine Streifschrift“, Berlin, 1884, S. 34.

³⁹⁾ W. Grimm, „Unsere Sprachlaute als Stimmbildner“, Der Kunstgesang, Nr. 2/3, 1898, und J. Spieser, „Die Berliner Aussprachekonferenz“, Reform, 1898.

gewöhnlichen Gruppierungen drang er von der früher üblichen Betrachtung zusammenfassender Laute nach mehr einseitig etymologischen Gesichtspunkten, die wieder mit der — das Zusammenreffen der Laute oft nur wenig berücksichtigenden — etymologischen Schreibung zusammenhing, zur systematischen Beobachtung ganzer Lautgruppen der lebendigen Sprache vor, damit ohne weiteres wertvolles Einteilungsmaterial auch für die silbensinnqualitativen Sprachgesangliche Betrachtung solcher zusammenfassender Laute darbietend. Schließlich und endlich verlangt Sievers in den „Grundzügen der Phonetik“ (1881, S. 136 ff.), freilich nur zaghaft vorstehend und — wie Rich. Wagner für seinen Sprachgesang — das „langsame Syllabieren“ und „die getragene Declamation der Bühnensprache“ zugrunde legend, die Aussprache von Wörtern wie „Akta“, „Apta“ so, „daß der Verschuß für den zweiten Laut erst nach der Explosion des ersten hergestellt wird“ (also Ak + ta, Ap + ta), die deutlich gehört werden müsse. **Befremdlich und heute mehr als zweifelhaft**, daß diese Erkenntnis der deutschen Phonetik, wie Ed. Sievers freimütig bekennen zu müssen glaubt, gar erst über die englisch-skandinavische Phonetik (Sweet) vermittelt wurde, die eine Aussprache Ak + ta, Ap + ta im Dänischen als regelmäßig bezeichnet; und dies alles zu einer Zeit, da das Deklamationsprinzip Rich. Wagners, für das diese Ausspracheweise längst eine Selbstverständlichkeit war, aus der deutschen Gesangsmusik nicht mehr wegzudenken war! Endlich setzt sich auch in der Phonetik langsam die stärkere funktionelle Bedeutung der silbenverbindenden bzw. -trennenden Konsonanten durch! In unserm Fall k und p werden nicht mehr als notwendiges Uebel in die nächste Silbe (ta) mitgeschleift, zu der sie gar nicht gehören, sondern werden in der ersten Silbe fest verankert durch die ihnen vom Vokal zuteil gewordene Färbung — und werden damit auch artikulatorisch verselbständigt. Die Saat M. Thausings geht auf, der — im Sinne der Syllabiermethode — als einer der ersten unter den wissenschaftlichen Beobachtern dieser Zusammenhänge (vgl. 1863, S. 97) den wesentlichen Unterschied zwischen Vokal und Konsonant überhaupt „nicht sowohl in ihrem Lautcharakter, als in ihrer bestimmten Funktion“ sieht. Darum hielt er einfach Sonant als Silbenkern bzw. Silbenakzentträger (: in al, an hat der erste Laut Sonantgeltung, in la, na der zweite Laut) und Kon-Sonant auseinander, eine Einteilung, die bereits auf den deklamatorischen Färbungswert der Silbenkonsonanten wies. Es gibt heute noch Sprech- und Gesangsschulen, Sprecher und Sänger, an denen diese Entwicklung spurlos vorübergegangen ist. Einige unter ihnen lehnen die Aussprache Ak + te, Ab + te (Akte, Abte) ostentativ deswegen ab, weil sie den „den Gesangston weiterspinnenden“ Wortklang zerstöre, — d. h. also, weil sie ein natürlicher Damm gegen das geschnacklose Ineinanderziehen der Silben und Wörter ist, bei dem der Zuhörer nie heraushört, wann eine neue Silbe einsetzt und die alte aufhört. . . Eine solche rückständige Lehre scheidet für eine deutsche, eine wirkliche Sprach-Gesangsmethode von vornherein aus.

Soviel ist wohl jetzt schon klar geworden, daß jeder Konsonant eine bestimmte Färbung erst von begleitenden Vokalen erhält, daß auch der bloße Geräuschkonsonant eine deutliche Vokalschattierung annehmen kann, ohne direkt stimmhaft zu sein. Es wäre ein leichtes, aus unseren bisherigen Betrachtungen über die (stimmlosen) Stoßlaute die entsprechenden Folgerungen auch für das ganze übrige Konsonantengebiet, vor allem die von Natur stimmhaften und darum singbaren Konsonanten, anschließend zu ziehen, wenn wir uns nicht vorher mit zwei von der älteren Kunstgesangsmethodik ausgegangenen Irrlehren auseinanderzusetzen müßten, von denen die eine die deutschen Konsonanten **allgemein für unsingbar und stimmbildnerisch störend** hielt, die andere die Konsonanten in

deren falscher Ueberschätzung als die einzig zuverlässigen Tonbildungsmittel darzustellen sich bemühte. Die erste Lehre, die, am Konsonanten — zu seinem „vermeintlichen“ Vorteil — die „vokale“ Wesensseite unterschätzend, nach dem raschen Vorübergang seine aussprachliche Qualität bemas, kam natürlich einerseits den Stimmwissenschaftlern und -praktikern zugute, welche die Explosion bei der Bildung der Stoßlaute überbewerteten, anderseits half sie zu jener einst als „Konsonantenspuckerei“ verschrienen falsch verstandenen R. Wagnerschen Konsonantendeutlichkeit hinführen, die von vornherein nicht im Wesen der Wagnerschen Deklamations-syllabik lag. (Deklamationsgesang im — einzig Wagnerschen — Sinn von „Deklamieren in ausgeglichenen Vokalresonanzen“ ist eben scharf zu unterscheiden von Deklamationsgesang im Sinne von „bloßem Hineinsprechen bzw. -deklamieren in den Gesang“, ohne daß Vokale und Konsonanten der Silbe zu einander in einheitlicher Klangqualität stehen; einen Gesang der ersten Art hatten auch wir in der „Stimme“, Januar 1916, S. 100 im Auge.)

Die erste Auffassung, zuerst von C. G. Nehrlich (vgl. 1841, S. 127 ff.) im Gegensatz zu Nägeli (1810) und vielleicht in Anknüpfung an Ehladni (1824) vertreten und gelehrt, gründete sich darauf, daß Nehrlich die Joh. Müllersche Unterscheidung eines lauten und leisen Lautsystems mißverständlich dahingehend auslegte, daß die Sprachbildung (Vokal und Konsonant) an sich unabhängig von der Tonbildung sei (!), daß der (Stimm-)Ton also gar nicht der Rede, der Wortsprache, auf keinen Fall den Konsonanten, wesentlich sei, sondern nur der „Tonsprache“ . . . In Nehrlichs „Gesangsmethode“ stehen darum über Gebühr die Vokale im Vordergrund und die Konsonanten bleiben im Unterricht als Sprachmittel von nur markierender Bedeutung niedergehalten, da „bloß der Vokal zur Tonerzeugung fähig“, der Konsonant nur deutlich durch „Schärfe und Kürze“ sei. Fr. Cyrel (vgl. 1854, § 247) und W. Schwarz (vgl. „Syst. d. Gesangkunst“, 1857/67, S. 170) verliehen dieser offenkundig gesuchten Lehre noch überflüssigen Nachdruck. Ersterer sagt wörtlich: „Des Wohlklangs wegen müssen die Vokale immer so lange als möglich, d. h. durch die ganze Dauer der zugehörigen Noten gehalten werden, während die Consonanten nur dazu dienen, die Vokale schnell zu beginnen oder zu enden; denn die Consonanten geben keinen eigentlichen Klang“ . . . !! W. Schwarz nennt überhaupt den Gesang um so deutlicher, „je schneller die Consonanten, die immer nur explosiv erscheinen, verschwinden“ (?). Leider übte diese Irrlehre auf die spätere Gesangkonsumentenlehre einen so ungünstigen Einfluß aus, daß wir heute noch darunter leiden. Denn im Zusammenhang damit bemühten sich selbst F. Schmitt (vgl. 1868, S. 10, 28 ff.) und J. Hey (vgl. 1882, S. 59 ff.) an der veralteten Lehre festzuhalten, daß Färbung und Dehnung der (nach Hey) „zumeist vokalklangvernichtenden“ Konsonanten schon deswegen silbenklangbildnerisch nicht entscheidend ins Gewicht fallen würden, weil die Konsonanten eine einheitliche Mundstellung, „die“ Konsonantenstellung hätten, und bekannten sich auch noch, später Th. Paul (vgl. 1906, S. 23) beeinflussend, zu der rückständigen Einteilung der Konsonanten in die Drücker (Explosivkonsonanten) b p d t (h-ch) g k q, die Zischer f z ch sch v pf und die Klinger l n ng m r w j, wobei b d g f um Berücksichtigung als stimmhafte Konsonanten (Klinger) kamen. Hiernach ist es nicht weiter verwunderlich, daß sich bei Hey (vgl. 1882, I, S. 8) Vokale und Konsonanten noch als „sich bekämpfende Gegenätze einander gegenüberstehen“ und bei Schmitt (vgl. schon B. Bl. 1934, 1. St., S. 37) als „feindliche Elemente“. Diese Seite der Schmittschen Lehre kann naturgemäß nicht in Einklang mit den Vokale und Konsonanten silbenklangbildnerisch gleichwertenden gesangsdeklamatorischen Grundsätzen R. Wagners gebracht werden; wie in seiner Vokalanalyse von der Registerlehre, ähnlich konnte

sich F. Schmitt auch in der Konsonantenlehre von der hergebrachten Anschauung nicht ganz befreien, daß der Konsonant gegenüber dem Vokal ein silbenklangbildendes Element nur zweiten Grades sei, was, nebenbei bemerkt, zu seinen systematischen Silbenbildungslehren wenig passen will, woraus sich aber wieder ergibt, daß selbst Fr. Schmitts Gesangsmethodik im ganzen noch nicht als vorbildlicher Ausgangspunkt einer gereinigten Sprachgesangsmethode — oder gar als solche selbst gelten kann. Leider redeten diesen konsonantenfeindlichen Bestrebungen auch W. Kienzl (vgl. 1880, S. 88, 157 ff.), Th. Hauptner (vgl. 1897, S. 19), Th. Paul (vgl. 1906, S. 23), H. Fischer (vgl. „Das lautliche u. klangl. Sprachelement“, „Stimme“, Oktober 1914) u. a. das Wort; noch 1930 (vgl. „Stimme“, Februar-Heft S. 111) glaubt sich H. Stoeckert für diese unmögliche Lehre einsetzen zu müssen.

Die andere Lehre, die in der Gesangsausbildung direkt vom Konsonanten ausgeht, vornehmlich durch Jul. Stockhausen vertreten — auch G. Engel (1874) bewegt sich überraschenderweise etwas in Stockhausenschen Gedankengängen — kann als Folgeerscheinung der seit Ende des vorigen Jahrhunderts sich immer mehr als rückständig herausstellenden Vokallippenartikulationstheorie angesehen werden. Während Nehrlich (1841), Eyrel (1860) und Schmitt (1868), wie wir hörten, immerhin ganz unmißverständlich schon zur Vokalisationenartikulationslehre vorstießen, kam J. Stockhausen noch immer nicht von der Du Bois-Brücke-Helmholzschen Vokallippenlehre los, wurde aber sichtlich unsicher und verschrieb sich schließlich ganz den (tönenden) Konsonanten als Ausgangspunkt für die Tonbildung — er zählt aber zu den tönenden Konsonanten bemerkenswert schon b d g (anfündend) und f —, durch die er leichter „sichere Anfaßpunkte“ zu gewinnen glaubte als durch die Vokale (vgl. „D. Sängeralphabet“, 1905, S. 28). Der einzige Satz: „der Anfaß der Stimme wird vom Konsonanten selbst bestimmt, charakterisiert, der Vokaleinsatz aber richtet sich nach dem Ausdrucks des Worts“ kennzeichnet ohne weiteres die wesentliche Methode Stockhausens. Er übersieht nur dabei, daß jedem schlecht klingenden Konsonanten schon ein schlecht angelegter Vokal vorausgeht, von dem der Konsonant erst seine Färbung bekommt. Gesangswissenschaft und -kunst haben sich längst von der eigenartigen Stockhausenschen Konsonantenlehre abgekehrt. Welch seltsame Blüten die kombinierte pädagogische Verwertung beider Irrlehren zeitigen konnte, dafür sei Müller-Brunow (vgl. 1890, S. 54) angeführt, bei dem sich die widerspruchsvolle Bemerkung findet: „Es ist im Gesange wohl nicht gebräuchlich, auf Konsonanten zu singen, in der Tonstudie aber dienen sie uns als Mittel zum Zweck; sie lehren uns den kleinsten Lufthauch als Klang zu verwenden, konzentrieren den Ton und machen den Gesang — gesangreicher“ (!). Die „konsonantenfeindlichen“ Bestrebungen der Nehrlich-Eyrel-Schwarz-Linie würden sicherlich heute noch die deutsche Stimmpädagogik in gefährlicher Verwirrung halten, wenn ihr pädagogischer Wert und ihre künstlerische Tragweite nicht ein für allemal durch die Deklamations syllabik Rich. Wagners richtiggestellt wären, in der eine Lehre von — allgemein — nicht singbaren deutschen Konsonanten keinen Raum hat. Bedauerlich genug, daß sich auch Fr. Schmitt und Jul. Hey, die literarisch namhaftesten deutschen Gesangspädagogen in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts, ins Schlepptau jener notorischen Verneiner der Singbarkeit unserer Konsonanten ziehen ließen — und sich dadurch um die besten Früchte ihres pädagogischen Forschungswerks brachten. Nehrlich-Eyrel-Schwarz'scher Einfluß wirkt unverkennbar nach in der Forderung Schmitts (vgl. 1868, S. 30 ff.), die Ausführung der Konsonanten müsse von „ganz kurzer Dauer“ sein und „präzise und zwar plötzlich erfolgen“ und ebenso bei J. Hey (vgl. 1882, I, S. 99, 114), wenn dieser in der

Redeaussprache — für das Singen empfiehlt er den weichen Nachhauch, was außerdem sehr unklar ist — zur Schärfung der Konsonanten p t k ihre „Nachbehauchung“ übertreibt, z. B. geweckt, umrankt (geweckt, umrankt) gesprochen haben will. Beide Pädagogen leisteten mit diesen Lehren, jetzt weiter gefaßt, zugleich der italienischen Vokalverhimmelung, die sie im Sinne Rich. Wagners bekämpfen mußten — und ohne Zweifel auch wollten, nur neu Vor-schub. Kaum anders zu kennzeichnen ist auch J. Heyß (vgl. 1882, I, S. 84) Stellungnahme zu einer Silbentrennung wie liſ-tig, Weſ-te, Weſ-pe, die er ganz unlogisch nur für die Redeaussprache anerkennt. Gesänglich sei diese Abgrenzung nicht möglich, denn durch die vokale Dehnung werde „ein Silbenabschluß bewirkt, während die verbundenen Konsonanten die folgende Silbe anlaufen . . .“ Er lehrt daher unbedingt liſ-tig, Weſ-te, raſ-ten, Weſ-pe zu singen, was ihn aber nicht hindert, später (S. 102/3) widersprechend die „kunstgerechte Darstellung der Konsonanten nach ihrer zeitlichen Dauer“ zu fordern . . .

Diesen Bestrebungen gegenüber, die den klingenden deutschen Konsonanten um seinen wirklichen Wert als silbenklangästhetischer und zugleich sinnwichtiger Bestandteil ohne Grund brachten, trifft die ganze Konsonantenfrage in ein **neues befreiendes Licht**, wenn wir, auf unsere Ausführungen über die Stoßlaute nunmehr wieder zurückkommend, daran festhalten, daß sich die Konsonanten von den Vokalen nur **graduell nach ihrer Hervorbringung und hörbaren Wirkung unterscheiden**, und wenn wir, wie die Syllabiermethode im Schulsprechunterricht und die Rich. Wagnerſche Deklamationsſyllabik, die Konsonanten immer zugleich mit ihren Färbungen bewerten, die sie von benachbarten Vokalen empfangen. Als anschließend an ältere Forscher wie H. G. Nägeli (1810), H. Stephani (1832), Th. Jakobi (1843, vgl. etwa S. 36) und J. F. Kräuter (vgl. „D. physiol. System d. Sprachl.“ 1873, S. 464) sich auch die Phonetiker J. Winteler (vgl. 1876, S. 131 ff.), Ed. Sievers (vgl. 1876, S. 75, 103 ff.), W. Viëtor (vgl. 1884, S. 71, 202 ff.), auch M. Trautmann (1884) u. a. einig wurden, daß in Wortformen wie *iiri, eme, aka, oho, upu* usw. die Konsonanten *r, m, k, h, p* wie *rⁱ, m^e, k^a, h^o, p^u* zu werfen sind, weil mit der Bildung des Konsonanten schon der nachfolgende Vokal vorbereitet wird, ging parallel zu dieser Entwicklung auch die deutsche Kunstgesangsmethodik immer mehr dazu über, jeden Konsonanten mit sämtlichen Vokalfarben zu üben. G. G. Weiß (1868) und Franz Hamma („Der deutsche Kunstgesang“, Berlin 1873), insbesondere aber G. Engel (1874, vgl. etwa Seite 41, 63 ff.), C. R. Hennig (1889, S. 19) und später Traugott Heinrich (1905 und „Stimme“, Juli/August 1928) verfolgten dabei schon so klare Ziele, daß dagegen heute Fr. Schmitt (1868), durch dessen Lehre von der systematischen Silbenbildung uns erst der Anschluß an den Altmeister Nägeli (1810) vermittelt wurde, durch sein hartnäckiges Sicheinsetzen für deutsche Einheitskonsonantenstellungen merkwürdig abseitig erscheint. Immer mehr verdichtet sich heute die Auffassung, daß die durch seine bestimmte Färbung näher charakterisierte Funktion jedes Silbenkonsonants für den lebendigen Sprachklang viel wichtiger ist als sein spezieller Lautcharakter, auch in der deutschen Stimmpädagogik zu einem fundamentalen Leitfaß. Sogar der stimmlose Stoßlaut (p t k) bleibt hiervon nicht ausgenommen, da er zumindest durch die ihm über die vokalische Färbung zuteil werdende Anfahrſrichtung auch die Resonanzgestaltung der ganzen zugehörigen Silbe mitbestimmt und insofern auch der — im Gesang durch den Notenwert begrenzten — Silbentonhöhe mit gutem Rechte als zugehörig

zu betrachten ist. Umso mehr bleibt **jeder andere Konsonant**, bei dessen Bildung das verwirrende akustische Moment der Pause fehlt, was sowohl für unsere stimmlosen Dauerkonsonanten *ch f s sch* wie die stimmhaften Dauerkonsonanten *m n ng l r w* zutrifft, mit seiner **sprechsilbenvokalischen Färbung in Klangrichtung und -form, Höhe und Dauer, eine untrennbare Einheit**. (Es ist darum gar nicht nötig und ein Vergehen an unserer Sprache, die stimmlosen Konsonanten *ch, f, s, sch*, um sie sozusagen für Rezitation und Gesang brauchbar zu machen, möglichst stimmhaft zu sprechen, wie dies E. v. Pospart (1907) von auslautendem *s* oder Müller-Brunow (1890/98, S. 59 ff.) sogar von anlautendem *sch* verlangt, indem er in „Scherz“ *sch* „tonangebend“ wie *j* in frz. „jeu“ oder *sch* in „Schuß“ wie *g* in „Logis“ bildet.) Auch in den Wörtern *wachen, Affe, Messe, haschen, wimmern, bannen, Wange, wallen, harren* in der gut deklamatorischen Aussprache *wach-chen, Af-fe, Mes-se, hasch-schen, wim-mern, ban-nen, Wang-nge, wal-len, har-ren*, die unverändert in den Gesang zu übernehmen ist, fällt die Silbengrenze zwischen zwei aufeinandertreffende, ganz selbständig zu wertende Konsonanten, von denen der zweite einen stärkeren Atemdruck erhält als der erste, und nicht, wie auch Viëtor (1884, S. 198) meint, auf einen „durch erneuten Nachdruck zweiwertig gemachten“ Konsonanten. Bei dieser für den Sprachgesang Richard Wagners unerlässlichen Silbendeutlichkeit macht sich leider auch der Mangel an eigenen Zeichen für *ch, sch* und *ng* bemerkbar, die u. a. schon A. G. Mäzken (vgl. „Grammat. Abhandlungen über d. deutsche Sprache“, Breslau 1776), Fr. Schmitt (1868) und Tr. Heinrich (1905) gefordert haben. Ihre Einführung ist zumindestens für den Rezitator und Sänger immer nötiger geworden; denn auch eine Silbentrennung wie *wach-e, wasch-e, Wang-e* oder *Wan-ge* (vgl. Bayr. Bl. 1931, 3. Stück, S. 197 ff.) bezeichnet den natürlichen akustischen Eindruck der Sprechsilben dieser Wörter nur behelfsmäßig mit vorhandenen Sprachzeichen. Ansatzrichtung und -form des richtig gemischten Hauptsilbenvokals (vgl. unsern Abschnitt III) beeinflussen die gesangslauttechnische Struktur sowohl des Vokals der Nachsilben wie auch sonst des Vokals der Vorsilben *be, ge* und der Flexions- und Ableitungssilben; der Vokal aller Nebensilben muß aber gleichwohl seine ihm in der Rede eigentümliche Vokalqualität auch im Gesang deutlich erkennen lassen, wobei schon die geringste Abweichung der Zunge aus ihrer Indifferenzlage die beabsichtigte Wirkung erzielen kann; J. Hey (1882, I, S. 28) spricht in diesem Fall etwas ungenau von neutralem *e*.

Eine sorgfältigere Betrachtung beansprucht hier noch der deutsche **h-Lauf**. Bekanntlich müssen wir unsere Lautzeichen nicht nur als Sprachbestandteile, sondern auch noch als Rechtschreibbestandteile auseinanderhalten. Wie wir für *ph, dt, h, ss, h, ee, aa* usw. keine eigenen Zeichen haben, sondern diese Zeichenverbindung nur wie *f, d, s, z, e, a* usw., anderseits *st, sp* bald wie *s + t* und *s + p*, bald als *sch* und *schp* aussprechen, so fehlt uns auch für das Dehnungs-*h* ein eigenes Zeichen. Dieser Umstand ist schuld daran, daß der deutsche Rezitator und Sänger heute noch gänzlich im Dunkeln tappt, wann er den *h*-Laut überhaupt gerechtfertigt bei Silbentrennungen aussprechen soll und wann nicht; eine wenig geklärte Frage, die wir bereits in den Bayreuther Blättern (1931, 3. Stück, S. 197) angechnitten haben. Dieser unbeheimatete Lauf ist nach Th. Siebs (vgl. etwa 1901, S. 30 und noch immer 1922, S. 63 ff.) in der Hauptsache in Fremdwörtern und Namen sowie „nur vor vollstimmigem Vokal, also stets im Anlauf der Wörter zu sprechen . . . ; in allen anderen Fällen ist das *h* der Schreibung als Dehnungs-*h* für die Aussprache als nicht vorhanden zu betrachten“ (!). Th. Siebs fordert so, unbedenklich auszusprechen: *ru(h)ig, se(h)en, E(h)e, We(h)e, Lo(h)e* usw. *h* muß aber, zumindest vom sprachlogischen Standpunkt, gesprochen und gesungen

werden, wenn der Laut auf älteren Sprachentwicklungsstufen schon im Reim oder als richtiger Laut vorhanden war. Hiernach ist aber *h* gerade in den genannten Wörtern zumeist auszusprechen. Ruhig (ausgespr. ru-hig) geht zurück auf ahd. ruowa, mhd. ruowe, wobei *w* als labialisiertes *h* zu denken ist. Sehen (ausgespr. se-hen) war schon ahd. sehan, mhd. se-hen. Die „Ehe“ (ausgespr. E-he) war schon — ähnlich wie ruowa (Ruhe) — mhd. ewe. Dagegen ist für „wehe“, das schon mhd. nur *wê* war, nur die Aussprache weh-e zu rechtfertigen, aber für „wehen“ nur die Aussprache we-hen, da dieses Wort von ahd. wājan, mhd. wahan abzuleiten ist. Da ahd. loug, mhd. louc Stamm für Lohe, Loge, Licht ist, wobei *h* im Wechsel mit *g* und *ch* auftritt, ist wieder in „Lohe“ das *h* auszusprechen und demnach zu singen „herauf, wabernde Lohe“. *h* wäre z. B. auch zu sprechen in „ho-he“ (da ahd. hōh, mhd. hōch, indem *h* für *h* oder *ch* zu stehen kam), „zä-he“ (da ahd. zahi), „zei-hen“ (da ahd. zīhan), „flie-hen“ (da ahd. vliehen) usw. *h* ist dann nicht zu sprechen, wenn es nur später hinzugenommenes Schrift-Dehnungszeichen ist, wie eben in weh-e, aber auch in steh-en (mhd. stēn), geh-en (ahd. gēn), eh-e (mhd. ê), froh-e (ahd. frō) usw. Es erscheint demnach als immer dringender werdendes Bedürfnis, die Sprechsilbenzugehörigkeit von inlautendem *h* sämtlicher Wörter ein für allemal festzulegen, wofür die sprachentwicklungsmäßige (etymologische) Betrachtung diesmal sicherlich der zuverlässigste und auch am leichtesten zu rechtfertigende Weg ist. Die allgemein üblichen Siebschen Ausspracheregeln über inlautendes *h* sind ohne Zweifel sehr bequem, aber sie genügen einfach nicht mehr, seit wir auch in diesem Punkt die Regeln Rich. Wagners über die Aussprache nach deklamatorisch richtigen Sprechsilben nicht mehr übersehen können, für eine silbenklangqualitativ gerechtfertigte Zuordnung unseres Inlaut-*h*, — d. h. ob dieses bei zwei Silben, zwischen denen die Silbengrenze liegt, an der Klanggestaltung der ersten oder der zweiten Silbe teilnehmen soll. An der Klarstellung dieser Dinge haben — neben der Rechtschreibung — mithin besonders die Sprech- und Gesangkunst stärkstes Interesse.

Oberster Grundsatz für die Herübernahme der Redeaussprache in den Gesang. soll dieser ein wirklicher Sprachgesang werden, muß nach den bisherigen Darlegungen sein, die Sprechsilben jedes Wortes so deutlich und sinnqualitativ unverfälscht zu prägen, daß eine Begriffsverwechslung für den Zuhörer möglich ist ausgeschlossen ist. Gleichwohl sind in der Aussprache von Wortformen wie atra, apra, akla, atla, apla usw. *t p k t p* keine starken Aspiraten; ⁴⁰⁾ anderseits ist die Aussprache von atna, atma auch nicht an ein nasales Reibegeräusch zwischen *t* und *n*, *t* und *m* — J. F. Kräuter spricht in solchem Fall von faukaler Tenuis oder faukalem Schlaglaut — notwendig gebunden. Gute Rezitatoren und Sänger werden bemüht sein, wie in Ak-te, Rek-tor, Leb-te, Rep-til auch in Wörtern wie Tat-ra, Lep-ra, wack-lig, Alt-las, Kupp-ler, Aet-na, Aftst-ma die Implosion des ersten der beiden zusammentreffenden Konsonanten nur so weit hörbar zu machen, daß beide als aufeinander treffende Konsonanten und dementsprechend selbständig behandelt erscheinen; die schwungvolle Deklamation erschwert sogar jede starke Aspiration. Wir wollen auch heute in „Nachtlust“ (entgegen G. Engel, 1874, S. 106), in „Hauptkunsftstück“ (entgegen Ed. Sievers, der noch gedehntes *p* durchgehen läßt), das *t*, in „plumpste“ (entgegen W. Viëtor 1884, der noch „plumste“ anerkennt) das *p* unbedingt hören. In Wörtern

⁴⁰⁾ Aspiraten sind in der jüngeren Phonetik zum Unterschied von den Spiranten (Reibelauten) nur Verschlusslaute mit einem der Explosion nachgeschleuderten Hauch.

wie ab-machen, ab-fragen, ab-wenden, ist durchaus der Lippenabschlag bei b zu fordern, wenngleich m, f und w eine ähnliche Bildungsweise haben. Die gleiche Behandlung der Vorsilbe ab erleichtern noch aufeinandertreffende Konsonanten mit ungleichartiger Artikulationsstelle wie in abdecken, Abkunft. Deutlichste Prägung der Silbe ab ist auch nötig, wenn ein Vokal (mit Glottisschlag) oder ein reiner Hauchlaut folgen (wie in abirren, abhobeln).⁴¹⁾ Nicht minder sind die einzelnen Wörter der Zusammensetzungen mild-tätig, leid-tragend, Wild-dieb, ab-platten usw. auseinander zu halten und auf keinen Fall — was noch Th. Hauptner (1879/97, S. 7 ff.) lehrt — wie milftätig, leittragend, Wilddieb, abblaffen zu sprechen. Der klangvermittelnde Charakter des Nasals m kann vorbildlich in Wörtern wie Dampfmaschine, Kampfmittel verfolgt werden; denn hier zeigen sich stimmloser Stoß- und Reibelaut (p f) über den Nasal unter der klanglichen Führung des Hauptsilbenvokals: der Nasal überträgt Ansprichrichtung und -form seiner silbenvokalischen Färbung auch auf die Konsonanten p und f und sichert damit der ganzen Silbe die **einheitliche Klangqualität**. Gesangspädagogik und Phonetik, G. Engel und Th. Hauptner, Ed. Sievers und W. Viëtor nicht ausgenommen, machen in diesen Fragen noch viel zu viel Zugeständnisse, besonders gerade bei sogen. „Konsonantenverdopplungen“ — ein hier eigentlich deplazierter Ausdruck —, **die erst zufällig durch aussprachliche Verbindung verschiedener Wörter entstehen**. Wir können uns nicht mehr wie noch W. Viëtor (vgl. 1884, S. 205 ff.) mit der Aussprache notun (mit langem t? statt „not tun“), hastu oder haßdu (statt „hast du“) zufrieden geben — keinesfalls für guten Gesang — und wir wollen heute in „und Dir“ „mag geben“, „gibt Trost“ usw. den auslautenden und anlautenden Verschlusslaut — und ohne Verunstaltung — hören, um jedes Wort für sich deutlich zu vernehmen; eine Aussprache, die noch Ed. Sievers (vgl. 1881, S. 176) vielfach nur für langsames Sprechen gelten läßt und selbst Traugott Heinrich (vgl. 1905, S. 153) noch nicht selbstverständlich findet. Bedenkt man, daß auch schon R. Benedix („D. mündl. Vortrag“, I, Leipzig 1859), in „rieb Brot“, „Laub prasselt“ je ein Verweilen zwischen dem auslautenden und anlautenden Konsonanten lehrt, damit diese Wörter nicht wie „rieb rot“ und „Laub rasselt“ (?) klingen, so hat es den Anschein, daß die wissenschaftliche Betrachtung dieser Frage das ganze vorige Jahrhundert nicht wesentlich vorwärtsgekommen ist, jedenfalls hinter der größte Deutlichkeit in der Aussprache jedes Worts voraussetzenden Sprachbehandlung Richard Wagners weit zurückgeblieben ist; — und dies alles, obwohl schon von unserem Goethe („Regeln für Schauspieler“, Cotta (1851), XIII, 640 ff., 1803 niedergeschrieben) die einfache Weisung stammt: „Wenn zwei gleichlautende Consonanten aufeinander folgen, indem das eine Wort mit dem selben Buchstaben endigt, womit das andere anfängt, so muß etwas abgekehrt werden, um beide Wörter wol zu unterscheiden.“ Aber unsere Gesanglehrer waren anderer Ansicht. V. Rokitskij („Ueber Sänger und Singen“, Wien 1891, S. 97) bezeichnet die Aussprache und/Du, bleib/bei geradezu als einen Unsinn, da nur der zweite Konsonant „gleichsam explodieren dürfe“ (!) und bei H. Goldschmidt werden in „sind Tage“, „sind die“ die beiden Konsonanten einfach „vereinigt und in ihrer Verschlusszeit verdoppelt“, also wie inlautend zusammentreffende Konsonanten gleicher Art behandelt. Unverständlich, wie Goldschmidt (1896) diese Silbenverstümmelung lehren und zugleich die Richard Wagnersche Verschmelzung von Wort und Ton preisen konnte, nachdem längst auch der Stockhausensche Vorschlag, in „und tief“ ganz einfach das d

⁴¹⁾ h erscheint in „ab-hobeln“ stimmhaft durch den nachfolgenden angehaltenen Vokal.

ausfallen zu lassen von der Gesangkunst abgelehnt worden war. An dieser Stelle bleibe indessen nicht unerwähnt, daß sich E. v. Possart (vgl. 1907, I, S. 66) überraschend deutlich für die Aussprache und/der, und/tat einsetzte. Die Wörter Höl-le, Kam-mer, zer-ren, has-sen, Wid-der, hak-ken in der unzulänglichen Gesangsausprache Hö-lle, Ka-mmer, ze-rren, ha-ssen, Wi-dder, ha-cken können ohne Zweifel sehr leicht vom Zuhörer mit Höhle, kam er, zehren, Hasen, wieder, Haken asw. verwechselt werden; das Gleiche gilt aber auch für die lässige Aussprache und tief, und der, und tat, bei der u. U. kein Zuhörer entscheiden kann, ob wirklich und /tief, und /der, und /tat oder untief, unter, Untat gesungen wurde. Es geht auch nicht an, sagen. Weitungslaute zwischen die verbundenen Wörter einzuschieben, um gleichsam ihren Stimmton zu binden, was die verzerrte Aussprache unde tief, unde der, unde tat ergibt, oder anderseits in „hasen“, „Widder“ u. a. durch Ausfall des Vokals der Endsilbe n bzw. r zum Silbenträger zu machen, wobei die oberflächliche ebenfalls silbenverstümmelnde Sprechweise hassn, Widdr herauskommt.

Eine Aussprache wie Fra-knopf, Dre-karren, E-kegel (statt Frack-knopf, Dreck-karren, Eck-kegel) ist zweifellos eine ungerechtfertigte Wortverunstaltung. Daß aber J. Hey (vgl. 1882, I, S. 98 ff.) zur Verdeutlichung der Explosion rasche Vorübungen von k k „mit aspirativem Expirationsdruck“ empfiehlt, wodurch die ebenfalls unnatürliche und unschöne Wortbildung Frack-khnopf, Dreck-kharren, Eck-khegel entstehen muß, ist eine unzulässige Uebertreibung, die leider mehr oder weniger auch die Werke von Th. Siebs, A. Jffert u. a. vertreten und von der sich heute noch nicht manche Sprech- und Singschulen freigemacht haben, die nicht einsehen wollen, daß das einem k p t übertrieben nachgeschleuderte h einen ganz überflüssigen ungenüßten Luftverbrauch beim Rezitieren und Singen zur Folge haben muß, daß überhaupt die grobe Gleichsetzung der einem k p t nachfolgenden Aspiration mit h (Tanne gleich Thanne) falsch ist, worauf u. a. auch J. F. Kräuter („D. neuhochd. Asp. u. Ten.“, 1873, S. 39) und W. Viëtor (vgl. 1884, S. 72) aufmerksam gemacht haben. Nach der neueren Phonetik (vgl. etwa Viëtor, 1884, S. 204) unterbleibt die Aspiration anlautend ohnedies meist, wenn dem Verschlusslaut ein Reibelaut vorausgeht (z. B. in „Stier“). J. Hey konnte sich freilich wieder auf Fr. Schmitt (1868, S. 90) berufen, der das t in „itbi“ mit „Nachhauchen“ auszusprechen lehrte, der aber möglicherweise sch w a c h e Aspiration oder den Zungenabschlag im Auge hatte. Wir kommen zu der — besonders für den Gesang — notwendigen Schlussfolgerung, daß die Aspiration auch auf ein Minimum in „Pein“, „Kot“, „Teil“ usw. beschränkt bleiben muß und nicht etwa gar in das dauernde starke Behauchen von p t k ausartet, welches, Jul. Hey noch weit überbietend, das — auch auslautendes b d g wie p t k behandelnde — Ausspracheideal von Th. Siebs (vgl. 1922, S. 75 ff.) verkündet, für das — eigentlich ungeheuerliche — Ausspracheweisen wie Phathe (Pate), Khetthe (Kette), Rath (Rat oder Rad), Phrakh (Prag), Alkthe (Alkte), Phferth oder Ppherth (Pferd), Thsahl oder Zhal (Zahl), Schthokh (Stock) Gewähkse (Gewächse) usw. vorbildlich sind. Die Aussprache eines Satzes wie „Troß Sturm und Nacht bog Karl mit Sack und Pack ab vom Pfad“ in der Ausführung: „Throß Schthurm unth Nachth bokh Kharl mith Sackh unth Phackh aph vom Pphath“ kann darum kaum anders als eine Entstellung unserer Sprache bezeichnet werden. Für die meisten der eben erörterten Fragen lassen sich immer wieder von der langsamen, getragenen Aussprache aus, am besten der richtig gedehnten Gesangsausprache, die natürlichsten Lösungen finden. Hiernach ergibt sich sogar die dauernde Notwendigkeit, weichen und harten stimmlosen Schließlaut zu u n t e r -

scheiden, wiewohl das Ohr den Verschluss nach langem Vokal ohnedies weicher empfindet, und die Aussprache von auslautendem *ig* zu ihrem natürlichen Rechte kommen zu lassen, das *g* als wirkliches Schließ-*g* auszusprechen und alle Vergewaltigungen unserer Sprache wie *ig* = *ich* = *ikh* (gläubig gleich gläubich oder gläubikh) usw. zu unterlassen. Friedr. Schmitt ließ wenigstens immer *g* wie in dem Worte „Gabe“ aussprechen. Uebrigens nahm Rich. Wagner selbst auf eine Umfrage über den *g-Laut* von E. Jung (vgl. „Beitrag zur Gesangsaussprache“, Mus. Wochenblatt IX, Nr. 4, Leipzig, und Flieg. Blätter des Schles. Vereins 3. Hebung der ev. Kirchenmusik 1878) unzweideutig Stellung, wenn er schreibt: „Wer *g* nicht von *ch* zu unterscheiden vermag, ist ein deutscher Barbar, denn in diesem Unterschied liegt der Reichtum der deutschen Sprache.“ *B d g* können schon ihrer Bildung (weicherem Verschluss und allmählicher Lösung) nach weich sein, ohne stimmhaft sein zu müssen, und lassen sich von *p t k* immer noch unterscheiden, ob sie am Anfang, in der Mitte oder am Ende des Wortes stehen („und“ ist nicht gleich *unth*, „Tag“ nicht gleich *Takh*, *Tach*); die weniger heftige Sprengung des Verschlusses bei *b d g* (*du*, *bald*, *gib*) veranlasste einige Gesangswissenschaftler (Heinrich), diese Laute — wie Sievers (1891)⁴²⁾ es tat — als „Lösungslaute“ (anlaufend) zu bezeichnen; für die Lautforschung an sich dürften die Bezeichnungen *Lenis* (für *b d g*) und *Fortis* (für *p t k*) die geläufigeren bleiben. Gewinnbringender werden sich dagegen sicherlich einmal für die Sprachlautforschung Tr. Heinrichs an H. E. Windseil, J. F. Kräuter⁴³⁾ u. a. sich anlehrende Vorschläge (vgl. „Stimme“, Juli/August 1928) über die Unterscheidung der *Stoßlaute* auswirken, für den Fall, „daß die Luft den Mundverschluss sprengt“ (*pi*, *pa*), den schon Th. Hauptner (1879) überraschend geläufigen Ausdruck „Sprenglaut“ beizubehalten oder noch einfacher für diesen die Bezeichnung „*Deffnungs-laut*“ einzusetzen und für den Fall, „daß die Luft während der Bildung des Verschlusses schon ausströmt“ (*ip*, *ap*) an der Bezeichnung „*Schließlaut*“ festzuhalten. Konsonantenhäufungen, über die G. Engel (1874) eine erschöpfende Zusammenstellung gibt, können für Sprecher und Sänger, die über eine gute Vokalverschmelzungstechnik verfügen, keine ernstlichen aussprachlichen Hindernisse bedeuten. Dies noch weiter zu verfolgen, ist naturgemäß Gegenstand einer speziellen Sprachgesangs-Unterrichtslehre.

Nachwort.

Wir überschauen unsere Darlegungen. Im Wege der — sonst in der Sprech- und Gesangsbildung auffallend vernachlässigten — **vergleichenden** Ausspracheforschung fanden wir unsere Vermutung bestätigt, daß die Richard Wagnersche Syllabik, die nur von der sinnwahren Deklamation (Sprechsilbe) her an die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts noch wenig erforschten Probleme natürlicher Aussprache im Deutschen herantrat, der wissenschaftlich-theoretischen Einsicht über das Wesen des deutschen Lauts als lebendiger Sprachbestandteil weit voraus war. Zwar sah es eine Zeitlang aus, als würden mit der Richard Wagnerschen Sicherheit und Klarheit, mit der er Laut, Silbe und Wort seiner Musik (und umgekehrt) gefügig machte, wenigstens die Resultate der — lange genug, auch der Phonetik, nachhinkenden — Gesangswissenschaft, insbesondere der Gesangslehre, Schritt halten. Nahmen doch auch vor allem die Bestrebungen Fr. Schmitts, der für den Sprachgesang R. Wagners über die auch von der Phonetik

⁴²⁾ E. Sievers, „Phonetik“, Pauls Grundr. d. germ. Philologie, S. 266–299, 1891.

⁴³⁾ H. E. Windseil, „Abhandlungen 3. allgem. vergl. Sprachlehre“, Hamburg 1838 und J. F. Kräuter, „Das physiol. Syst. d. Sprachlaute“, 1873.

approbierte Zungenlehre die geeigneten Gesangsausbildungsgrundlagen aufzufinden und auszubauen als erster mit Erfolg bemüht war, schon Anlauf zu einer gewissen Höhe. Leider erkannte Schmitt einestheils noch nicht die Notwendigkeit dauernd möglichst vollständiger Verschmelzung des hellen und dunklen Vokalgebiets beim Singen, ohne die eine Gesangsartikulation in immer ideal ausgeglichenen Vokalresonanzen, wie sie im Wesen der Deklamations syllabik Rich. Wagners liegt, schwer möglich ist. Andernteils vermochte Schmitt auch noch nicht die Nehrlich-Eyrelsche Irrlehre von der Unsingbarkeit unserer Konsonanten ganz zu überwinden und gelangte deswegen auch zu keiner vollen Klarheit über die Einwirkung des Silbenvokals auf den Konsonanten und umgekehrt. Umstände, die sicherlich mit dazu beitrugen, daß die von Schmitt teilweise schon ziemlich sicher für eine wirkliche Sprach-Gesangslehre vorgezeichneten Wege wieder verschüttet wurden. Den Schmittschen Vokalmischungsbestrebungen suchten vor allem G. Engel und Tr. Heinrich neue Fundierung zu geben durch Zusätze, die sie wieder mehr über die Akustik als über die Phonetik gewonnen hatten, und zwar vor allem dadurch, daß sie die Eigentöne, die angeborenen Vokalfärbungsmittel, für den Laut-Tonansatz zu nutzen empfahlen. Beide Forscher haben wohl ebensowenig wie F. Schmitt die Wichtigkeit eines dauernden Vokalmischungs vorbilds erkannt, für das im deutschen Sprachtypus nur der ä-u-Laut (in idealer Verschmelzung öüü) wirklich tonangehend sein kann, der darum die Säule in jeder systematisch auszubauenden Rezitations- und Gesangslautlehre bleiben muß. Was dagegen das Dehnungsverhältnis der Konsonanten bei idealer Aussprache betrifft, bahnte sich in jüngster Zeit eine mit der Konsonantenbehandlung Rich. Wagners in Einklang zu bringende wissenschaftliche Auffassung an und zwar (über Engel und vor allem Heinrich) in der Gesangswissenschaft, insofern diese, dabei die physiologische und phonetische Forschung überflügelnd, beim Zusammentreffen zweier Konsonanten (gleicher und verschiedener Art) der möglichst selbständigen Bewertung jedes Konsonanten zur Anerkennung verhalf. Daß dabei nicht bloß die stimmhaften, sondern auch die stimmlosen Dauerkonsonanten, ja sogar die geräuschlosen Bestandteile (Pausen) der stimmlosen Stoßlaute der bestimmten Dehnung unterliegen und darum in guter Rezitation und gutem Sprachgesang der sorgfältigsten Beachtung bedürfen, ist heute noch nicht Gemeingut der übrigen gelehrten Lautforschungszweige und — leider — nicht einmal der Gesangkunst. Möglicherweise wäre dieser Zustand längst behoben, auch wäre es vielleicht nie zu einer so scharfen Auseinandersetzung wie der Sievers-Flodström-Hofforyschen über den Pausencharakter der Stoßlaute gekommen, wenn die praktischen Zweige der Lautforschung — und hier ist auch das Siebsche Forschungswerk einbezogen — von vornherein zusammengearbeitet und schon vor nunmehr fast einem Jahrhundert auch ihr Augenmerk auf die Sprachbehandlungsweise Rich. Wagners, des größten Deklamators des 19. Jahrhunderts, gerichtet hätten. Dieser deklamiert z. B. schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts — Tannhäuser war 1845, Lohengrin 1850 uraufgeführt worden — vorbildlich: „Ret-te dich“ oder „bit-tern Pein“ in „Lohengrin“, durch die (im Notenwert genau vorgeschriebene) Festhaltung der e- und i-Färbung für t (in Ret und bit) vollaufweckmachend, was die rhythmische Dehnung (in der Musik) des in natürlicher Aussprache an sich kurzen Vokals (ë und i) scheinbar verdarb. — Die Zeit mag entscheiden, ob und inwieweit durch die hier behandelten Grundlinien, für deren erschöpfende Betrachtung im einzelnen die Wagnerschen Musikdramen selbst die reichhaltigsten Beispielsammlungen darstellen, die Wege wenigstens geebnet werden, auf denen mit einer gereinigten Sprach-Gesangs-

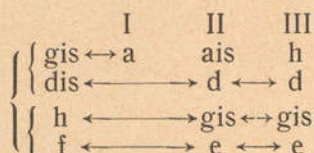
methode eine in ihrem Wesen wirklich deutsche Gesangschule von Dauer erstehen kann, welche die deutsche Wissenschaft und Kunst des Gesangs ihrem Meister Richard Wagner zu schaffen immer noch nachzuholen hat. Es kann kein Zweifel sein, daß dazu ein Bedeutendes auch die phonetische, physiologische, akustische und psychologische Lautforschung beitragen können, wenn sie dazu übergehen, den deutschen Laut in erster Linie als deklamatorischen Bestandteil zu betrachten — d. h. hier wie er, von einer höheren Aussprachewarte gesehen, gesprochen werden muß und dann erst wie er da und dort ausgesprochen zu werden pflegt —, auf alle Fälle die alte Methodik ganz aufzugeben, den deutschen Laut als isoliertes, nach Artikulation, Klang und Wirkung auf sich allein angewiesenes Sprachelement definieren zu wollen. Ohne Zweifel sind sth. j, w, ſ, l, r, m, n, ng, (Zahnfauch-) h, anlautendes b, d, g — vgl. auch Bayr. Bl. 1931, 3. St., S. 192 — an sich unverbunden zu singen in einer Schattierung; man denke z. B. an Papagenos (Zauberflöte) berühmte hm-hm-hm. Das wirklich vielfältige Wesen jedes dieser Laute offenbart sich aber erst in Verbindung mit (verschiedenen) Vokalen innerhalb der Silben und Wörter, — des Sprachganzen.

Grundzüge der Alterationstechnik in der romantischen Harmonik.

Von Dr. Macklenburg-Joppot.

Es ist ein genialer Gedanke Ernst Kurths, wenn er in seinem grundlegenden Werk: „Die romantische Harmonik“ zur Basis seiner musik-theoretischen Erwägungen gerade die ersten Tristan-Akkorde macht, weil diese vor allem Gelegenheit geben, als das Charakteristikum der wagnerischen Musikrichtung ihre Hinwendung an die unterbewußten Grundinhalte der Harmonik, an die potentiellen und energetischen Kräfte, die aus geheimnisvoller Urtiefe an die Oberfläche des sinnlichen Klangerscheinungskomplexes dringen, herauszustellen, — eine charakteristische Erscheinung, die in der allmählichen Steigerung der energetischen und klangsinlichen Momente ihre Auswirkung findet. Die Grundlinien der Alteration, die in der Romantik von den einfachsten, schon in der Klassik vorweggenommenen, bis zu den kompliziertesten und verschnörkelndsten Formen sich entwickeln, lassen sich von diesen Akkorden aus ziehen, wobei die Eigentümlichkeiten der dissonanten Spannungs- und Lösungsklänge zum Vorschein kommen. — Während in der Klassik, z. B. schon in der Technik von Haydn und Mozart die Durchdringung der Akkorde mit Alterationen hauptsächlich an den Außenstimmen sich vollzieht, geschieht dieselbe in der Romantik — und das ist für diesen Stil typisch —, an mehreren Innen tönen des Akkordes gleichzeitig, und ebenso gleichzeitig in abwärts und aufwärts zielenden Richtungen.

Die beiden ersten Akkorde des Tristan:



die eine ganze Literatur hervorge lockt haben mit mehr oder weniger richtigen Deutungen ¹⁾ lassen sich am natürlichsten in ihrer Grundform mit Kurth als dominantische Kadenz H⁷—E⁷ verstehen:

also	a	d
	fis	h
	dis	gis
	h	e

Fis erscheint im Bass in erniedrigter Form f, geschärft gegen das nachfolgende e. Das gis der Oberstimme (in I) ist ein frei ohne Vorbereitung eintretender Nebenton, der zum Akkordton a mit äußerster Spannkraft intendiert; der chromatische Durchgangston ais in Akkord II, dem Lösungsakkord (II u. III) vor dem h insolviert noch eine schnell vorübergehende (vorhaltsartige) Spannung, ehe nach diesem Alterationsdruck mit seinem Klang-Weitungsdrang in befreiender, ausatmender Weise die Lösung eintritt, die hier an Stelle eines einem konsonanten Klangeindruck nahekommenden Tonika-Akkordes, wie in der Klassik die Regel

¹⁾ Die Interpretation des Akkordes I als Alteration von a II dürfte nicht am Platze sein, da dieses seinem Wesen als Spannungsakkord nicht gerecht wird, noch weniger die Auffassung von I als Zwitter-Akkord (einer Zusammensetzung aus Elementen zweier Klänge (f aus a-moll, — dis aus e-moll), wie Mayrberger in „Harmonik R. Wagners“ 1883 will.

ist, in Form eines Septimen-Akkordes E^7 ²⁾ sich vollzieht, was für die romantische Alterationstechnik ein wesentliches charakteristisches Moment bildet.

In Akkord I liegt eine psychische Energie, die das Tönende, das äußere Klangbild durchdringend, in die Weite drängt; es geht aus der Enge in die Weite: Die Spannung von Akkord I ist so stark, daß der Septimen-Akkord in II, der sonst an und für sich eine Dissonanz darstellt, jener gegenüber sich als eine Konsonanz trotz seiner ihm inhärierenden Dissonanz gerieren darf, weil diese viel schwächer ist als die Spannung von I.

Aber sehr häufig begegnet uns im umgekehrten Fall ein Spannungsbild, das bei der Lösung eine Konstringens des Klangbildes zeigt. Dann geht es aus der Weite in die Enge.

Daß statt der prinzipiellen ober-dominantischen Kadenz auch unter-dominantische Kadenzierungen den Alterationsgebilden zugrunde liegen, worauf Kurth S. 51 mit Recht hinweist, beweisen sehr viele Beispiele z. B. aus den Musikdramen Wagners.

Der böse Ruf der allzu großen Kompliziertheit, in dem die wagnerische Alterationstechnik bisher stand, schwindet beträchtlich dahin, wenn man sieht, wie den fremdartig anmutenden Alterationsklängen sehr einfache Kadenzfortschreitungen zugrunde liegen, die in dem klassischen Harmoniestil schon von fundamentaler Bedeutung sind.

Man muß nur Geduld und eine gewisse Gabe besitzen, die auf den ersten Blick äußerst kompliziert, ja verwirrt erscheinenden Alterationsgebilde auf die einfachste Harmonie-Basis zu reduzieren. Hierin ist Kurth ein Meister, so daß man sein Werk geradezu als eine praktische Anweisung zur Vereinfachung der Harmonielehre ansehen kann. —

Will man die A.-technik der m. R. in ihren typischen Grundformen begreifen, muß man vor allem auf das Verhältnis von Spannungs- und Lösungsakkord achten, wie es nicht bloß für die Aufeinanderfolge von 2, sondern oft für ein weitgespanntes Gebiet von mehreren Akkorden bestimmend wird, die unruhig aufstufen und wieder verebben, wobei wir, wie wir schon sahen, den relativen Sinn des Lösungsakkordes festzuhalten haben, sowie, was das Wichtigste ist, daß die Funktion des Alterationsakkordes — energetischer, potentieller Natur ist.

Man tut gut, bei der Analyse w. Alterationsgebiete, um das Ausmaß des Verhältnisses vom Teil zum Ganzen zu begreifen, zuerst das zu untersuchende Gebiet, die beherrschende Tonart festzustellen, seinem musikalischen Gefühl nach sich durch die sich überstürzenden, einander verdrängenden Akkorde zu einem Akkord hinleiten zu lassen, den man instinktiv als einen Lösungsakkord empfindet, wobei man sich nicht dadurch altherieren lassen soll, daß dieser gerade ein Nonen-, verminderter Septimen- oder Septakkord ist. Handelt es sich um ein Musikdrama z. B. von R. Wagner, werden noch der Sinn der Worte, ihre Diktion, ihre Akzente, ihre dramatischen Höhepunkte etc. eine willkommene Führung bieten. Von jenem entdeckten Fels im Meere geht man rückwärts und grenzt nun die mehr oder minder ausgedehnten Tongebiete ab, die auf Akkorden gegründet sind, die zu diesem Lösungsakkord in näherem oder weiterem tonalen Verhältnis stehen, und man wird staunen über die Raschheit, mit der das Licht des harmonischen Verständnisses über die verwickeltsten harmonischen Gebilde sich für den Nachforschenden ergießt, — vorausgesetzt, daß er stets die kinetischen und potentiellen

²⁾ Auch ist hier noch hervorzuheben, daß die akustische Dissonanz der Akkordseptime (oder auch der None), die in der Klassik ihre uneräußerliche Intensität wahrte, in der Romantik intensiver zurückgeht. Ein oberflächlicher Blick auf Akkord II und III zeigt, daß die Septime d eben zu Lösungszwecken benutzt wird, während sie doch sonst nur dem dissonanten Spannungszwecke dient.

Tonbewegungen, die weiter nichts als der Ausdruck psychischer Strebungen sind, das Verhältniß von Spannung und Lösung nicht außer Acht läßt. Nur ein Beispiel:

	I	II	III	IV	V	VI
a moll	dis	dis	e	dis	c	h
			cis	c	d	
	h	b → a			gis	
	f	f	f	f → e	e	

Es seien dies Begleitakkorde, die zu einem Motiv gesetzt sind, das in Halbton oder Ganzton fortschreitend sich auswirkt. Herrschende Tonart: a-moll. V ist V⁷. Das c strebt, wie der Pfeil andeutet, nach h (der Quinte von V). Akkord V ist der Zielakkord, zu dem die vorangehenden Partien hinstreben. III und IV sind alterierte Akkorde auf der Basis VII⁷ zu V, also dis fis a c. Statt des fis erscheint in III, IV, wie auch schon in I und II f in Alterationsverschärfung, das seinen Zielton in e von V hat. $\left. \begin{smallmatrix} e \\ cis \end{smallmatrix} \right\}$ in III zielt nach $\left. \begin{smallmatrix} dis \\ c \end{smallmatrix} \right\}$ in IV. I und II basiert auf V von V (e gis h d), also h dis fis. Das b von II zielt nach a in III.

Auf diese Weise gewinnen wir mit wunderbarer Schnelligkeit eine richtige Auffassung der verwinkeltesten Alterationsverhältnisse, ohne lange im entmutigenden Zweifel zwischen Zwitter-Akkorden usw. herumzudufeln.

Mit Recht weist Kurth darauf hin, daß das Ariadneknäul, das den Musikbessenen durch das Labyrinth der r.-m. Alterationstechnik führen kann, die Erkenntnis der kadenzierenden Grundformen ist, die allein die Garantie gibt, daß man mit der Zeit bis zur Beherrschung des A.-stiles gelangen kann.

Oft stellt sich der dem Lösungsakkord vorangehende, durch eine LeittonEinstellung gebildete Spannungsakkord nur als eine Alterationsentstellung des ersteren dar, die nur für denjenigen den Schein irgend einer selbständigen Akkordform annimmt, der noch nicht gewohnt ist, dynamisch, sondern nur akustisch zu hören.

Hieraus geht hervor, daß die Spannungsakkorde außer der ober-dominantischen (der bei Wagner numerisch häufigsten) oder sub-dominantischen Grundform auch noch eine dritte Form annehmen können, nämlich die mit dem Lösungsakkord identische (tonische), aber alterierte.

Aber in jedem Fall, auch im letzten, ist immer die vorwärts treibende (kinetische) Bewegungskraft nicht zu verkennen, die die Batterie ist, die das in Tönen aufgefangene äußere Klangbild mit den psychisch-dynamischen Grundenergien speist.

Abgesehen von jener Alteration, die dadurch entsteht, daß eine chromatisch ausgesponnene Melodielinie einen Akkord durchkreuzt, der dann durch Zusammentreffen mit einem ihm nicht angehörigen, erhöhten oder erniedrigten Ton aus jener Melodielinie entsteht und die ich die „zufällige“ oder „okkasionelle“ nennen möchte, setzt der Begriff der eigentlichen Alteration erst da ein, wo bei einem Akkord eine chromatische oder andersgeartete Veränderung ganz spontan einsetzt, ohne daß diese durch einen vorangehenden Tonlinienzug bedingt wird, die aber in sich einen Spannungsdrang involviert, der nach entladender Ausatmung in den nachfolgenden Lösungsklängen verlangt.

Das ist der eigentliche Alterationsstil, der eine außerordentliche Fülle von Entwicklungsmöglichkeiten in sich birgt, der jene „Unruhe“, jenes „Unbefriedigtsein“, das überhaupt das Charakteristikum der w.-r. Lebenskunstauffassung ist, auch in seine technischen Mächenschaften, auch in die Klangsphäre hineinträgt, wodurch besonders in der jüngsten, kaum noch überwundenen Periode der unkünstlerischen Outrierung dieses an sich berechtigten Stils die erschreckliche Zunahme der Dissonanzenfülle, die Häufung der Kakophonien, die Vielschichtigkeit des harmonischen Kolorits, die

wahnsinnige Zersetzung aller akkordlichen Normalformen, die fragwürdige „Erweiterung“, die Auflockerung, die Zerstörung der Tonalität und ihrer ewigen Gesetze herbeigeführt wurde, was alles unter der Einwirkung einer unleidlichen (nur intellektuellen) Experimentierlust der deutschen Musik unendlichen, kaum wieder gutzumachenden Schaden zugefügt hat. —

Die Unterscheidung Kurths zwischen aus freier Nebentoneinstellung hervorgehenden Tönen, die dem Akkord ursprünglich fremd, in ihn sich „hineinzwängen“, und solchen (chromatisch alterierten) Tönen des Akkordes, die aus ihm hinausdrängen, scheint manchen supersubtil zu sein, aber sie beruht auf jener prinzipiellen Tonauffassung, die das äußere Klangbild als die kristallisierte Form ansieht, deren tiefliegendes Gestaltungsprinzip jene geheimnisvollen Vorgänge bildet, die in dem Ausströmen drängender Spannungen und in Klang und Farbe sich befreiender Lösungen des psychischen Tonwillens ihre energetische Lebenskraft zeigen. K. verlangt von der Musiktheorie, daß sie nicht am äußeren Klangbild haften bleibt, sondern hinabsteigend in seinen psychischen Untergrund sich mit dem von sprudelndem Leben erfüllten Grundprozeß, dem Ausbrechen und Werden zum Klang auseinandersehen soll, wenn sie nicht das Opfer eines in starre Schablonen sich verlierenden Schematismus werden soll. Dem in Noten fixierten Tonbild liegen also energetische Strebungen, kinetische Strömungen, potentierte Stauungen zugrunde, die der Aufmerksamkeit der Musiktheorie und der registrierenden Tätigkeit ihrer Pädagogie wert sind.

Die Nebentoneinstellung eines Akkordes, die in technischer Beziehung den Charakter eines frei eintretenden Vorhaltes hat, die chromatisch, aber auch ganztonweise erfolgen kann, ist es, die vorzugsweise, abgesehen von der direkten chromatischen Veränderung des Akkordes, jene immer weiter fortschreitende Alteration bedingt, die in der w.-r. Satzweise besonders eigentümlich ist. Dem eigentlichen Tonartsakkord gehen sogar sich über Takteile, ja mehrere Takte erstreckende Klanggebilde voraus, die den Charakter einer Vorhaltsspannung tragen und die sich — als bloße Nebentonbildungen entpuppen —, antizipiert und auseinandergezogen, oft in zart melodisch-abgetöntes und fein rhythmisiertes Gewand gekleidet.

Zwängt sich der Nebenton oder mehrere, von oben oder von unten kommend, in den auflösenden Akkord (auch Sept. oder None) hinein, so entsteht oft eine Zusammenstellung von Tönen, die den Schein z. B. von verminderten Septimen-Akkordes annehmen kann und es in Wirklichkeit doch nicht ist, sondern nur eine schlichte, aber von zweckentsprechender Klangspannung erfüllte Nebentonbildung.

I	II	III
a	a	a
g	→ fis	→ g
e	→ dis	→ e
cis	→ his	→ cis

A⁷ (I) flaut zu II ab, um wieder zu A⁷ (III) anzuschwellen. II ist eine in Beziehung zu I stehende Nebentonausweichung, die mehrere Nebentöne umfaßt, und es ist übrig, diesen Akkord als VII⁷ zu A⁷ zu werfen. Die energetischen Kräfte allein in ihrem Auf und Ab sind hier das modulatorisch bildende Moment.

Derselbe Nebenton kann gleichzeitig nach 2 Richtungen hin intendieren (wie häufig bei R. Wagner).

Das einzige Mittel, akustischen, sich häufenden Dissonanzen die das musikalische Gehör verletzende Schärfe zu nehmen, ist das Achten auf diese Spannungen im durch Alteration zersetzten Akkord und auf ihre das Gemüt befriedigende Auflösung. Dann mildert das psychologisch befreiende Entlastungsgefühl und eine damit verbundene intellektuelle Einstellung die akustisch widerwärtige Empfindung.

Nur dem sich von diesen nach ihrer Zusammenballung entladenden musikalischen Kräften tragen lassenden Hörer werden solche an der Oberfläche der äußeren Klangsphäre zwar charakteristische, aber das Ohr beleidigende Kakophonien wie z. B. in der Salome von R. Strauß erträglich:

des — d
c — h
as — a
f — fis

R. Strauß geht im Ausspinnen eines wilden, explosiven, der szenischen Situation angemessenen, durch gehäufte Nebentonbildung hervorgebrachten Spannungscharakters z. B. in der Elektra weit über R. Wagner hinaus.

Die flimmernde Bewegtheit dieser Alterationsharmonik wird noch dadurch verstärkt, daß im Auflösungsakkord selbst schon wieder neue chromatische Veränderungen in einer oder mehreren Stimmen zugleich sich hören lassen, die dann neue Perspektiven in den folgenden Akkorden eröffnen.

Die Gleichzeitigkeit von Vorhalts- und Durchgangschromatik, von melodischer Chromatik der Linien und Motive im reichdurchwirkten Sachbild schafft reich wechselnde Klangbilder, die aber trotzdem, was die äußere Struktur anbetrifft, oft eine wunderbare, in der Einheit zusammenhaltende Einfachheit erkennen lassen, indem der in primitiver Form sich vollziehende Akkordwechsel oft immer nur von 2 zu 2 Takt vor sich geht.

Die übermäßigen Dreiklänge, die mit ihren leuchtenden, von Hochspannung erfüllten zwei Durterzen ein beliebtes Kunstmittel der Neutorantik bilden, gehen wohl im Gewebe der chromatischen Stimmen unter, erscheinen aber auch als frei eintretende Akkorde wie z. B. in den „Nibelungen“ von R. Wagner, wenn ein nüancenreiches Aufsetzen von strahlenden Lichtern im Fluß der Klangformen, im Rahmen der szenischen Situation gegeben werden soll. —

Man findet, wenn man sich durch die schwer entzifferbaren Klangbilder nicht stören läßt, daß achttaktige Perioden trotz der Hineinwebung reicher Alterationszüge auf primitiver, kadenzierender Grundlage beruhen, wobei vor dem Abschluß 1 6 Takte oder noch mehr sich auf V^0 oder V^7 aufbauen.

Daß auch reichlich nach Hugo Riemann Zwischendominanten zur Anwendung kommen: wie z. B. as: IV. VII^7 (VII) IV^7 , ist bekannt.

Von Spannung erfüllte Nebentöne finden sich aber nicht bloß vor auflösenden Septen und Nonen, sondern auch vor solchen Tönen, die selbst im Akkord schon Alterationen darstellen. Als auf eine kühne Vorerscheinung dieses besonders der Spätorantik eigentümlichen Merkmals weist E. Kurth a. a. O. S. 198 auf Heinrich Schütz (im 17. Jahrhundert) hin, der übermäßige Dreiklänge mit starken Vorhaltswirkungen sogar in unbegleiteten Chorwerken bringt.

Die Auflösung vom Vorhalt wählt sich oft einen solchen Moment, wo die übrigen Stimmen alteriert sind, so daß der wirkliche Akkord nirgends im Takt erscheint, sondern bei dem Vorherrschen von Spannungsbildungen nur angedeutet wird oder in einem ganz kurzen Taktteil hindurchschimmert.

Das Gesetz der Klassik, nach dem während eines Vorhalts dessen Lösungston nicht zugleich in einer oberen Stimme erscheinen soll, wird in der Spätorantik ganz außer Kraft gesetzt. Es greift ein eigentümliches Schwanken in der inneren Dynamik in der Hochromantik Platz, das bei dem labilen Hinüberspielen zu anderer Erfassungsart verschiedene Möglichkeiten der Ausdeutung zuläßt.

Die Brüder Grimm und ihr Märchenbuch.

Von Richard von Schaukal.

Die Brüder Grimm sind in Hanau an der Kinzig in Kurhessen geboren, wo die Familie seit zweihundert Jahren heimisch war. Jacob am 4. Januar 1785, Wilhelm am 24. Februar 1786: 150 Jahre sind seitdem vergangen. Dem deutschen Volk sind sie so bekannt wie Goethe und Schiller, die ihnen selbst das Höchste galten. Die Grimmschen Märchen oder, wie der Titel des weltberühmten Buches in der ersten Auflage von 1812 und den späteren echten Ausgaben lautet, die „Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm“ sind mit den Namen ihrer Herausgeber so eng und innig verbunden, daß viele Leser sie wohl für deren Schöpfung mögen gehalten haben. Und gewissermaßen hat diese Meinung Recht. Jedenfalls ist nichts irriger als die gegenteilige Vorstellung, sie wären wörtlich aus dem Mund ihrer verschiedenen Erzähler aufgezeichnet. Nein, die Gestalt, in der sie uns vorliegen, ist den volkstümlichen mehr oder weniger wunderbaren Geschichten erst von ihren Sammlern verliehen worden. Und zwar allmählich und gegen ihr ursprüngliches Bestreben, die einfache Ausdrucksweise des Vernommenen in der Wiedergabe zu bewahren. Diese Erzählung „aus Treue“ hat Clemens Brentano, als er den ersten Band las, nicht gefallen. Er nennt sie in einem Brief an seinen Freund Arnim „liederlich und versudelt“. Aber die Herausgeber haben sie selbst nicht beibehalten. Insbesondere Wilhelm, dem bald nach Beginn bereits der Hauptteil an der Arbeit zugefallen war, hat den Stoff von Auflage zu Auflage umgegossen. Die entscheidende Wandlung geschah schon an der zweiten, die 1819 als neuerdings vermehrte der 1815 durch einen zweiten Band ergänzten ersten folgte. Sie ist fast durchwegs Wilhelms Werk, der diese schönste Leistung seines Lebens bis zur siebenten großen von 1857 fortgeführt hat, der Ausgabe letzter Hand. Ihren unabänderlichen Text hat dann sein Sohn, der Kunst- und Literaturhistoriker Herman Grimm, bis an seinen Tod, 1901, gewissenhaft als Herausgeber verwaltet. Die 32. ist von Reinhold Steig, dem Geschichtsschreiber der sogenannten jüngern deutschen Romantik, 1906 kritisch hergestellt und 1912 als Jubiläumsausgabe erneuert worden. (Es hat — dies sei hier nur erwähnt — auch einen dritten Band gegeben, der 1822 die erläuternden Anhänge der zwei ersten zusammenfaßte und eine ausführliche Uebersicht über die Märchen-Literatur aller Völker hinzufügte. Er ist 1856 in zweiter Auflage erschienen. Seither ist er als selbständiges Werk von neueren Forschern fortgesetzt und auf fünf große Bände erweitert worden.)

Auf die Entstehung der „Kinder- und Hausmärchen“, zu denen die Brüder zunächst in ihrer engeren Heimat, dann in den Main- und Rheingegenden gesammelt hatten, ist der märkische Edelmann Achim von Arnim, das Haupt der jüngern oder Heidelberger Romantik, nicht ohne entscheidenden Einfluß gewesen. Als er, den sie seit 1807 auch persönlich kannten, mit seiner jungvermählten Frau Bettina, der Lieblingschwester ihres Frankfurter Nachbarn Clemens Brentano, im Januar 1812 einige Tage bei ihnen in Kassel verbrachte, trieb er sie lebhaft zur Herausgabe des Buches an. Fünfundzwanzig Jahre später hat Wilhelm in der Zueignung der 3. Auflage an die Witwe des früh verstorbenen Jugendgefährten dankbar seiner Mitwirkung gedacht. „Von unseren Sammlungen“, heißt es da, „gefielen ihm diese Märchen am besten. Er meinte, wir sollten nicht zu lange damit zurückhalten, weil bei dem Streben nach Vollständigkeit die Sache am Ende liegen bliebe.“ Die Grimm hatten aus Rücksicht auf Brentano,

der selbst ein Buch Kindermärchen plante und ihre bereitwillige Hilfe in Anspruch nahm, mit ihrem Vorhaben gezögert. Sie kannten ihn aus ihrer Studienzeit in Marburg, wo Jacobs Öttnier, der nachmals berühmte Rechtslehrer Carl Friedrich von Savigny, ein Schwager Brentanos, sie zusammengebracht hatte.

Wenn man die Bedeutung ihrer Sammlung darin erblickt, daß sie „die Volksüberlieferung aus jahrhundertelanger Verachtung“ befreit haben, so darf man darüber nicht vergessen, daß ihrem beharrlichen Wirken eine ältere Bewegung vorgearbeitet hat, zunächst auf dem Gebiete des Volkslieds. Diese fruchtbare Bewegung ist in zwei Stufen durch die Namen Herder und die auf immer verbundenen Achim v. Arnim und Clemens Brentano bezeichnet. Herder hat als erster unter den Deutschen 1778 „Stimmen der Völker in Liedern“ herausgegeben, und 1805 ist in Heidelberg der erste Band der Sammlung Arnims und Brentanos erschienen, die als „Des Knaben Wunderhorn“ anschwellenden und festgehaltenen Ruf erlangt hat. Aber Herder, der ahnungsvoll-vielseitige Anreger, hatte auch auf eine andere, mehr im Verborgenen quillende Volksüberlieferung hingewiesen, die in ungebundener Rede unterm Gesinde und vor den Kindern am häuslichen Herd und in den ländlichen Spinnstuben beim flackernden Kienspan seit undenklichen Zeiten umgeht und meist von alten Mütterchen als Erzählerinnen betreut wird. (Ich habe selbst so eine greise Märchenfee in der Umme meiner in Goethes Todesjahr gebornen Großmutter erlebt.) Herders wiederholter Wink blieb ungenutzt. Zwar hat der Weimarer Gymnasialprofessor Musäus 1782 bis 1786 „Volksmärchen der Deutschen“ veröffentlicht, aber es waren nicht so sehr Märchen wie Sagen, so die schon von Johann Praetorius hundert Jahre früher behandelten von Rübezahl, und sie waren in seines Lehrers Wieland Weise breit und mit moralisierender, ja satirischer Absichtlichkeit vorgetragen. 1797 erschienen die düstern „Volksmärchen“ von Ludwig Tieck, dem Führer der älteren, der Berliner Romantik, der seinerseits Friedrich von Hardenberg-Novalis in seiner schweifenden märchenhaften Neigung bestärkte, wie denn auch der alternde Goethe ein sehr künstliches und erklügeltes „Märchen“ schuf und eine Reihe jüngerer Dichter sich der Märchenform bedienten, am tiefsten 1814 E. T. A. Hoffmann und Adalbert von Chamisso im „Goldnen Topf“ und im „Peter Schlemihl“. Neben diesen Künstler- und Kunstmärchen tauchen bereits Sammlungen auf, die sich des zerstreuten wirklichen Erbes bemächtigen, so 1809 in Heidelberg eine von „Kindermärchen“, die einen Namensvetter der Brüder, Albert Ludwig Grimm, zum Verfasser hat und der er in einem langen Leben noch andere seinerzeit viel gelesene hat folgen lassen. Wilhelm Hauffs spätere erfolgreiche drei „Märchenalmanache“, seit 1826, zählen zur freien Märchendichtung, nähern sich aber, ungleich den erst aus dem Nachlaß veröffentlichten Brentanos, auf das glücklichste der echten überkommenen Art. Erst Wilhelm Bechstein hat im „Deutschen Märchenbuch“ von 1845 und „in einem Neuen deutschen Märchenbuch“ von 1856 selbständig, doch in ihrem Geiste die Pfade der Brüder Grimm zu den Quellen wieder eingeschlagen.

Arnim, der ihrem gutmütigen Zaudern damals ein Ende machte, sorgte auch für einen Verleger. Er bot ihn in seinem eigenen, Georg Andreas Reimer, dem Inhaber der Berliner Realschulbuchhandlung, wo noch vor Weihnachten 1812 die Sammlung erschien. Die bescheidenen Herausgeber hatten gar auf ein Entgelt verzichten wollen; es ward eines bei Absatz einer bestimmten Anzahl von Stücken abgemacht. Das Buch trägt die Widmung „An die Frau Elisabeth von Arnim für den kleinen Johannes Freimund“. Es war Arnims erstgeborener Sohn. „Grün eingebunden mit goldenem Schnitt“ hatte Achim die schlicht und herzlich gemeinte Spende der jüngern Freunde seiner Gattin — sie war so alt wie Wilhelm — „unter die Weihnachtsgeschenke“ gelegt. Aus Göttingen und wiederum aus Kassel

ist es später aber- und abermals erneut an sie gelangt; die fünfte Auflage hat ihr Wilhelm 1843 in Berlin, wohin die Brüder seit 1840 berufen waren, selbst überreichen können. In Berlin, am 16. Dezember 1859 ist Wilhelm gestorben. Am 20. September 1863 ist ihm der Bruder gefolgt.

Er, Jacob, war der ältere, von acht Söhnen seiner Eltern der zweite, Wilhelm der dritte. Jacob, der unverheiratet geblieben ist, hat mit Wilhelm von klein auf in gemeinschaftlicher Wohnung gelebt. In den Schuljahren hatte sie eine Stube, ein Tisch, ein Bett vereinigt. „Hernach“, heißt es in des Älteren Rede auf den geliebten Bruder, „in der Studentenzeit standen zwei Betten und zwei Tische in derselben Stube, im späteren Leben noch immer zwei Arbeitstische in dem nemlichen Zimmer neben einander, immer unter einem Dach in gänzlicher unangefochten und ungestört beibehaltener Gemeinschaft unserer Habe und Bücher. .“ Während sind ihre Briefe, wann sie getrennt sind: in der Jugendzeit, als Jacob Savigny nach Paris folgt; als er später wieder in Paris, dann in Wien weilt; als Wilhelm seines Leidens wegen den berühmten Reil in Halle und von da aus Arnim in Berlin aufsucht. Und wie bangt Jacob um ihn, da er im Winter 1830 gefährlich erkrankt ist! — Sie sind beisammen geblieben. Sie liegen auch nebeneinander auf dem Matthäikirchhof zu Berlin.

Und wie auf dem Bilde, das den ersten Band des Deutschen Wörterbuches schmückt, sind die Unzertrennlichen von Eberle dargestellt in ihrem 1896 zu Hanau errichteten Doppelstandbild: Wilhelm sitzt, ein Buch auf den Knien. „Nachsinnend“, sagt sein Sohn Herman in seinen liebenswürdigen Erinnerungen an Vater und Oheim, „wie ich ihn schon als Kind gesehen hatte“, blickt er „vor sich hin ins Weite. Als bilde sich ein Gedanke in seiner edeln Stirn.“ Jacob steht neben ihm; auf die Lehne des Sessels gestützt, senkt er das Antlitz zu dem Buch hinab. Die „beste Mutter“ Dorothea, die wie der Vater nicht alt geworden ist, zeigt ein Rundbild am Grundstein. Als der Inbegriff sorgender Liebe gehört sie auch in der Unsterblichkeit zu den Unzertrennlichen. „Hätte sie“, schreibt Jacob in der 1831 abgefaßten Selbstdarstellung, „hätte sie nur noch wenige Monate gelebt, wie innig würde sie sich meiner verbesserten Lage gefreut haben!“ So hat sie „nicht einmal mit dem Trost“ dahingehen dürfen, „eins ihrer sechs Kinder, die traurig ihr Sterbebett umstanden, versorgt zu wissen.“ Denn die Verhältnisse der Frühverwitweten und ihrer überlebenden Kinder waren ärmlich. Lange Jahre hat Jacob, nach des Vaters Tod unbestritten als Haupt der Familie betrachtet, für die jüngern Geschwister: drei Brüder, Ludwig, Ferdinand, Karl, und seine Schwester Lotte, sorgen müssen. Johannes von Müller, der gefeierte Schweizer Geschichtsschreiber, in dem von Napoleon neu errichteten Königreich Westfalen von tätigem Einfluß, empfahl ihn zur Verwaltung der Privatbibliothek des Herrschers, und der König Jérôme hat ihn bald darauf daneben zum Auditor im Staatsrat ernannt. (Denn beide Brüder hatten nach dem verehrten Vorbild des Vaters die Rechtswissenschaft erlernt.) Ende 1813 kehrte der alte Kurfürst aus der Verbannung nach Kassel zurück, und Jacob Grimm, gut angeschrieben, ward als Legationssekretär ins Große Hauptquartier der Verbündeten, später zum Wiener Kongreß abgeordnet. Endlich, 1816 erhielt er die ersuchte Anstellung als zweiter Bibliothekar an der Kasseler Anstalt, wo seit einem Jahr auch Wilhelm arbeitete. Da ihnen aber Beförderung nicht zugebilligt ward, wanderten die Brüder aus der Heimat, von der sie sich nur mit Schmerzen losrissen, 1829 nach Göttingen, Jacob als Professor und Bibliothekar, Wilhelm als Unterbibliothekar. Seine Antrittsrede hielt Jacob über das Heimweh. 1837, also vor hundert Jahren, nach dem Bruch der Verfassung, den mitzumachen sie sich weigerten, wurden sie aus dem Hannoverschen Dienst entlassen und kehrten nach Kassel zurück. 1840 berief sie König Friedrich Wilhelm IV.

an die Akademie der Wissenschaften nach Berlin. So sind sie beisammen geblieben.

Es ist ein in beglückendem Einklang ungleiches Paar. Jacob ist der Festere, Herbere, in aller Güte streng und ernst. Wilhelm, von Jugend auf am Herzen kränkelnd, gemächlich, mild. Herman Grimm erzählt in seinen Erinnerungen, wie er als Kind in den Studierstuben der beiden vorsichtig umhergegangen sei. „Nur das Krizeln der Feder war zu hören, aber bei Jacob manchmal ein Hüfteln.“ Er beugte sich beim Schreiben dicht auf das Papier, an seinen Federn war die Fahne tief herunter abgeknappst, und er schrieb rasch und eifrig; mein Vater ließ die lange Gänsefeder bis zur Spitze unvermindert stehen und schrieb bedächtiger. Die Züge des einen wie des andern waren immer in leiser Bewegung. Die Brauen hoben oder senkten sich, zuweilen blickten sie in die leere Luft . . .“ Jacob hatte Goethes Standbildchen von Rauch in seiner Stube, Wilhelm eine Büste des Verehrten. An den Fenstern standen ihre Lieblingsblumen. Bei Jacob Goldlack und Heliotrop, bei Wilhelm die Primel . . . „Alles Blühende und Sprossende erfreute sie. Auf ihren Tischen lag mancherlei Gestein als Briefbeschwerer . . .“ Beide brachten von ihren Spaziergängen einzelne Blüten und Blätter mit, „die sie in die am meisten von ihnen gebrauchten Bücher legten. Oft ist auf den getrockneten Blättern das Datum und auch der Ort fein aufgeschrieben, von wo sie stammen.“ Viele solche Zeichen der Erinnerung, die sie durch ihr ganzes Leben begleiteten, sind vom Grabe der Mutter gebracht. — Sie sind nie zusammen ausgegangen. Denn Wilhelm ging langsam, Jacob rasch. In einem Briefe nach Wilhelms Tode schreibt die Witwe, Hermans Mutter: „Diese Gänseblümchen sind vom lieben Wilhelm seinem Grabe. Es ist ganz besät damit und hat sie doch niemand gesät; und im Herbst sollen Lilien darum gepflanzt werden, seine, seiner Mutter und der Lotte — der einzigen Schwester — Lieblingsblumen.“ Die Lilien und das Gänseblümchen sind sinnige Anklänge der stumm-beredten Natur an den natürlichen Menschen.

„Gerechter und schonender gesinnt“ nennt ihn in seiner Rede auf den ihm von der Seite Gerissenen der größere Bruder. Er, Jacob, ist der schöpferische Gelehrte, Wilhelm der gelehrte Kenner; neben dem Forscher, der einzig um der Sache willen eisernen Fleiß an die Arbeit wendet, steht der Sammler, der gerne lehrend andern mitteilt, dem Lernen Mittel bleibt. Jacob, der Ungefellig-Einsame, hat kühn aus- und vorschreitend gewaltige Aufgaben — die deutsche Grammatik, die deutsche Mythologie, die deutschen Rechtsaltertümer — bewältigt, unübersichtliche wie das deutsche Wörterbuch auf die Bahn gebracht. Wilhelm, den als anmutig erzählenden Gesellschafter frohe Umgebung anzog, gefiel sich in sorgfältigen Ausgäben. „Ich glaube“, sagt Jacob von ihm, „er wäre ein guter Arzt geworden, ich ein schlechter Botaniker.“ Das kennzeichnet Wilhelm als den feinfühligsten Pfleger. So hat er, seine wissenschaftliche Meisterleistung, die deutsche Heldensage durch behutsame Pflege der Zeugnisse neu belebt. Wenn Jacob in der Sprache, deren Gesetze er findet, als in seinem Bereich waltet, genügt es Wilhelm, dem Liebhaber, sie wie Tasten aufmerksam anzuschlagen. Er hat „Hauptquellen vom ersten bis zum letzten Buchstaben genau zu lesen nie unternommen noch vollführt“, wie Jacob es immer wieder tat, „niemals ohne zu entdecken.“ Das also deutlich Geschiedene ihres Wesens bestimmt auch ihr Verhalten zu den Märchen. Jacob hat sich an der Sammlung als Forscher und Vergleicher beteiligt, Wilhelm sie als Bildner gestaltet. Man braucht nur die erste Auflage, wie sie uns Friedrich Panzer zu ihrer Hundertjahrfeier 1912 genau wieder vor Augen gebracht hat, mit der „zweiten vermehrten und verbesserten“ oder einer späteren zu vergleichen, um sich über dem Unterschied der ursprünglichen gelehrten Anlage, die

Jacobs scharfes Gepräge trägt, der Wandlung bewußt zu werden, die der aufgezeichnete Stoff durch die leichtere Hand Wilhelms erfahren hat. Aus der Sammlung, in der die jungen Gelehrten uraltes heimisches Volksgut, ja Reste und Spuren von Mythen geborgen wähten, ist das Märchenbuch geworden, das den Kindern gehört. Im Kinderkreise hatte ja nach Arnims treffendem Ausdruck gelebt, was so zu ihnen wiederkehrte. Unpassendes, zumal allzu Graufames wird ebenso getilgt wie das, was sich als fremdländisch erwies. (Wir wissen freilich heute, daß die ältesten europäischen Märchen nicht über das zehnte Jahrhundert zurückgehen, daß die Ursprünge aller im Orient zu suchen sind.) Und das führt uns zur Entfaltung des Werkes.

Es ist unzünftigen Erzählern nacherzählt; zunächst war es eine alte Frau im Spittel zu Marburg, deren Gedächtnis schon Brentano mit Erfolg bemüht hatte, während es Wilhelm Grimm nach einem mißlungenen Versuch der Schwester nur durch Winkeltüge glückte, ihre Bedenklichkeit zu überwinden. Sodann sind in Kassel ansässige Bekannte Beiträger, allen voran zwei der sechs Schwestern Wild, deren eine, Dortchen, später Wilhelm Grimms Gattin geworden ist. Aber sie haben nur weitergegeben, was die „alte Marie“ in der Hinterstube erzählte, darunter die schönsten Stücke, „Brüderchen und Schwesterchen“, „Rotkäppchen“, „Dornröschen“, „Daumerlings Wanderschaft“, „Gewatter Tod“. Auch die Mutter Wild ist mit zwei launigen Geschichten vertreten. Hinzu kommen weiters zwei Freundinnen von Lotte Grimm und Dortchen, die Schwestern Amalie und Jeanette Hassensflug, die u. a. „König Drosselbart“, „Sneewitchen“, „Rumpelstilzchen“ spenden, ferner aus dem Schatz ihrer Mutter, einer Französin, „Blaubart“ und den „Gestiefelten Kater“, die später entfernt werden, weil sie aus Charles Perraults berühmten „Contes de ma mère l'oye“ (1697) genommen sind. Die Brentanos sind beteiligt, die Harthausen im Paderbornschen. „Joringel und Jorinde“ ist der Lebensbeschreibung Heinrich Jung-Stillings entlehnt, sogar Musäus ist mit einem alsbald wieder verworfenen Märchen herangezogen. Zwei der allerschönsten stammen von dem tief sinnigen romantischen Maler Philipp Otto Runge in Hamburg, dem Brentano in Kleists Berliner Abendblättern 1810 den Nachruf geschrieben hat: „Von dem Machandelboom“, das Arnim bereits 1808 in seiner kurzlebigen „Einsiedlerzeitung“ als ein wahres Muster geboten hatte, und „der Fischer und seine Frau“, beide aus der pommerischen Mundart niedergeschrieben. Was die „alte Marie“ für den ersten Band, das hat für den zweiten von 1815, zu dessen Zustandekommen auf öffentliche Aufforderung viele, auch von auswärts beitrugen, die „Märchenfrau aus Zwehren“ geleistet, Frau Viehmännin, eine Bäuerin. Ihr Bildnis von Ludwig Grimm, Bruder Louis, gezeichnet und radiert, ist dem zweiten Band der zweiten Auflage von 1819 vorangestellt. (Dem ersten hat er von den vielen Zeichnungen, die er dazu schuf, „Brüderchen und Schwesterchen“ beigegeben.)

Wir wissen: die Märchen sind nicht nachgeschrieben. Treue gegen die mündliche Ueberlieferung des Volkes hatten sich die Brüder als Grundsatz vorgenommen; „dennoch“, so schreibt bereits, nachdem der erste Band erschienen war, Wilhelm an Arnim, „hab ich mir in den Worten, der Anordnung, in Gleichnissen und dergleichen keine Schwierigkeit gemacht, und so gesprochen, wie ich in dem Augenblick Lust hatte“. Runge's Erzählerkunst war ihm Vorbild. Ihre Schlichtheit und Innigkeit strebte er auch der Schriftsprache abzulocken. „Er arbeitete langsam und leise, aber rein und sauber“, berichtet von seiner beharrlichen Weise Jacob.

Man kann über das, was er in sieben großen und einigen dazwischen fallenden kleinen Ausgaben an den Märchen getan hat, je nach dem Standpunkt, den man gefühlsmäßig oder grundsätzlich dazu nimmt, verschieden urteilen. Die erste Ausgabe, von der Jacob an Arnim berichtet: „Ich glaube, es wird ein reiches und

anmutiges Buch geben", dient dem zuströmenden Stoff, der von der unbekannten Quelle näher oder ferner liegt, insofern besser, als sie, in mehr oder weniger mundartlicher Färbung losplaudernd, sich dem Zwang der Schriftsprache versagt. Wilhelm Grimm durfte es in der Vorrede betonen: "Wir haben uns bemüht, diese Märchen so rein als möglich aufzufassen." "Kein Umstand ist hinzugegedichtet oder verschönert oder abgeändert." So reiche Sagen seien "unerfindlich". Allmählich aber hat er doch zwar nichts hinzugegedichtet, aber daran gedichtet, am Körper der Geschichten poetisch gebosselt. Es ist nach seiner ganzen milden Art geschehen, innig und kinderfromm, mit der "Andacht zum Kleinen", die, spöttisch gemeint, wie Wilhelm Scherer sagt, das Wesen der beiden Brüder als ein Ehrenname bezeichnet, aber indem er möglichst eindrücklich wirken wollte, hat er die Ursprünglichkeit in manchem Zuge geschwächt. Die würzige Volkstümlichkeit der schlicht-anschaulichen Kalendergeschichten Johann Peter Hebel's, dessen unnachahmliches "Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreunds" fast zur selben Zeit (1811) wie die Grimmschen Märchen erschien, ist Wilhelm's Sache nicht. Jacob, der zwar stets getragen, ja zuweilen in seiner Sprachwürde wie auf Stelzen gehoben einherschreitet, ist das allzu Anmutige geschmeidiger Schönredeweise zu seinem Vorteil verwehrt. Seinem Sinne hätte es entsprochen, die Märchen als beredte Kunden für sich und aus sich selbst sprechen zu lassen. Die zärtlichere Hand des dichterisch angelegten Bruders hat uns den Strauß, die Blüten um und umsteckend, in einer sich nie genügenden Wohlgefälligkeit im Wortschmuck gewunden: dem unauslöschlichen Dufte des Gebildes hat er nichts genommen.

Nach den vielfachen Aenderungen, die in zahllosen Auslesen und Zusammenstellungen ihr Wortlaut erlitten hat, erfrischt es immer wieder, zum endgültigen Grundtext zu greifen, der hoch über aller Willkür unbefugter Nachfahren steht, ein Denkmal nicht nur der Liebe seiner Sammler zur Wahrhaftigkeit dieses unvergänglichen Daseins — "wenige Bücher sind mit solcher Lust entstanden", betont Wilhelm, sondern, wie es sich uns darbietet, ein dauerndes Sprachdenkmal, das lieblichste der deutschen Romantik. Die Kinder- und Hausmärchen, vielleicht das nach der Bibel in unserm Schrifttum verbreitetste Volksbuch, sind — das wollen wir ihren gelehrten Urhebern niemals vergessen — ein wohlherwogenes Geschenk der herzlichen Einsicht, eine Entdeckung und eine Rettung, zugleich aber eine Bereicherung unseres Volkstums. Die Brüder Grimm haben mit den Märchen dem Volke gegeben, was des Volkes und sein köstlichstes ist, seine unsterbliche Kinderseele.

Besprechungen.

Vier Bücher von der Seele des deutschen Menschen und von deutscher Heimat.

Heimatgefühl, wenn es ganz echt und lebendig ist, wenn es eine Seele tief durchpulst und erfüllt, so ist es in einem gesunden Sinne; deutsches Gefühl und seine Poesie deutsche Dichtung.

Hans von Wolzogen.

So von Herzen gern hab ich wohl noch niemals die Aufmerksamkeit der Leser der „Bayreuther Blätter“ auf ein wertvolles Schrifttum gelenkt wie diesmal, wo ich mich mit dem getreuesten Gralshüter und Verfechter deutscher Art und Kunst unter Föhren und Porstbüschen im Erikaduft der blühenden Heide treffe. In dem schönen Geleitwort, das Hans von Wolzogen einer kleinen Erzählung von Felizitas Rose, der Heidedichterin, voranstellt, findet sich ein wundervolles Wort über die Poesie und gilt nicht bloß etwa für die Heimatdichtung in engerem Sinne: „Hervorlocken aus dem Boden selber, als lebendige Stimme der Heimat, das ist ihre natürliche Zauber- und Zeugekraft, und der Poet, der aus ihrer Poesie herausgeboren, ihrem Boden entsproß, ist nun selber eine Blüte der Heide, deren trauten Duft seine Dichtungen atmen. Eine solche Heideblüte ist die Dichterin Felizitas Rose.“

Es handelt sich hier nicht um einen Ueberblick über das gesamte Schaffen der Dichterin, sondern nur ein paar ihrer Werke sollen als besonders charakteristisch herausgegriffen werden. An die Spitze sei „Der Heideschulmeister Uwe Karsten“ gestellt, wohl ihr reifstes und reichstes Buch, darin sie, in Tagebuchform das Schicksal zweier prachtvoller Menschenkinder schildert, die sich in der Heide gefunden haben und die deren Zauber nun nicht mehr losläßt. „Ach Herzensvater“, schreibt Ursula Drieden, die reiche Hamburger Patriziertochter, in ihr Tagebuch, „was sehe und höre ich nicht alles in dieser wunderbaren Heide. Riesen und Zwerge, Nebelfrauen und Alben, die gespenstische Birkenfrau und den Kiefernkönig. Sie alle holen mich ab und geleiten mich durch die weite, weite Heide bis zu dem Hünengrab, darinnen der Recke ruht. Und hier in dieser Riesenruhestatt erzählen sie mir wunderbare Sachen, Märchen, die ich einst von dir hörte, Märchen, wie sie sonst gute, seelisch reiche Mütter und Großmütter erzählen und welche die Ursache sind, daß es so viele tiefe, leuchtende, lachende Kinderaugen in der Welt gibt — auch bei alten Menschen. Diese Augen tranken einst Märchenlicht, und das ist unsterblich.“ Es ist die Seele des deutschen Menschen, der deutschen Landschaft, die uns aus diesen Sätzen entgegenhaut.

Was uns die Dichterin aber so ungemein wert macht, ist nicht bloß ihre innige Heimatliebe, mit der sie zu tiefst die Seele der deutschen Landschaft erfaßt, auch da, wo sie die Handlung auf einem andern Boden, Thüringen oder eine Halliginsel wie in den „Jungen Eulentrieds“ im „Mutterhof“, sich abspielen läßt, ist die wundervolle Mütterlichkeit, mit der sie ihre makellos reinen und herzensgütigen Frauengestalten erfüllt. Die ob ihrer Kinderlosigkeit verfehnte, ihrem Gatten darob entfremdete Maren im „Mutterhof“ wird ein Idealbild der deutschen Mutter, die durch ihre Herzensgüte die Abneigung der Halligbewohner ins Gegenteil verkehrt und nun als „Mutter Maren“ von allen verehrt wird. Selbst die innige Liebe Briggittens zu dem todkranken Ritter Lage („Der graue Alltag und sein Licht“) ist aufopferungswilliges Muttertum. Das dritte aber ist die entzückende Kinderwelt, die Felizitas Rose vor uns ausleben läßt, am reizvollsten vielleicht im schon genannten „Heideschulmeister“. „Das hängt

eben alles zusammen: Heimat, Mütterlichkeit, Kinderleben und ist im Grunde eins: Deutsche Natur". Zu ihrer Vollkommenheit aber muß, wie Hans von Wolzogen in seinem oben erwähnten Geleitwort mit Recht hervorhebt, der Humor hinzukommen, der, „in dem sittlichen Grunde eines reinen Herzens" wohnend, sich über das Leben erhebt mit befreiendem Lächeln. Und dieser Humor, der wie ein leiser feiner Duft die Bücher der Dichterin durchweht, ist sächsischer Wesenszug, den sie mit Raabe, Brinkmann, Reuter u. a. gemein hat, nur — wie soll man sagen?: frauenhafter, — entmaterialisierter. Und ursächlich ist die geschwisterliche Liebe zum Tier, wie wir sie bei Annette von Droste, Hebbel, Storm, Specker finden, der auch Ursula in dem Tagebuchblatt vom 1. Dezember so rührenden Ausdruck verleiht.

Sind „Der graue Alltag" und der „Heideschulmeister" in ihrer Tagebuchform des „Ich"-Romans mehr die Bekenntnisse reicher und reiner Frauenseele, so sind „Die jungen Eulenrieds", ein richtiger Roman im besten Sinne, ein Bekenntnis zur Idee der Volksgemeinschaft, ein Bekenntnis zum echt germanischen Tatwillen, hinweg über Standesbedenken und -Vorurteile. „Ich mein'", sagt der alte Forstwart zu Willrich von Eulenried, der unter Verzicht auf die höhere Forstlaufbahn einfacher Förster geworden ist, „du mußt den Akademiker ganz vergessen. Mensch sein ist alles, ist mehr, als alle Titel der Welt sagen können", und tiefstes Verstehen der Volksseele spricht aus den Worten Brigittens über Ritter Lages unehelichen, von ihr wie ihr eigenes Kind betrauten Sohn: „Die Feinheit seines Empfindens überrascht mich immer aufs neue, und ich sage mir, daß ihm vieles davon das Mädchen aus dem Volke gegeben haben muß."

In die allernächste Nähe von Wilhelm Raabe rückt die Dichterin noch ein anderer sächsisch-mystischer Wesenszug, der hier berührt werden muß. Wie durch die meisten Erzählungen jenes schreitet auch, vielleicht herber befeht, gerade durch ihre schönsten der Tod; nicht in pessimistischem Sinne als der brutale Verneiner des Lebens, sondern als die unerbittliche Macht, die dazu berufen ist, die seelischen und sittlichen Kräfte des Menschen zu stählen; im Verlust aber die Stärke der Seele zu erproben, dem Leben mutvoll „in die leeren Augenhöhlen zu blicken", das ist echt germanisch.

Die hier in Kürze angedeuteten Werke von Felizitas Rose sind wirklich Bücher von der Seele des deutschen Menschen und der deutschen Landschaft, und daß sie in der Seele des deutschen Volkes lebhaften Widerhall gefunden haben, beweisen die hohen Auflageziffern.¹⁾ Und den stärksten fand der als „Roman" in gewöhnlichem Sinne anzusprechende „Heideschulmeister Uwe Karsten",²⁾ ein Urteil, durch das das deutsche Volk sich selber ehrt. Und wenn nach einem Wort des Meisters nichts in uns hineinkommt, was nicht schon sympathisch in uns drin liegt, so kann erst recht nichts von uns ausstrahlen, was nicht in uns drin ist. Die Folgerung daraus auf unsere Dichterin anzuwenden, kann dem Leser getrost überlassen werden.

Bad Salzbrunn im Wintermonat 1938.

Dr. Hermann Seeliger.

¹⁾ Um so verwunderlicher ist es, daß keine der jüngsten mit volkhafter Dichtung beschäftigten Literaturgeschichten Felizitas Rosa erwähnen. Selbst in Jos. Naders umfassenden Werk sucht man ihren Namen vergebens, obwohl gerade diese Dichterin m. A. n. für seine die stammbastischen und landschaftlichen Zusammenhänge unserer Dichtung untersuchende Darstellung weit eher zu berücksichtigen war als etwa Ricarda Huch, deren akademische Kunst übrigens ziemlich schlecht bei ihm weggelassen wird. Und welche volkhafte Bedeutung hat sie, was ist sie uns?

²⁾ Der bekannte Verlag B o n g u. C o., Leipzig, hat das 150. Tausend als „Jubiläumsausgabe" zu RM. 2.85 herausgebracht. Die Originalausgabe ist wie „Der Mutterhof" mit einer Fülle schöner Tiefdruckbilder ausgestattet, die dem Leser die Landschaft in ihrer Eigenart, die Menschen, ihre Wohnstätten usw. veranschaulichen.

Ein letzter Streifzug.

Von Dr. Karl Grunsky.

Seit langer Zeit ist der Bayreuther Festspielführer (Verlag: Georg Niehrenheim, Bayreuth) durchaus nicht bloß für die Festspiele selber bestimmt: sein erfahrener Herausgeber, Dr. Otto Strobel, dem Adolf Hitler die Leitung der neu gegründeten Wagnerforschungsstätte anvertraute, hat auch den Jahrgang 1938 (Preis 4.50 M) in rühmenswürdiger Weise zu einer Erscheinung von dauerndem Werte gestaltet. Die neuen literarischen Beiträge füllen 184 Seiten; dazu kommt, reichlich ausgestattet, der Teil, der über Bayreuth geschichtliche und praktische Auskunft gibt. Dem Andenken unseres unvergeßlichen, am 2. Juni dahingegangenen Hans von Wolzogen widmet Paul Bülow bewegte Worte, denen wir nur die Tatsache entnehmen, daß der Herausgeber der Bayreuther Blätter schon vor 1923 mit Adolf Hitler zusammentraf. Von den weiteren Arbeiten seien genannt: die philosophischen Ausführungen von Prof. Dr. Hans Alfred Grunsky (München), dann die klaren, beherzigenswerten Gedanken über Schopenhauer, von Dr. Curt von Westernhagen. Einen großen Abschnitt findet der Leser dem Auslande gewidmet; da kommt im Rückblick auf Italien, England, Frankreich, Ungarn und die Schweiz Wichtiges und Erfreuliches, ohne Färbung gesehen, zum Vorschein. Dazu finden wir ein reiches Schrifttum über den Tristan. Zu den sogenannten Quellen äußern sich in wissenschaftlicher Weise Prof. Dr. Golther und in seelenkundig-launiger Form Zdenko von Kraft. Ueber Tristan-Dirigenten plaudert Professor Carl Kittel, Bayreuth. Den musikalischen Aufbau behandelt Prof. Dr. Alfred Lorenz (München), der Entdecker und Enthüller der Wagnerischen Form. Die ältesten überlieferten Tristanthemen weiß Dr. Strobel nun zu bereichern aus den Schatzkammern des Hauses Wahnfried, denen er auch einen bisher unbekannten Brief Bruckners entnimmt: es ist ein Geburtstagsbrief zum 22. Mai 1878, der zu den unanfechtbaren Zeugnissen der Verehrung gehört, die den Symphoniker mit dem Musikdramatiker persönlich wie sachlich aufs engste verband.

Dem Bayreuther Meister gilt ferner ein neues Prachtwerk des Verlags Huber (Frauenfeld und Leipzig): Richard Wagner; sein Leben und sein Wirken in Bildern, herausgegeben von Robert Bory; den einführenden Text der französischen Ausgabe übersetzte Walter Müller. Die 200 Bildtafeln, 32½ zu 25½ Zentimeter messend, erlauben den wundervollen Abbildungen großen Formumfang, ohne bis zum Außenrande zu gehen. Wir haben eine ganze Anzahl von Bildwerken, die das Wagnerische Schrifttum ergänzen. Es ist jedoch erstaunlich, welche Fülle von wenig oder gar nicht Bekanntem hier entgegentritt. Neben Lichtbildern eine stattliche Anzahl Del., Pastell-, Aquarell-, Bleistiftbildnissen, Stein- drucken; dazu Büsten, Reliefs, Plaketten, Abgüsse. Sehr lebendig wirken Landschaften, Stadtbilder, Wohnhäuser. Unabsehbar ist die Reihe der handschriftlichen Nachbildungen, der Titelblätter, Anschläge, Zettel, Programme, Zeitungsblätter. Besondere Anregung gewährt alles, was zur Bühne gehört: Figurinen, Entwürfe und Ausstattungsbilder (auch nach Zeichnungen, Holzschnitten, Stichen). Der Gattung des Zerrbildes wird mancher Betrachter geringere Teilnahme als der Herausgeber entgegenbringen. Die lebensgeschichtliche Anordnung erhöht den Genuß, das beigegebene Verzeichnis die Brauchbarkeit. In Bezug auf den Text ist allerdings das ähnliche vergleichbare Werk von Erich Engel (2 Bände 1913) überlegen.

Die Erinnerungen der Marie Fürstin zu Hohenlohe an Richard Wagner (Hermann Böhlau, Weimar; 24 Seiten) sind im literarischen Anzeiger des Festspielheftes empfohlen worden. Hier wäre nachzutragen, daß ihrem Gemahl,

dem Obersthofmeister Konstantin (Fürsten zu Hohenlohe-Schillingsfürst) Bruckner seine vierte Symphonie widmen durfte. Wo die Fürstin über den Rahmen der Erinnerungen hinausgeht, verrät sie in ihren Urteilen eine merkwürdige Entfernung von Wagner. Die Festspiele hat sie erst 1889 besucht, und wahrscheinlich verdanken sich diesem Erlebnis ihre Aufzeichnungen. Mit Tristan und Isolde befaßten sich zweierlei Einführungen. Die eine (bei Martin Riegel, Hamburg; 15 Seiten) stammt von Robert Petzsch, den unsere Leser aus seinen Arbeiten in den Wagnerjahrbüchern kennen (1906—1913). Er hat in der Hamburger Ortsgruppe des Bayreuther Bundes diesen Vortrag gehalten, der die Verbreitung durch den Druck verdient, weil er betrachtssame, seine Gedanken zur Dichtung entwickelt. Auf Handlung und Musik gleichermaßen bereitet vor unser hochgeschätzter Otto Daube, dem die Wagnerbewegung jene alljährlichen Festwochen in Detmold verdankt, deren Erfolge dem allgemeinen Verständnis des Meisters dienen. Was Daube ansagt, bekommt Leben. So ist auch sein Tristanbüchlein (Lorenz Ellwanger, Bayreuth; 52 Seiten, mit Notenbeispielen), wie die andern Einführungen des Verfassers (im gleichen Verlag) in bestem erzieherischem Sinne durchdacht, und bietet in klarer Form einen Stoff, der nicht zu den einfachen Aufgaben der Kunstführung gehört.

Im Erscheinen begriffen sind einige Werke, die wir nur ansagen, doch nicht mehr in diesem Hefte besprechen können. Zunächst ein neuer Ergänzungsband zum Briefwechsel zwischen König Ludwig und Richard Wagner. Den drei eigentlichen Briefbänden hatte Dr. Otto Strobel, der unermüdlich forschende Herausgeber, als vierten Band gewisse ergänzende Urkunden beigelegt. Ihre Anzahl hat sich inzwischen derartig vermehrt, daß sich ein fünfter Band füllte. Ebenfalls steht nahe bevor die Vollendung des mit Sehnsucht erwarteten zweiten Bandes von Max Fehrs großer Arbeit über Richard Wagners Schweizer Zeit. Der erste Band (1934 erschienen) galt den Jahren 1849—1855; auch aus der späteren Zeit, bis 1872, wird viel Neues zutage treten. Das Nietzsche-Archiv in Weimar bringt im Herbst die Briefe Cosimas an Nietzsche heraus. In Aussicht steht auch eine Lebensbeschreibung der Minna Planer.

Wie sicher und sachlich Wagners Eindrücke waren, die er von allem Bedeutenden erhielt, dessen werden wir uns im Gedenkjahre Schopenhauers wieder einmal recht deutlich bewußt: unser Meister hat wesentlich zur Geltung des beschwiegene und bekämpften Denkers beigetragen. Selbst nach 1890 konnte man auf deutschen Universitäten Schopenhauer noch mit Verachtung abgestraft erleben. Nun bekräftigt eine neue Gesamtausgabe seine Lebensdauer und nachhaltige Wirkung. Schon im ersten Stücke des Jahres 1938 haben wir die treue Tat des Verlegers Brockhaus und die bewundernswerte Arbeit und Leistung des Herausgebers Arthur Hübscher zu würdigen begonnen; dann folgten die Gedenkworte im zweiten Stück. Inzwischen sind, textkritisch ungemein gewissenhaft überprüft (man sehe die Anmerkungen!) drei weitere Teile erschienen, die übrigens auch einzeln abgegeben werden. „Die Welt als Wille und Vorstellung“ füllt die beiden Bände 2 und 3 (geh. je 8.35 M., geb. 9.50 M.). Der Leser wird gut tun, die Kapitel des 3. Bandes, der die „Ergänzungen“ enthält, gleich an die betreffenden Abschnitte des Hauptbandes anzuschließen. Band 4 bietet die Schriften zur Naturphilosophie und zur Ethik: „Ueber den Willen in der Natur“ und „Die beiden Grundprobleme der Ethik“: Freiheit des Willens und Grundlage der Moral. Die letzteren waren Preisschriften; aber nur die eine fand Gnade, die andere wurde sehr ungnädig aufgenommen. Schöne Bildtafeln des Denkers zieren die sauber und in angenehmer Schrift gedruckten Bände; auch die Wahl der griechischen Schriftzeichen verdient Beifall (die Weidmannschen Modellektren sind ersetzt

durch solche, die sich den englischen Ausgaben annähern; diese gehen auf die Wiegendrucke zurück). Schopenhauer gehört zu jenen Größen, denen wir Einblick und Einsicht in das Wesen des griechischen Altertums verdanken. Ebenso Erkenntnis des Zusammenhangs zwischen jüdischer und christlicher Denkweise; er spricht vom „judaisierenden“ Christentum, von dem „aus dem Judentum stammenden und beibehaltenen Dogma“, brandmarkt Fanatismus und Inquisition. Begeistert wendet er sich der deutschen Mystik zu, die damals erst wieder aufzuleben begann. Was Schopenhauers eigenen denkerischen Aufbau betrifft, so wird auch die schärfste Beurteilung zugeben, daß er unsere Denkkraft erzieht und stählt, zum Beispiel durch die Unterscheidung zwischen Erdachtem und Erschaute, oder durch die Ausführungen über Begriffe und Redekunst. Wie schön sind (im 3. Bande) die Kapitel vom Tod, vom metaphysischen Bedürfnisse des Menschen! Auch im Ethischen gibt Schopenhauer dem unbefangenen Leser vieles Einleuchtende. Besonders gegenwartsnahe berührt uns die Betonung der Erblichkeit der Eigenschaften. In der Ästhetik, die ja wesentlich zu Ruhm und Beliebtheit Schopenhauers beitrug, mag einzelnes auffallen, was nicht zutrifft: es gilt hier, was er selber von Kant sagte: seine Ansichten sind „durchweg belehrend, selbst da, wo er irrt, selbst da, wo er fehlt.“ Unendlich viel verdanken wir Schopenhauer vollends auf dem Gebiete der Seelenkunde. Seine Schau lehrt uns beobachten, prüfen, weiterforschen. (Beispiel: III, 85 über Lesen und Bildung). Was Wagner an solche Betrachtungen unwiderstehlich fesselte, war gewiß auch die Empfindung, daß dieser Denker jede Sache „um ihrer selbst willen“ trieb: er hat diesen Ausdruck als Merkmal deutscher Gesinnung in Anspruch genommen (Deutsche Kunst und deutsche Politik, VIII S. 124 bezw. 96).

Auf musikalischem Gebiete erfreut uns die Ausgabe der Briefe Max Reger's, die wir Else von Hase-Roehler verdanken (338 S.; Köhler und Amelang, Leipzig). Stand dieser deutsche Tonsetzer Bayreuth auch nicht besonders nahe — daß Tannhäuser und Tristan das Verständnis Wachs erschweren (S. 45), will nicht einleuchten —, so hat sich Reger doch aus einer parteiisch feindseligen Umgebung allmählich losgewunden und trat z. B. in der Harmonik auf die Seite Liszts und Wagners; Liszts Faustsymphonie wertete er (1909) als zehnte Symphonie Beethovens. Dagegen will es wenig besagen, wenn er das ihm unsympathische Blech verpönt und Tuben im Symphonie-Orchester verabscheut (S. 27). Siegfried Wagner ist Reger aufs freundlichste entgegengekommen und hat ihn zu den Festspielen von 1914 eingeladen. Hans Thoma gab seiner Bewunderung für Reger begeisterten Ausdruck. In den Briefen spiegeln sich Schicksal und künstlerischer Werdegang wieder. Die einzelnen Abschnitte sind durch Ausführungen zur Lebensgeschichte eingeleitet. Unterhaltsam äußert sich der köstliche, urwüchsige Humor, der das Ganze durchströmt. Erfreulich ist die deutsche Gesinnung, die Reger nicht bloß in der Musik (z. B. Orgelmusik, S. 83), sondern allgemein und überall betont. Diesem Empfinden gab vollends der Krieg beredte Sprache; z. B. unsere Fürsten sollen nun lernen, deutsch zu sein! Der Beileidsbrief an Frau Straube, deren Bruder gefallen war, ist eines der schönsten Selbstzeugnisse des Vielverkannten.

Noch eine andere Briefsammlung legt der Verlag Koehler und Amelang vor: Die seltsame Liebe Peter Tschaikowskys und der Nadjescha von Meck (319 S. Kleinoktav; geb. 4.80 M.). Mit Recht hebt das Geleitwort das Einzigartige dieser Briefe hervor, sofern sie ein Verhältnis beleuchten, das kein Erzähler frei erfunden hätte: eine reiche Frau erfährt von den engen Verhältnissen des Musikers, unterstützt ihn hochherzig und großzügig, begeistert und berauscht sich an seiner Musik, vermeidet es aber, sich ihm persönlich zu nähern, obwohl ihr Witwentum dies ohne Zwiespalt erlaubt hätte. Die Seelenstärke war

um so größer, als ihre Liebe bald offenkundig hervorbrach. Durchaus würdig zeigte sich Tschaikowsky einer solchen Gunst des Schicksals, und man wird ihm, diesen Briefen zufolge, auch bei uns steigende Achtung zollen. Sein großer Geldaufwand hing mit der Neigung zum Wohltun zusammen. Ebenso dankbar als hilflos und menschenfleh, nützte er die ihm gewährte Freiheit zu unablässigem Schaffen, Einfall und Eingebung höher einschätzend als die handwerksmäßige Betätigung. Mozart war sein Lieblingsmeister: „Wenn ich Mozart höre, ist es mir, als ob ich eine gute Tat begangen hätte“ (S. 262). Wagner voll zu erfassen (namentlich auch nach der dichterischen Seite hin) war es nicht imstande. Vielleicht fehlte dem Russen die Einfühlung in den deutschen Geist. Auf Reisen stellte sich immer wieder das Heimweh nach Rußland ein. Die Briefe enthalten viele Angaben und Urteile über russische Künstler und Tonsetzer; leider fehlt das Namenverzeichnis. Ungewöhnlich lebhaft war Tschaikowskys Neigung zu philosophischem und religiösem Nachdenken. Leo Tolstoi gegenüber, der ihn mit der Behauptung erschreckte, Beethoven sei unbegabt (S. 121), wahrte er (S. 274) ein selbständiges Urteil, das durch den Tolstoiroman von Alla Rachmanowa (der Verfasserin der bekannten Tagebuch-Trilogie) gerechtfertigt und bekräftigt erscheint.

Immer wieder nahmen wir seit 1917 Anlaß, uns mit Prof. Dr. Heinrich W o l f (Düsseldorf) zu beschäftigen. Schon vor dem Weltkrieg hat seine „Angewandte Geschichte“ zum deutschen Denken und Wollen erzogen. 1921 folgte u. a. seine zusammenhängende „Deutsche Geschichte“, die wir auch in zweiter Auflage würdigten (1937, Stück 1). Als fünfter Band der „Anwendungen“, die sich nach Grundform und Fassung fruchtbar erwiesen, ist nun die *A n g e w a n d t e* *R a s s e n k u n d e* erschienen, und zwar ebenfalls in zweiter Auflage (Theodor Weicher, Berlin und Leipzig; 462 Seiten; 39 Abbildungen im Text und 19 Tafeln); die erste Ausgabe besprachen wir im Festspielheft von 1928. Das höchste Lob, das man diesem inhaltreichen Werke zollen kann, besteht darin, daß seit zehn Jahren nichts abgeändert zu werden brauchte: die Kampfstellung gegen Juda und Rom war damals schon dieselbe wie heute, und es bedurfte nur der Rücksichtnahme auf die Zeit des Sieges und der Erfüllung, um das Buch der Gegenwart nahe zu bringen. Die mancherlei Zusätze, z. B. auch in Betreff des Alten Testaments, entsprechen der Anlage und Eigenart des Ganzen. Der Kampfgenosse Chamberlains und Schemanns wendet aus der Fülle seiner Erkenntnisse den Rassegedanken auf alle Gebiete der Geschichte an. Bei Meister Eckhart ist Alfred Rosenberg nicht vergessen. Besonders erquickend wirkt der letzte Abschnitt über Adolf Hitler und das Dritte Reich. Ein ergiebiger Bildschmuck erhöht den Reiz dieser Gabe.

Was die darstellende Geschichtsschreibung betrifft, so hat die Gegenwart den Fragen zum Durchbruch verholfen, die auf das ganze Volk hinzielen. So beauftragte die Kommission für Württembergische Landesgeschichte Prof. Dr. Karl W e l l e r, der seit 46 Jahren die Vorgänge der Besiedelung erforscht, mit einer *B e s i e d e l u n g s g e s c h i c h t e* Württembergs vom 3.—13. Jahrhundert (Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart und Berlin). Mit diesem umfangreichen, grundlegenden Werke geht unser Gau allen andern Reichsländern voran. Die Alemannen (später überwog der Name „Schwaben“) vertrieben die Römer schon 259, ohne deren Ueberlieferungen aufzunehmen, stießen dann ins Elsaß und in die Schweiz vor und vollzogen, nachdem sich gegen Ende der Völkerwanderung ihre Grenzen gefestigt hatten, den innern Ausbau ganz selbständig, als echtes Bauernvolk, das die Anlage von Städten zunächst mied. Spätere Jahrhunderte haben dann die Arten und Formen der Besiedlung je nach Anlaß der geschichtlichen Ereignisse mannigfach erweitert und bereichert, so daß die wachsende Bevölkerung im Lande selber ihr Auskommen

sand. Noch die Stauferzeit siedelte den Ueberschuß vielfach als freie Bauern an, die leider mit Niedergang der Reichsgewalt ins Hintertreffen kamen. Als neue Wohnform erhoben sich damals auf Bergen, die Dörfer der Täler überragend, die Burgen, und dem Scharfblick der Staufer verdankte sich die Gründung von Städten, die Handel und Gewerbe, Kunst und Kultur pflegten. Um nun auf diesem geschichtlich so ergiebigen Boden jede Vertlichkeit ins Licht zu heben, bedarf es einer Verbindung von Wissenschaften, die sonst getrennt arbeiten: der Staats- und Kulturgeschichte müssen Rechts- und Sprachgeschichte zu Hilfe kommen; engster Fühlung bedarf es auch mit der Erdkunde, sowie mit den Ergebnissen der Ausgrabungen. Diese Quellen fließen aber sehr ungleich, und die Ueberlieferung bleibt lange so lückenhaft, daß oft nur mit Rückschlüssen gearbeitet werden kann. Dem Forscher, der uns das vorbildliche Werk geschaffen hat, ermöglichte jahrzehntelange Erfahrung die vielseitige, ungewöhnlich schwierige Aufgabe scharfsinnig und besonnen zu lösen; ohne Abschwelung richtet er seinen Blick immer auf die Siedlung. Wie im Abwägen und Auswerten der verschiedenen Erkenntnisse eine ausgleichende Harmonie herrscht, so macht auch die Darstellung selber einen wohlthuend ausgeglichenen Eindruck; der flüssige Stil vereint sachlichen Ernst mit gewinnender Klarheit. Jedermann ist das Dargebotene verständlich. Weitere Bände des großen Unternehmens behandeln Rasse, Vorgeschichte und neuere Zeit.

Auf dem Felde der Kunstgeschichte winkt uns als einzigartige Erscheinung entgegen ein erfolgreiches Bilderbuch: *Farben Fenster großer Kathedralen des 12. und 13. Jahrhunderts*; 19 Farbtafeln des Irisverlags, den Dr. Hans Jbinden betreut (Bern und Leipzig; 7.50 M.). Diese farbigen Wiedergaben stellen ein Wunderwerk heutiger Technik dar. Der Herausgeber hat die photographischen Aufnahmen selber geleitet und ebenso die Vervielfältigung überwacht. Seine Auswahl bietet namentlich die Perlen von Chartres und Bourges. Vorzüglich sind die knappen technischen und geschichtlichen Bemerkungen. Entzückt ruht das Auge auf diesen leuchtenden und doch gedämpften Farbenharmonien. Bezeichnend, daß Heine bei solchen Kirchenfenstern an Blut und Eifer dachte. Im Mittelalter selber schon stark umstritten, hat die Glasmalerei tief eingepflanztem Farbenwillen zum Siege verholfen. Kirchengeschichtlich merkwürdig ist das Stoffliche, das dem Neuen Testamente das Alte gleichstellt, nach dem Spruch: Das Neue ist heimlich im Alten gemalt, doch offen das Alte im Neuen erstrahlt. In der Tat wirkte die Glasmalerei mit, daß die unnatürliche Paarung jüdischen und christlichen Denkens das Mittelalter überdauerte. Heute sind wir heilsichtiger und hellhöriger geworden.

Ueber jüdisches Wesen findet man klare Aufschlüsse in den *Forschungen zur Judenfrage* (Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg). Aus dem zweiten Bande (1937) sei herausgehoben, was Prof. Dr. Max Wundt (Tübingen) über das Judentum in der Philosophie vorbringt. Cohen und Simmel zeigen ihr wahres Gesicht. (Wundt hat auch über Platons Parmenides geschrieben.) Auf Grund neuester Forschungen entwirft Prof. Dr. Hans Alfred Grunsky von Spinoza ein anderes Bild als das überkommene und altgewohnte. Mit ernster Sachlichkeit behandelt Dr. Karl Georg Ruhn (Tübingen) das Judentum in der Antike, zwischen Palästina und den andern Ländern scharf unterscheidend. Eine umfassende Schau bietet Prof. Dr. Franz Koch (Berlin) von Goethes Verhältnis zu den Juden. Wertvoll ist auch das Maiheft 1938 von *Westermanns Monatsheften* (Braunschweig und Berlin): Adolf Bartels, der völkische Kenner deutschen Schrifttums, weist die Goethe-Feindschaft zurück. Die Juden vor dem Erscheinen Jesu behandelt Erich von Harß. Andere Beiträge gelten dem Maler Caspar David Friedrich und dem „Grundbild der Sprache“, das Georg Stammer als Einführung

in sein neues Werk „Laut und Sprache“ entwirft. Im Alemannenverlag (Stuttgart) erschien ein wertvolles Buch „Vom Kämpfertum der Frau“. Die Verfasserin, Elisabeth Bosh, steckt der Lebensauffassung und Lebenshaltung edel durchdachte Ziele, die auf den „Weg zu Gott“ münden. Die Führung hat hier Meister Eckhart.

Ueber das Unternehmen der Gesamtausgabe Eckharts, die sich der Deutschen Forschungsgemeinschaft (früheren Notgemeinschaft) verdankt, haben wir schon im 3. Stücke von 1937 berichtet; dann wieder im ersten Stücke von 1938. Inzwischen ist von der Erklärung des Johannes-Evangeliums die Fortsetzung erschienen (3. Band, 2. Lieferung). Sie umfaßt die Verse 11—14, einen Rückblick auf die Verse 1—14, und die Verse 15—18 des ersten Kapitels: die deutsche Gründlichkeit, mit der die Logoslehre ausgeschöpft wird! Das „Wort“ ist für Eckhart auch „das durch das Wort bezeichnete Ding und dessen Idee oder Gleichnis, welches niemals, weder bei Gott noch bei den Geschöpfen, von dem Ding selbst verschieden ist.“ „Ganz allgemein und naturgemäß wird das Wort in allen Werken der Natur und Kunst Fleisch und wohnt in dem, was da wird, oder worin das Wort Fleisch wird“ (S. 115; 108). Das klingt mehr philosophisch als theologisch. Wirklich befaßt sich Eckhart hier eifrig mit erkenntnistheoretischen und anderen Fragen. An die Verse 6—8 knüpft er eine Untersuchung über das Wesen jeder Veränderung, an Vers 11 eine Belehrung über Wirken und Erleiden, an Vers 16 eine (theologisch wichtige) Unterscheidung von zweierlei Gleichnissen. Der Text des Evangeliums „betrifft zunächst Dinge der geschichtlichen Wirklichkeit; wir wollen aber darin Wahrheiten der Naturdinge und ihre Eigentümlichkeiten erforschen“ (S. 119). „Die heilige Schrift wird angemessen so erklärt, daß mit ihr übereinstimmt, was die Philosophen über die Natur der Dinge und ihre Eigenschaften geschrieben haben“; denn aus ein und derselben Quelle und Wurzel gehe alles Wahre hervor, im Sein, im Erkennen, in der Schrift und in der Natur (S. 154). Unter der geschichtlichen Wahrheit belehre uns der Evangelist zugleich über die Natur alles Hervorgebrachten, Hervorbringenden und Hervorbringens (S. 116). So entküllt in der Tat Eckharts Betrachtung des Evangeliums das ganze Gedankengut damaliger Zeit, beherrscht und geordnet, vertieft und bereichert durch Eckharts eigenes Nachsinnen. Ein schöner Spruch zu Vers 4: „Wie das Sein im Leben Leben ist, ist das Leben im Geiste Licht und Denken.“ Unter dem lateinischen Texte findet der Leser eine ausgezeichnete, flüssig lesbare Uebersetzung, und zwischen beiden eine hochwillkommene, wundervolle Sammlung verwandter Gedanken aus Eckhart und seinem Schrifttum. Ueber die Bezugsbedingungen, die eine allgemeine Verbreitung der Eckhartschen Gesamtausgabe ermöglichen, erteilt Auskunft der Verlag Kohlhammer, Stuttgart, Urbanstraße 12—16; angedeutet sind sie auch im Aufsatz über Eckhart, Bayreuther Blätter 1937, Stück 3.

Aus der religiösen Bewegung der Gegenwart ist unsern Lesern Friedrich Andersen bekannt. Die letzten Werke, die wir besprachen, waren „Markion der Unbesiegte“ und die Vorträge über Alfred Rosenberg (1936, 1 und 3). Nun hat Andersen noch eine „Geschichte des Meisters von Nazareth“ geschrieben unter dem Titel „Wie es wohl wirklich war“ (Behrs Verlag, Friedrich Feddersen, Berlin-Friedenau; 280 S.; geb. 5.50 M.). Dieses Leben Jesu entspricht so ganz dem, was wir heute brauchen, daß wir es den Lesern dringend ans Herz legen. Streng führt Andersen durch, daß Jesus kein Jude, sondern Galiläer war und zu seinem Volk ein wirkames Verhältnis hatte. In den Verlauf der Begebenheiten bringt die Darstellung, anschaulich, aber nicht romanhaft, eine Ordnung, die den höchsten Grad endgültiger Wahrscheinlichkeit erreicht. Seelisch sein durchdacht ist gleich die Kindheit, mit dem Natursinn, mit der Tierliebe. Als Baumeister,

nicht als Zimmermann, gilt Jesu Vater. Kleine und kleinste Züge folgen genau den Berichten. Sprüche und Gleichnisse werden sinnvoll gedeutet. Aus Blut und Boden wächst die heldische Gestalt natürlich empor, ohne den Wunderzauber, und widerspruchsfrei, weil ohne verzerrende oder färbende theologische Brille gesehen. Besonders eindrucksvoll sind die letzten Ereignisse geschildert. Alles aber nicht etwa mit Hilfe freier Phantasie ausgemalt, sondern auf scharfsinniges, unanfechtbares Vergleichen aller Quellen gegründet: diese Leistung krönt ein Leben, das sich ganz dem Sinnen und Forschen hingab. Das Buch hat seine Bedeutung auch darin, daß es zur nachhaltigen Unterscheidung zwischen jüdisch angestrecktem Christentum und der Persönlichkeit Jesu zwingt.

Nachträglich nehmen wir noch empfehlende Kenntnis von einem Bildwerke, das dem Ereignisse dieses Jahres Rechnung trägt: Anschluß der Ostmark! Der Verlag F. A. Brockhaus (Leipzig) bietet eine Sammlung von 240 ganzseitigen Bildern in bestem Kupfertiefdruck; (Größe: 17 zu 24 cm; geb. 6.80 M) sie benennt sich: Oesterreich; Landschaft und Baukunst. Wir verdanken diese Aufnahmen Kurt Hielscher, dessen Namen unsere Leser von früheren Leistungen her gut kennen. Rein technische Meisterschaft vereinigt sich mit außergewöhnlichen künstlerischen Vorzügen; es ist zu rühmen, daß die Auswahl des Gegenstandes wie der Lichtgebung die Einbildungskraft anregt und anspannt; daß die Betrachtung aus der Liebe, mit der alles erschaut ist, die Lust gewinnt, das Land selber, seine Natur und seine Kunst weiter zu durchforschen, seelisch zu erleben. Das Werk bietet also nicht einfach Unterhaltung des Augenblicks, sondern dauernde innere Bereicherung.

Stéphane Mallarmé / Huldigung / Hommage (Le silence déjà funèbre . . .)

Dem Andenken Hans Paul von Volzogens

Schon Tod im Hauch legt einer Seide Schweigen
mehr als nur eine Falte auf das Wohngerät,
das hält, so lang der Mittelpfeiler steht,
und stürzen muß, weil Schatten um ihn steigen.

Das alte Hochgefühl, das, Luft am krausen Reigen
von tausend Rätselzeichen, zur Verückung geht,
daß ein vertrauter Flügelschauer weiterweht:
In einen Schrank damit, statt es zu zeigen!

Aus dem, was, Haß nun, lächelnd mein war, Widerstreif
herrschender Helle, hat, Trompetenschmettern
von Gold, ohnmächtig auf den pergamentnen Blättern,

Gott Richard Wagner sich zum Vorhof aufgeschwungen,
 der für ihr Bild geboren, Krönungsglanz geweiht,
 — wenn sich der Tinte dunkle Seufzer kaum entrungen!

Anmerkung. Wie Charles Baudelaire und Villiers de L'Isle-Adam zählt Stéphane Mallarmé († 1898) zu den ersten und größten Bewunderern Richard Wagners, dessen königliche Kunst er in dem von mir übersetzten Gedicht dem eigenen vergeblichen Bemühen, „Tinte“, der „sich dunkle Seufzer kaum entrungen“, entgegenstellt: Was er, Mallarmé, sein Leben lang plante, das „Gesamtkunstwerk“, das alle angeht, hat Wagner im „Bild“ der Bühnendarstellung verwirklicht. Das in seiner schwierigen symbolischen Gestalt für die stolz-verschlossene Kunst des „absoluten“ Dichters kennzeichnende Sonett atmet die Schwermut seiner „Unfähigkeit“.

Richard von Schaukal

Allgemeiner Richard-Wagner-Verein

Einladung

zu einer

außerordentlichen Generalversammlung

am Mittwoch, den 7. Dezember 1938, abends 20¹/₄ Uhr
 im Nebenzimmer des Hotels „Schwarzes Roß“ (Ludwigstraße 2)
 in Bahreuth.

- Tagesordnung: 1. Tätigkeitsbericht des Vorsitzenden.
 2. Rechenschaftsbericht des Schatzmeisters
 und der Rechnungsprüfer,
 3. Auflösung des Vereins.

Bahreuth, am 7. November 1938.

„Allgemeiner Richard-Wagner-Verein“:

gez. Dr. Otto Strobel, gez. Dr. Ernst Wiedemann,
 2. Vorsitzender. Schatzmeister.

An unsere Leser.

Mit dem vorliegenden Heft wird das Erscheinen der Bayreuther Blätter eingestellt. Die Bayreuther Blätter waren das Lebenswerk Hans v. Wolzogens, den der Bayreuther Meister mit der Herausgabe und der Führung der Blätter beauftragt hatte und der sie nun noch bis über seinen Tod hinaus durch die von ihm hinterlassenen Manuskripte bis zum Abschluß des Jahrganges durchgeführt hat. Das Lebenswerk Hans v. Wolzogens kann und soll nicht weitergeführt werden. Es bleibt abgeschlossen, wie es vor uns liegt, ein dauerndes und lebendiges Zeugnis vom Wirken einer großen Persönlichkeit des Bayreuther Kulturkreises. Die Bayreuther Blätter, das Lebenswerk Wolzogens, kämpften von ihrer ersten Nummer an unentwegt 6 Jahrzehnte lang im Geiste Richard Wagners für Deutschlands Einigung, für Deutschlands Ehre und für das neue Großdeutschland; ebenso leidenschaftlich und unverdrossen war ihr Kampf für den Rassegedanken und gegen jüdische Ausbeuterei. Die Bayreuther Blätter bleiben daher ein Dokument der Treue und ein Schatz des Wissens, tiefster Erkenntnisse und idealster Begeisterung. Indem sowohl der Verlag wie die vielen Mitarbeiter mit diesem Schlußheft von den Lesern der Bayreuther Blätter sich verabschieden, sei hiermit den bisherigen Abonnenten der herzlichste Dank für die oft jahrzehntelang erwiesene Treue ausgesprochen.

Neben den Bayreuther Blättern erschienen seit 1926 die „Monatsblätter des Bayreuther Bundes“. Sie waren zunächst das Mitteilungsorgan des Bundes und wurden im Laufe der bisher erschienenen 12 Jahrgänge immer mehr zu einem Kultur-Dokument. In ihnen spiegelt sich der Kampf, der gegen Judentum und Marxismus zu führen notwendig war, in klarer Form wieder. Wertvolle kulturelle Beiträge machten die „Monatsblätter“ zu einer von vielen Beziehern willkommen geheißenen Monats-Zeitschrift, die getragen war von der Liebe und der Begeisterung für das Werk von Bayreuth.

Mit dem Jahre 1939 treten die „Blätter des Bayreuther Bundes“ in einer neuen inhaltlich ausgestalteten Form als eine dreimal im Jahre erscheinende Zeitschrift in Erscheinung, die das Erbe der Bayreuther Blätter pflegen soll. Als Mitarbeiter der Zeitschrift werden genannt:

Geh.Rat Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Goltner, Univ.-Prof. Dr. Dr. Arthur Prüfer, Dr. Karl Grunsky, Dr. Hans Winkelmann, Prof. Leopold Reichwein, Otto Tröbes, Dr. Walther Lange, Dr. Hans Lebede, Dr. Paul Bülow, Dr. Kurt v. Westernhagen, Prof. K. Landgrebe, Dr. Georg Röhl, Dr. Erwin Falkenberg, Professor Ruffmann; K. F. Ganzer, Alfred Weidemann, Dr. Ludwig Roesel, Josef Stolzinger-Cerny, Univ.-Prof. Dr. Hans Joachim Moser, Dr. Walter Hapke, Hofrat Mag. Millenkovich-Morold.

Die 3 Hefte erscheinen am 13. Februar, dem Gedenktag Richard Wagners
am 1. Juli als Heft zu den Bayreuther Festspielen
am 13. November als Gedenktag Hans v. Wolzogens.

Der Jahresbezugspreis für Mitglieder des Bayreuther Bundes beträgt 1.— RM für Nichtmitglieder 3.— RM.

Wir laden zum Bezug der Blätter des Bayreuther Bundes hiermit herzlichst ein.

Heil Hitler!

Verlag Lorenz Ellwanger-Bayreuth Reichsbundesführung des Bayreuther Bundes
Inh. Albert Ellwanger. gez. Otto Daube

Einzahlungen des Bezugspreises erfolgen auf Postcheck-Konto:
Nürnberg 28 5 11: Blätter des Bayreuther Bundes.

Bayreuth und Draußen.

Bayreuther Bund Ortsverband Franken.

Nürnberg. Am Freitag, 21. 10., fand im Kulturvereinsaal ein Wagner-Liszt-Konzert statt, u. zw. in Zusammenarbeit mit dem Reichsamt „Feierabend“ der NSD. „Kraft durch Freude“, wobei das verstärkte städtische Orchester unter der Leitung des italienischen Dirigenten Gilberto Gravina, der in Nürnberg kein Unbekannter mehr ist, Stücke von Richard Wagner, Siegfried Wagner und Franz Liszt zu Gehör brachte.

Am Samstag, 22. Oktober, fand im Opernhaus am Ring eine Festsaufführung der „Meistersinger von Nürnberg“ mit der besten Nürnberger Besetzung statt, unter der musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor Alfons Dressel. Am gleichen Tage wurde in der Mittagstunde von 12—1 Uhr vom Rundfunk mit vielen deutschen Sendern ein großes Konzert übertragen, das in der Werkhalle von GSW. vor 7000 deutschen Arbeitern ebenfalls durch KdF. und unter Leitung von Gravina aus dem Schaffen des großen Bayreuther Meisters, seines Sohnes Siegfried Wagner und von Franz Liszt wertvolle Darbietungen vermittelte.

Diese Veranstaltungen waren der Auftakt einer künftigen kulturellen Arbeit des Bayreuther Bundes in Nürnberg und Franken, die äußerlich ihren Ausdruck darin finden soll, daß Ortsverbände und Arbeitsgemeinschaften entstehen werden, die dem breiten Publikum die Möglichkeit geben wollen, unmittelbar am Bayreuther Kunstschaffen teilzunehmen. Sowohl Gauleiter Julius Streicher als auch Oberbürgermeister Liebel sind bereits Mitglieder des Ehrenpräsidiums des Bundes. Die Leitung der Nürnberger Ortsgruppe liegt in den Händen von Amtmann Stock-Nürnberg.

*

Bayreuth. Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen. 23. 10. 38. Morgenfeier. Mitwirkende: Opernsängerin Ilse Menzel-Berlin, Konzertpianistin Luise Braun-München, am Flügel: Robert Spilling-Bayreuth. Werke von Mozart, Chopin, Liszt.

Hamburg. Richard-Wagner-Verein e. V. (gegr. 1897). Künstlerische Leitung: Rich. Richter. 21. 10. 1938. 219. Vereinsabend: Romantischer Abend. Ausführung: Else Schmiß-Gohr, Klavier, Ria Schmiß-Gohr, Violine. Vortragsfolge: 1. Hellmuth Paffenhäuser (geb. 1896, Hamburg): Sonate D-dur für Violine und Klavier, Erstaufführung. 2. Max Reger (1873—1916): Solo-Sonate a-moll, op. 91 Nr. 1 für Violine. 3. Robert Schumann (1810—1856): Carnaval op. 9, für Klavier allein. 4. Richard Strauß (geb. 1864): Sonate Es-dur, op. 18 für Violine und Klavier. 5. Else Schmiß-Gohr: Zwei Stücke für Klavier: a) Andante, b) Capriccio. 6. Hermann Unger (geb. 1886): Drei Stücke für Violine und Klavier: a) Walzer 1, b) Altes Lied, c) Walzer 2.

Literarisches.

Richard Wagner, von Ferdinand Pfohl. Verlag Breitkopf u. Härtel, Leipzig. — Es ist zwar nur eine kleine Broschüre mit 80 Seiten Umfang, aber sie enthält doch alles Wissenswerte aus dem Leben und Wirken des großen Dondichters. Von der Wiege, über die Kindheit und Wanderjahre lernen wir schließlich Wagner als Musiker und Kapellmeister kennen. Der zweite Teil des Büchleins behandelt dann Wagner auf seiner höchsten Lebenshöhe als Dichterkomponisten und wir werden mit seinen Werken von Rienzi angefangen bis zur Krone seiner Schöpfungen dem Bühnenweibfestspiel Parsifal bekannt gemacht. Die ungeheuren Fülle des fruchtbaren Erbgutes, das uns Wagner hinterlassen hat, dem deutschen Volk als lebendige Kraftquelle zuzuleiten, dazu wird auch die feinfühligste Biographie der Deutung des Werkes beitragen. Der geringe Preis von nur RM. 1.— wird neben dem gediegenen Inhalt für Weiterverbreitung sorgen.

Bachmann L. C. Der Thomaskantor. 2. Auflage. N. Paderborn, Schöningh. 461 S. Geb. M 5.80. — Das wertvolle Buch ist bereits in erster Auflage hier ausführlich angezeigt und empfohlen worden, — es kann nur wiederholt werden, daß es zu den besten Künstlerromanen neuerer Zeit gehört und auch als geschichtliches Zeit- und Lebensbild durchaus ernst zu nehmen ist. —

Bauer Karl. Die Quellen für das sog. Blutbad von Verden. Münster, Regensberger. — Hier haben wir eine in beachtenswerter Weise wissenschaftlich begründete Erklärung und gründliche Klärung der heute beinahe zum Parteisymbol gesteigerten Frage der sogenannten „Sachsenschlächtereien“ Karls des Großen. Die Schrift ist wichtig genug, um noch besonders besprochen zu werden. Man wird staunen, wie unsere guten national gesinnten Deutschen, die Professoren voran, so leicht auf jenen legendarischen Mordschwindel hereinfallen konnten; freilich muß man leider bekennen, daß öfter schon kleine Zeitungsnotizen menschliche Größe zu entstellen und beslecken vermochten: Schlachten wir nun einmal den blutigen Sachsenschlächter ganz ab und siedeln dafür in den gereinigten Grund unserer deutschen Volksseele den großen Sachseniedler wieder ein! —

Valentin Erich. Richard Wagner. Sinndeutungen von Zeit und Werk. Regensburg, Bosse. M 2.50, geb. M 4.—. 273 S. — Man könnte wohl fragen: noch ein neues biographisches Wagnerbuch — war das nötig? In diesem Falle ist es keine Redensart: es fehlt! Es ist eine Notwendigkeit, eben weil es ein Wagnerbuch ist. Denn der Meister von Bayreuth war keine einseitige Fachfigur, sondern eine einheitliche Gesamtpersönlichkeit, wie eine Welt für sich, und nur als solche zu er- und umfassen; das hat Valentin in seinem Buche getan. Wer es recht gelesen hat, der wird gewiß nicht mehr nach Bayreuth sich begeben, um schöne Musik zu hören oder an deutscher Romantik sich zu erfreuen; er wird das ganze Deutschland dort erleben. Das Buch hätte heißen dürfen: Wagner der Deutsche, und damit wäre schon alles gesagt. Es wäre auch gesagt, warum durchweg die Weltanschauung und die hier im wahren Sinn verstandene „Politik“ unserer heutigen und erhofften Tage hindurchblickt, nicht wie „an den Haaren herbeigezogen“, vielmehr aus den Wurzeln herausgezogen, welche eben das deutsche Wesen selber sind. Eines allerdings wird dabei gleichfalls klar werden, indem hier Wagners geistige Persönlichkeit in volles Licht gestellt erscheint: der unverfügbare wesentliche Gegensatz zwischen Genie und Umwelt; denn dieser wird ebenso scharf und schmerzlich beleuchtet, wie zugleich in eine Welt hineingeblickt wird, die nicht von dieser Umwelt in ihrem wandelbaren Modetrachten, sondern die persönlich gewordene Wahrheit ist.

Wuttke Anna Charlotte. Walzerklänge an der Donau. Der Schicksalsroman der beiden Walzerkönige. Leipzig, Koehler u. Amelang. M 4.80. 252 S. — Da haben wir es schon wieder, das bewundernde wie erwartete Beispiel nicht nur litterarischer Fruchtbarkeit, ebenso auch dichterisch fabulierenden Könnens — eben noch hat es uns nach Altberlin verführt („Pepita“), und nun sind wir in Altwien, beide Male mitten darin, und hier noch durchatmet, nein, geradezu Wort für Wort durchtanzt vom lust- und liebesuchenden Wiener Volksgeist, ein Karneval des Lebens, in den doch auch der im gleichen Musikgenie brodelnde Konflikt „Vater und Sohn Strauß“, sich schier dämonisch mischt. Man muß es mitmachen, dies singende, springende Doppelabenteuer des Künstlerschicksals, es „besprechen“ entspricht ihm nicht —

H. v. Wolzogens Zeit- und Zauberstück „Der Kranz“ ist von jetzt an zu beziehen von L. Ellwanger, Bayreuth (M 2.—).

Bayreuther Bund. Bundesblatt 9/10. Sigmund von Hausegger 65 Jahre. — Curt von Westernhagen, ein Gespräch zwischen Nießsche und Wagner. — Otto Tröbes, eine schöne Lebensbeschreibung Cosima Wagners.

Freiburger Zeitung. Nr. 300. Ernst Holz, H. v. Wolzogen nahe dem Beginn des 90. Lebensjahres.

Göttinger Nachrichten. Nr. 265. Dr. Walthor Eggert, ein Leben für den Wagnerischen Gedanken. (60 Jahre Bayreuther Blätter.)

Otto Tröbes. Nießsche contra Wagner. Eine Revision.

Abgeschlossen am 15. Dezember 1937.

Für „Bayreuth und Draußen“ sind den „Bayreuther Blättern“ nur drei Programme zugegangen, das eine vom Hamburger Richard-Wagner-Verein über die Veranstaltungen im Halbjahr 1937/8: 27. 9. Sinfoniekonzert, 1. 11. Streichquartett, 8. 12. Musik des Auslandes, 7. 2.: Reger-Mozart, 16. 3. Lebende Hamburger Komponisten, 9. 4. zwei alte Opern (Mozart, Gluck) und klassische Tänze, 22. 5. Morgenseier, Vortrag von Prof. Dr. Ferdinand Pfohl „Die Welt und Richard Wagner“; — das andere betr. Vorträge über Wagner von Dr. Walthor Eggert in Danzig, Götting, Dessau, Rofenburg, Lübeck, Harburg-Michaelsburg, Heidelberg, Leipzig, Salzburg, Ostseebad Zoppot; — zuletzt von Leipzig, Ortsgruppe des R.-W.-Fr.-V.'s: 20. Oktober: Werbeabend, Vortrag mit Schallplattenvorführung: „Richard Wagner als mitteldeutscher Mensch“. (Universitätsprofessor Dr. Sommerlad-Halle.) 23. November: Kompositionen von Walter Niemann: „Antike Idyllen und Balladen“. Walter Niemann (Klavier), Ernst-Vollrath von Klipstein (Sprecher). 8. Dezember: Feier zum 100. Geburtstag von Cosima Wagner. Feméailles — Große Konzertetude Des-Dur — Consolations von Liszt (Graf Gessler). Gedenkworte für Cosima Wagner (Mathilde Smolny-Heerdt), Quartett op. 59 Nr. 1 F-dur von Beethoven (Gewandhausquartett).

Der Schatzmeister des Allgemeinen Richard-Wagner-Vereins ersucht dringend um Begleichung der rückständigen Beiträge (RM 5.—) und Bezugsgelder (RM 6.60) auf das Konto des Vereins Nr. 1190 bei der Bayerischen Hypotheken- und Wechselbank Filiale Bayreuth (Postcheckkonto 316 Nürnberg). Zahlkarte liegt bei.

Briegleb, Otto. Normung der Aussprache? Leipzig C 1, Friedrich Brandstetter. Groß 80. 50 Seiten. Steif geheftet M 1.40. — Die verstandesmäßige Behandlung der Sprachgestalt macht sich in unserem Zeitalter an allen möglichen Stellen geltend. Da werden lebendige Sprachformen entweder für falsch oder für häßlich oder für überflüssig erklärt, so besonders das Zwischen-s und die Endsilbe u n g. Andererseits werden in der Vorstellung eines Vorzugs, der in der Kürze liege, an allen Ecken und Enden die Verhältnismörter ausgestoßen, heute besonders auffallend auch der Artikel, so daß in der Gebrauchssprache vielfach nur eine Art Wortgerüst in Telegrammform erscheint, ein Mauerwerk, in dem das Bindungsmittel fehlt, vgl. z. B. die Ortsbenennungen wie Halle Saale, Ausdrücke wie: verkaufe unter Preis, der Konflikt England—Irland, Auto rennt gegen Baum usw. Zu diesen verstandesmäßigen Einwirkungen ist auch das Bestreben nach einer unbedingten Vereinheitlichung der Aussprache aller Deutschen zu rechnen. Selbstverständlich führt die Zusammenfassung des deutschen Volkes in einem Einheitsstaate, die zunehmende Verschiebung von Volksgenossen in alle möglichen anderen Landesteile, der Rückgang der bodenständigen Bevölkerung immer mehr dazu, daß die landschaftlichen Unterschiede sich abschleifen und ausgleichen und so vereinheitlichen. Aber dieser Vorgang sollte im wesentlichen einer freien natürlichen Entwicklung vorbehalten bleiben; es sollte also dieser auch vorbehalten bleiben, welche von verschiedenen Aussprachen eines Lautes infolge der größeren Lebenskraft des Volksteils, von dem sie getragen wird, sich durchsetzen werde. Dazu gehören natürlich Zeiträume, die vielleicht ein Jahrhundert oder mehr umfassen, aber das schadet ja nichts und entspricht dem Wesen der Sprache viel besser als die plötzliche Festsetzung eines Lautes durch einen Sprachnormungsausschuß. Besonders aber können wir es nicht gutheißen, wenn auf diese Weise eine echte Aussprache, wie sie z. B. auf dem Gebiete der e-Laute in allen Teilen Deutschlands bei der bodenständigen Bevölkerung lebendig ist, für fehlerhaft erklärt und der Beseitigung anheim gegeben wird. — Der behandelte Gegenstand entzieht sich mehr als andere einer leichten, unmittelbaren verstandesmäßigen Erfassung und kann nur mit innigem Bemühen richtig erkannt und behandelt werden. Die Normungsschrift will dazu beitragen, daß äußerliche harte Eingriffe in die Lautgestalt unserer Sprache abgewehrt werden und diese vor einer vielfach bemerkbaren Künstelei des Sprechens bewahrt bleibe.

Dippel, Martin. Houston Stewart Chamberlain. München 15, Deutscher Volksverlag GmbH. Geheftet M —.50. — Nach einer kurzen, aber aufschlußreichen Schilderung der Ahnen Chamberlains, die über die ererbten Veranlagungen dieser überragenden, genialen Persönlichkeit aufklären, macht uns Dippel in ebenso kurzen Zügen mit dem eigenartigen, vom Schicksal gewissermaßen bestimmten Lebensweg Chamberlains bekannt, dessen Wiege in England stand, der seine Kindheit in Frankreich verbrachte, als Jüngling ein begeisterter Freund für deutsches Wesen und als Mann ein Kämpfer und Streiter für Deutschland wurde. Wie stark die Zuneigung für Deutschland in ihm gewachsen war, beweisen die Zeilen eines bereits im Jahre 1876, also vom 21jährigen geschriebenen Briefes: „Ich kann Dir nicht sagen, wie meine Verehrung, meine leidenschaftliche Liebe für, mein Glaube an Deutschland zunimmt.“ Er glaubte unerschütterlich an das Deutschtum und mit Seherblicken ahnte er die neue deutsche große Zukunft. Sein inneres Verhältnis zu Wagner liegt in seinem Bekenntnis „Die Sonne meines Lebens war und ist: Richard Wagner.“ Eine Wanderung durch seine Werke macht den Leser in großen Zügen mit seinem Schaffen und Wirken bekannt. Wie er unentwegt trotz des Versailler Schmachfriedens den kommenden Sieg deutscher Wesensart verkündete, so überwältigend war auch die Macht, die die Persönlichkeit Adolf Hitlers auf ihn ausübte, nachdem, wie aus einem Briefe an Hitler vom 7. Oktober 1923 hervorgeht, die Zusammenkunft beider Männer bei Chamberlain einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen hatte. Seine große Verehrung für Adolf Hitler liegt in seiner einem Gebet

gleichenden Bitte: „Gott, der ihn uns geschenkt, möge ihn uns noch viele Jahre bewahren, zum Segen für das deutsche Vaterland.“ So gibt dieser kleine Band allen Verehrern Chamberlains eine kurze und doch gründliche Einführung in das Wesen und Schaffen dieses großen am 9. Januar 1927 von uns gegangenen Denkers.

Fürstin zu Hohenlohe, Marie. „Erinnerungen an Richard Wagner“. Weimar, Verlag Herm. Böhlau. — Die Fürstin Marie zu Hohenlohe war eine der ausgezeichnetsten Kennerinnen des Kreises um Liszt und Wagner und hat ihre Erinnerungen niedergeschrieben, die bislang im Richard-Wagner-Museum zu Eisenach aufbewahrt wurden und damit nur einem kleinen Kreis zugänglich waren. Wenn nunmehr diese Erinnerungsblätter veröffentlicht werden, so ist das ein weiterer recht begrüßenswerter Beitrag, um das Leben des Meisters ganz kennen zu lernen, zumal, wie Dr. Wilhelm Greiner in einem Vorwort zu dem kleinen Heftchen schreibt, diese wirklich sehr aufschlußreichen Mitteilungen bisher noch nicht veröffentlicht und auch nicht für andere Arbeiten über den Meister verwandt wurden. Die Fürstin war das einzige Kind der Fürstin Karoline von Sayn-Wittgenstein, der berühmten Freundin Franz Liszts, und hat damit alles über Richard Wagner und den Kreis um ihn aus eigenem Erleben niedergeschrieben. Auf Wagner hat sie ebenso wie umgekehrt von der ersten Begegnung an einen tiefen Eindruck gemacht, was wir aus den Briefen, die er an sie selbst und an ihre Mutter schrieb, erkennen und was ferner die Tatsache beleuchtet, daß er schon das junge Mädchen, von dem im übrigen auch viele andere deutsche Geistesgrößen wie Hebbel, Hoffmann von Fallersleben, Kaulbach, Scheffer usw. begeistert waren, zur Vertrauten und Beraterin in persönlichen wie auch in tiefsten und bedeutungsvollsten künstlerischen Fragen machte und ihr z. B. am 17. Februar 1857 den berühmten Brief über Franz Liszts symphonische Dichtungen schrieb. Das alles sagt, daß die wenigen Seiten, nur 24 umfaßt das Bändchen, dem Wagnerverehrer einen wirklich begrüßenswerten weiteren Einblick in das Leben des großen Meisters gewähren werden.

Kronberg, Max. „Jung Siegfried“. Roman. Leipzig C 1, Verlag Koehler und Amelang. — Der Titel verrät es schon, daß es sich um einen Roman, der das Leben unseres großen Bayreuther Meisters, Richard Wagner, zum Inhalt hat, handelt. Nun sind wir Bayreuther ja, was Wagner-Litteratur anbelangt, sei es wissenschaftliche oder romanhafte, nicht unverwöhnt, doch dieser Roman, der den jungen Richard Wagner zeichnet, wie er im Glauben an sein Können und seine Sendung ins Leben hinausstürmt und nach vielen Mißerfolgen und Widerwärtigkeiten die Menschen doch in seinen Bann schlägt, reißt sich gut ein. Dazu erhält das Werk noch einen besonderen Wert dadurch, daß es neben den rein biographischen Schilderungen wie die Magdeburger, Rigaer, Königsberger, Pariser und Dresdener Zeit, auch in die ersten Werke des Meisters: Rienzi, Fliegender Holländer, Tannhäuser und Lohengrin in trefflicher Weise einführt und sie dem Wagnerfreund näher bringt und verständlich macht in einer Form, die nicht belehrend und unterweisend, sondern unterhaltend ist.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Gegründet 1882.

Unter Aufsicht der Regierung von Oberfranken und Mittelfranken.

Abrechnung für das Jahr 1936/37.

A. Einnahmen:

Kap. I.

Aktivbestand.

Guthaben bei der Bayerischen Staatsbank Bayreuth am
30. September 1936 RM 17 535.—

Kap. II.

Zinsen aus Aktivkapitalien.

a) Erträge aus festverzinslichen Wert-		
papieren	RM 16 798.—	
·/- Stückzinsen a/gekaufte Wertpapiere	„ 200.85	
	RM 16 597.15	
b) Bankzinsen	„ 119.79	„ 16 716.94

Kap. III.

Einnahmen aus Stiftungen und Vermächtnissen „ —.—

Kap. IV.

Beiträge von Ortsgruppen des Richard Wagner - Verbandes Deutscher Frauen.

Altensburg	RM 491.50
Baden-Baden	„ 37.—
Bad Kissingen	„ 1 500.—
Bayreuth	„ 600.—
Berlin	„ 1 200.—
Braunschweig	„ 475.—
Bremen	„ 200.—
Chemnitz	„ 556.25
Darmstadt	„ 240.—
Detmold	„ 50.—
Dortmund	„ 570.—
Dresden	„ 2 800.—
Eisenach	„ 400.—
Eisenberg	„ 100.—
Frankfurt a. M.	„ 235.—
Freiburg	„ 150.—
Gera	„ 275.25
Görlitz	„ 130.—
Halle	„ 450.—
Hamburg	„ 350.—
Hannover	„ 800.—
Heidelberg	„ 270.—
Karlsruhe	„ 400.—
Kassel	„ 350.—

Uebertrag RM 12 630.— RM 34 251.94

	Uebertrag	RM 12 630.—	RM 34 251.94
Koblenz	"	100.—	
Köln	"	200.—	
Leipzig	"	500.—	
Magdeburg	"	660.—	
Mannheim	"	300.—	
Minden	"	325.—	
München	"	1 000.—	
Nürnberg	"	1 500.—	
Schwerin	"	205.—	
Stettin	"	500.—	
Stuttgart	"	1 520.—	
Weimar	"	250.—	
Wiesbaden	"	1 000.—	
Würzburg	"	60.—	20 750.—

Kap. V.

Außerordentliche oder zufällige Einnahmen.

Dr. Voigt, Essen	RM 50.—	
Frau Knoppe	" 10.—	60.—

Kap. VI.

Heimgezahlte Aktivkapitalien.

RM 1 000.— 4½% (6) Bayer. Staats-Serien - Anleihe verlost per 1. 3. 37	RM 1 000.—	
GM 10 000.— Südd. Bodencreditbank Anteilsscheine Restauschüttung verlost per 1. 5. 37	" 600.—	
RM 2 000.— 4½% (6) Bayer. Staats-Serien - Anleihe verlost per 1. 9. 37	" 2 000.—	3600.—

Summe der Einnahmen: RM 58 661.94

B. Ausgaben:

Kap. I.

Verwaltungs- und Regiekosten.

Drucksachen, Porti etc.	RM 1 053.44	
Depotgebühren und Bankspesen	" 209.60	RM 1 263.04

Kap. II.

Stipendien:

Angekaufte Festspielkarten für 1937	RM 14 735.—	
Barunterstützungen etc.	" 4 381.50	19 116.50

Kap. III.

Anlagen in Wertpapieren.

RM 5 000.— 4½% Deutsche Reichsschatz-anweisungen à 98.75	RM 4 937.50	
" 1 000.— dergl. à 98.75	" 987.50	
" 10 000.— dergl. à 98.75	" 9 875.—	
" 20 000.— dergl. à 98.75	" 19 750.—	35 550.—

Kap. IV.

Sonstige Ausgaben.

Börsenumsatzsteuer	RM 14.40	
Kranzspende für Frau Wölsfel	" 18.—	32.40

Summe der Ausgaben RM 55 961.94

Abchluß.

Summe der Einnahmen	R.M. 58 661.94
Summe der Ausgaben	„ 55 961.94
	<u>R.M. 2 700.—</u>

welche Summe bei der Bayerischen Staatsbank Bayreuth angelegt ist.

Summarischer Ausweis des Vermögensbestandes.

I. Kapitalien:

Bei der Bayerischen Staatsbank Bayreuth in offenem Depot hinterlegt:

Rom. R.M.	2 450.—	Deutsche Reichsanleihe Ablösungsschuld mit Aus-
		losungsrechten
„	357.50	diverse Obligationen
„	2 000.—	4½ % Deutsche Reichsbahn-Schatzanweisung
„	56 000.—	4½ % Deutsche Reichsschatzanweisungen
„	18 000.—	4½ % (6) Bayer Staatsanleihen
G.M.	185 000.—	4½ % (8) Gold-Pfandbriefe
„	49 400.—	4½ % (7) Gold-Pfandbriefe
„	13 000.—	4½ % (6) Gold-Pfandbriefe
„	1 500.—	4½ % Komm. Schuldverschreibungen
„	64 150.—	5½ % (4½) Liquidations-Pfandbriefe
„	2 500.—	Anteilscheine
„	2 700.—	Bankguthaben

II. Schulden:

Bayreuth, den 30. September 1937.

Der Schatzmeister

Konrad Uhl.

„Ich schätze die Menschen nach dem, was sie für Richard Wagner sind“. Mit diesem Liszt-Worte wollen wir unseren Bericht beginnen. Was wir für Wagner sind, darüber sprechen am besten die Zahlen: Von 322 mit Stipendien bedachten Bewerbern konnten 298 das Glück, Bayreuth erleben zu dürfen, genießen; 24 Gefuchsteller gaben — einige leider erst im letzten Augenblick — die Stipendien zurück. Durch diese unvorhergesehenen Rückgaben verringerten sich die ursprünglich mit R.M. 15 380.— und rund R.M. 4 500.— eingesehten Summen für Karten und Barzuschüsse auf R.M. 14 735.— für gekaufte Karten und R.M. 4 381.50 für Zuschüsse. 40 besonders bedürftige Stipendiaten erhielten Freiquartier; auch wurde wieder eine große Anzahl Essensmarken ausgegeben.

Nicht unerwähnt möchten wir lassen, daß sich unter den Stipendiaten in diesem Jahre 30 Auslandsdeutsche befanden, denen wir — nach ihren eigenen Worten — neue Kraft und neue Freude für den Kampf, den sie in den Randstaaten zu bestehen haben, gaben. „Ihr könnt uns helfen, stark zu bleiben; ich wünsche, daß noch vielen Auslandsdeutschen Bayreuth Kraft gibt, weiterzuarbeiten“, schreibt uns eine auslandsdeutsche Organistin.

Aber wie könnten wir allein an unserem Platze dem deutschen Aufbauwerk in Kunst und Kultur fruchtbringend dienen, wenn uns nicht die unermüdet arbeitenden Ortsgruppen des Richard-Wagner-Frauenverbandes tatkräftig zur Seite ständen! Ihre Zahl — soweit sie positiv mitarbeiten — ist erfreulicherweise bereits auf 38 angewachsen.

Hand in Hand mit ihnen wollen wir dem Meister unseren Dank abstatten für das echte, wahre Deutschtum, das er uns mit seiner Kunst gegeben hat, nicht mit Worten, sondern dadurch, daß wir nicht müde werden, immer wieder neuen Suchenden den Weg zu bahnen zu ihm und seinem Werk: Bayreuth.

Magdeburg, den 22. November 1937.

Der Vorstand:

Margarethe Strauß.

Sinnreime.

Sprachliche Beispiele aus deutscher Meisterdichtung.

Von Hans von Wolzogen.

I. Einleitende Erklärung.

Seit etwa einem halben Jahrhundert kehrte mir der Gedanke immer wieder, ob nicht einmal auf eine Tatsache hingewiesen werden sollte, welche in den Werken unserer Dichter (und nicht zum wenigsten aus Richard Wagners) so zahlreiche Belege findet, daß ich, als ich endlich nur während weniger Tage aufgeschrieben hatte, was mir gerade an Beispielen einfiel, beinahe für jedes beim bloßen Durchblättern nachträglich mehr als eine Stelle anführen konnte.

Es handelt sich um eine Gattung von Reimpaaren, die ich kurz als **Sinnreime** bezeichnen möchte, und die gewissermaßen die Eigenart des Stabreimes im Endreime aufweisen.

Stabreim und Endreim gehören in das Bereich des Rhythmus. Rhythmus ist geregelte Bewegung, mit einem Worte: „Tanz“; auf die Dichtung bezogen: wohlklingende Verteilung der Betonungen, mit einem Worte: „musikalisch“. Stabreim dient der Betonung, Endreim dem Wohlklang. Der Wohlklang gewinnt besondere Betonung durch den reimenden Sinn. —

Als Eigenart des Stabreimes hat man bekanntlich ganz besonders gerühmt, daß er nicht nur, wie der Endreim, nach mehr zufälligen Gleichklängen der Bestimmungs- und Endsilben die Worte reimend verbindet, sondern die charakteristischen Anlaute der Bedeutungssilben, die Wurzellaute der Worte reimt, die als solche bereits auch urverwandtem Sinne zum Ausdruck dienen mögen.

Freilich ist diese Sinnverwandtschaft keineswegs immer vorhanden, und wenn sie ursprünglich es gewesen sein mochte, so liegt der Ursprung doch meist so sehr weit zurück, daß er nicht mehr nachzuweisen ist. Streng genommen beschränkt sich die Verwandtschaft nur noch auf die Lautsymbolik, wonach jedem Laut an sich schon ein Bewegungssinn eignet. (Vergl. meine „Poetische Lautsymbolik“ 3. Aufl. bei G. Esfeger, Leipzig.) Diese Bewegungssinne der Wurzellaute also „reimen“ tatsächlich, auch wo die Wortstämme unverwandt sind. —

So bildet gleich im Beginne des „Rheingoldes“ das: „Woge du Welle, walle zur Wiege“ mit seinen gehäuften W-Lauten eine Reimgruppe, welcher der Bewegungssinn des Weichen und Wogenden, also des Wasserelementes, gemeinsam ist, der am ursprünglichsten und unbedingtsten in den dazu gehörigen Jauchzerbildungen sich ausdrückt. Als Stämme aber gehören nur „Woge“ und „Wiege“, „Welle“ und „Walle“ zusammen.

Gewiß darf man diese Eigenart des Stabreimes, die reinlautlichen Sinnträger (Anlaute) der Worte zu reimem, und damit **Sinnreime** zu bilden, als einen besonderen Vorzug rühmen. Man tut aber doch dem Endreime Unrecht, wenn man ihm etwas Ähnliches gar nicht zugesteht. Ja, man pflegt ihm noch mehr Unrecht zu tun, indem man ihn gerade um solcher Fälle willen lächerlich macht, worin jener

Vorzug sich noch zeigt. Allerdings sind bequeme Reimer, aber durchaus nicht nur diese, von je verleitet worden, sich solcher Reime am häufigsten und bis zum Uebermaße zu bedienen, ohne ihren eigentlichen Wert zu kennen.

Herz und Schmerz, Brust und Lust, Liebe und Triebe, Sonne und Wonne — ich glaube, es ist vor allem dieses Vierpaar, worauf sich der Spott über die singangselige Reimerei der Durch- und Gold-Schnitts-Trik stützt. Und eben an ihnen kann ich am besten erläutern, was ich meine. Diese Worte gehören bereits dem Sinne nach eng zusammen, — „Das Eine lockte das Andere“ —, und ihrem verwandten Sinne entsprach dann der Gleichklang der Silben, wie im Stabreime der der Anlaute. Zwischen den Stabreimen: Wohl und Wehe, Lust und Liebe, Herz und Haupt, Sommer und Sonne und den obigen vier Endreimen besteht in dieser Beziehung kaum ein Unterschied des Wertes, da eben die sprachliche Verwandtschaft der an sich bedeutsameren Wurzeln im Stabreime nicht nachweisbar ist. Vielmehr sind alle diese Reime gleichwertig als Beispiele für eine in der Lautform sich gleichsam spiegelnde Sinnverwandtschaft. Wenn im Endreime eine solche sinnhafte Zusammengehörigkeit sich ausdrückt, wie im Stabreime, so ist er eben ein **Sinnreim**, so gut wie jener. —

Gleichwie man nun zum Beleg für die Ursprünglichkeit und Volkstümlichkeit des Stabreims allerlei übliche, formelartige Verbindungen anzuführen pflegt, als z. B.: Land und Leute, Mann und Maus, Haus und Hof, Erb' und Eigen: ebenso gibt es formelartig verbundene Endreime — Phrasen, Redensarten —, die wir als Ur- und Vorbilder für die Sinnreime unserer Dichter ansehen können. Ich will hier nur, beispielsweise, fünfzig solcher Redensarten, die mir eben zufällig in den Sinn kommen, in alphabetischer Ordnung vorführen:

Ach und Krach — Dach und Fach (mit Stabreim: „Donner und Froh denken an Dach und Fach“ Rh.) — dann und wann — Dreck und Speck (mit Verlaub!) — frisch wie ein Fisch (Goethe: „Ich wollt' ich wär' ein Fisch, so hurtig und frisch“; ähnlich: geschwind wie der Wind) — Freud und Leid (unreiner Gegensinnreim) — wie gehst, wie stehts? — mit Gruß und Ruß (verschärfter Steigerungsreim) — Gut und Blut („für Euch Gut und Blut!“ M.) — Handel und Wandel (entsprechender Stabreim: „Wandel und Wechsel“ Rh.) — hegen und pflegen — Hülle und Fülle (mythische Formel für Bußzahlungen; wie Freia „verhüllt“ und der Hirt „gefüllt“ wird) — Langen und Bangen (nach Goethe zur Formel geworden, die aber meist durch „Hangen“ galgenmäßig mißhandelt wird) — Leben und Weben („So weit Leben und Weben“ Rh.) — Leute von heute (modern) — Lug und Trug („Lug und Trug: Ich weiß es besser!“ M.) — Mein und Dein — Neid und Streit — Pfliffe und Kniffe — außer Rand und Band — Rat und Tat — Sack und Pack — Saft und Kraft — Sang und Klang (entsprechender Stabreim: „Mit Kling und Klang sie ziehn vors Thor“ M.) — Saus und Braus — es sauft und braust (vgl. Mimes „Was flackert und lackert“ und hernach: „Wenn fern es säuselt, summt und sauft, wildes Brummen näher braust“ S., wo zum Stab- der Endreim als tonmalerischer Sinnreim sich gesellt) — ohne Scham und Gram — Schanz und Tanz („was Reigenfanz bei heitrem Schanz“ M.) — Scheiden und Meiden (sprichwörtlich: „Scheiden und Meiden tut weh“; „Ohne Scheiden, ohne Meiden“ Tr.) — Schimpf und Glimpf — schlecht und recht — auf Schritt und Tritt — Schutz und Trutz (vgl. Stabreim: Schutz und Schirm; „Ich bin ohne Schutz und Schirm, ohne Trutz ein trauriges Weib“ S., Stab- mit Binnenreim; „Freund zum Schutz, Feind zum Trutz“ Kaisermarsch) — Stein und Bein (altdeutscher Grabeschwur) — stumm und dumm — es summt und brummt („Es summt und brummt vor meinem Ohr“ H.) — toll und voll — verdorben

und gestorben — Weg und Steg („Mit Steg und Wege wohlbekannt“ Tr.) — weit und breit („Drob preißt man Euch noch weit und breit“ M.) — In Zeit und Ewigkeit. —

Man sieht, daß schon diese schlichten Redensarten unter den Sinnreimen häufig nicht unwerth erschienen, in hohe Dichterwerke aufgenommen zu werden, wie besonders in die volkstümliche Sprache der „Meistersinger“, doch auch mitten unter die Stabreime des „Ringes“. Einige aber weisen auch in das „Sprichwörtliche“ hinüber, wie wir es in folgenden ergänzenden Beispielen voll ausgeführt finden:

Eile mit Weile — einmal ist keinmal — heute rot, morgen todt — Kunst geht nach Gunst — Träume sind Schäume — unverhofft kommt oft — Wer die Wahl, hat die Qual — Wie Du mir, so ich Dir — Wie gewonnen, so zerronnen.

Alle diese Reimpaare kehren als Sinnreime auch bei den Dichtern wieder.

Beginnen wir nun im Folgenden die Musterung von hundert rasch gesammelten Proben freier Sinnreime aus den Dichtungen, vornehmlich Goethes und aus den Werken Wagners, als der Sprachgewaltigsten, zur Aushilfe auch von Schiller und Uhland: so dürften wir wohl an jenen schon erwähnten vier allzugeläufigen Hauptbeispielen schnell vorübergehen, welche durch den Gebrauch selbst schon fast wieder zu Redensarten geworden sind.

Liebe — Triebe. — Sonne — Wonne. — Herz — Schmerz. — Brust — Lust. —

Es mag auffallen, daß sie der lyrische Meister Goethe im Verhältnisse seltener gebraucht, als die großen Idealisten Schiller und Wagner, denen sie sich zum ungesucht-natürlichen Ausdruck für den vollen Enthusiasmus des Gefühles oft und gern darbieten. Ich möchte meine Beispiele beschränken auf solche, die wohl als „Kuriosa“ gelten dürfen, insofern, als darin gleich mehrere dieser Reime zugleich auftreten, etwa wie auch in besonders elementarischen oder tonmalerischen Stellen die Stabreime sich häufen.

Schiller: War's nicht dies allmächtige Getriebe,
daß zum ew'gen Jubelbund der Liebe
un'sre Herzen aneinander zwang?
Raphael, an Deinem Arm — o Wonne! —
Wag' auch ich zur großen Geistersonne
freudig — muthig den Vollendungsgang.

und: Mit nachgeahmten hohen Schmerzen
durchbohrt' ich spielend jede Brust,
und euren tiefbewegten Herzen
sind Tränen Freude, Schmerzen Lust.

oder endlich: Begraben in des Wurmes Triebe,
umschlungen von des Sinnes Lust,
erkanntet ihr in seiner Brust
den edlen Keim der Geisterliebe.

Uhland: Erhebet euch mit heil'gem Triebe,
ihr frommen Schwestern, himmelan
und schwebt auf blühnder Wolkenbahn!
Da leuchtet uns die reinste Sonne,
da singen wir in Frühlingswonnen
ein Lied von dir, du ew'ge Liebe!

Goethe (ganz naiv): Und Freud' und Wonne
 aus jeder Brust.
 O Erd', o Sonne!
 O Glück, o Lust!

Sentimentaler: Doch ach, schon mit der Morgensonne
 verengt der Abschied mir das Herz:
 In deinen Küssen, welche Wonne!
 In deinem Auge, welcher Schmerz!

Der Doppelung des Reims „Liebe — Triebe“ weicht er dagegen einmal,
 sogar im Kehrreim, durch eine „Trübung“ in den Gegensinn aus:

Ja, ich fühl' beglückte Triebe:
 Liebe
 löst die Zauberei!

— — — — —
 Sei nicht bange, sei nicht trübe,
 Liebe
 löst die Zauberei!

Ein andermal weiß er den Ausweg mit Hilfe der „Diebe“ zu finden:

Nicht Gelegenheit macht Diebe,
 sie ist selbst der größte Dieb;
 denn sie stahl den Rest der Liebe,
 der mir noch im Herzen blieb.

Die kühnste Ausweichung in den Gegensinn schwebt aber meiner Erinnerung vor,
 nämlich aus W. Herz's reizvoller Dichtung „Lancelot und Genevra“, allwo

der Held der zarten Frauenliebe
 gedenket an die alten H i e b e.

Doch auch bei dem großen schwäbischen Landsmann Schiller wird der derbe Aus-
 druck einmal nicht gescheut:

Ihre Krone findet hier die Liebe,
 sicher vor des Todes strengem Hiebe
 feiert sie ein ew'ges Hochzeitsfest.

Aus Richard Wagners Werken wird man sich gewiß zahlreicher Einzelbeispiele
 ohne weiteres entsinnen. An Stelle von doppelgepaarten Sinnreimen, wie oben,
 möge uns eine besonders schöne Probe genügen, worin statt dessen Stab- und
 Endreime sich vereinigt haben:

Wir wachsen hier in Sommer und Sonne,
 für dich erblühend in Wonne.

Da werden wir uns nicht beikommen lassen, uns über „abgebrauchte“ oder „Not-
 Reime“ aufzuhalten!

Die weitere Menge der gesammelten Sinnreime könnte hier nun wohl ein-
 geteilt werden in solche, die ganz allgemein **dem Sinne nach zusammengehörige
 Wortbegriffe verbinden**, ferner in solche, bei denen die Zusammengehörigkeit sich
 entweder bis zum wölligen **Parallelismus** des Sinnes verdichtet, oder in einer
Steigerung zerlegt, endlich aber auch in einen **Gegensatz** der Begriffe verwandelt
 zeigt. Da jedoch diese drei Besonderheiten jener Allgemeinheit gegenüber an Zahl

allzuweit zurücktreten, so wird besser auch hier der Gesamtvorrat an Beispielen in alphabetischer Reihenfolge vorgelegt, wobei dann der besondere Charakter des Einzelnen nebenher bemerkt werden mag.

Ausgeschieden bleiben diejenigen Reime, für die sich im Augenblick keine Belege gefunden haben; letztere aber füge ich überall, wenn auch bei weitem nicht alle, hinzu, theils um die trockene Aufzählung einigermaßen zu beleben, theils um die Leser zu weiterer Beobachtung anzuregen, wie der ursprüngliche oder nächstliegende Sinn der Zusammengehörigkeit zweier Reimworte im weiteren dichterischen Gebrauche sich verändern kann, sodaß nun zwar die selben Worte gereimt werden, aber begrifflich — mitunter bis zum Gegensätzlichen — voneinander abgerückt erscheinen. So z. B., wenn zwar die ursprünglich und zunächst verbindende und zum Reimen lockende Vorstellung bei den Begriffen „Himmel“ und „Gewimmel“ wohl in den **Sternen** zu finden sein dürfte, der Dichter aber die Reimworte etwa zum Ausdruck des Gegensatzes von himmlischer Ruhe und irdischem Getriebe gebraucht. Immerhin wird die sinnhafte Zusammengehörigkeit niemals ganz gelöst werden, wie es andererseits bei den vielen Stabreimen der Fall ist, deren Wurzelverwandtschaft trotz gleichem Anlaut nicht nachweisbar oder gar nicht vorhanden ist. So z. B. bei fast allen Reimen verschiedener Vokale, wie: „Ach, dieses Auge, ewig nun offen“. Da ist die Vermandtschaft vielmehr von musikalischer Art, und wollte man ein Wort finden, das diese Art bezeichnete, so wäre es wohl das gleich nachfolgende: „Dieses Atems wonniges Wehen“, welches am schönsten ausdrückt, daß es sich um reimende Atemzüge der Seele handelt. Vergleichen geht nun wieder unseren Sinnreimen, außer einigen Onomatopoeien, die sich damit nicht messen können, völlig ab; wie denn auch schließlich einzugestehen ist, daß den reimenden Wurzellauten unter allen Umständen die unwillkürliche Empfindung, das Wort „an der Wurzel“ zu fassen, immer eine starke Stütze für besonders eindringliche Wirkung verleiht. —

II. Dichterische Beispiele.

Abend — labend.

Wer sich hierbei nicht mehr aus Kinderzeiten des sentimentalischen Schulgesangs erinnert: „Willkommen, o seliger Abend, — du bist so erquickend und labend“, dem wird doch wohl Meister Pogner's Wort im Ohre klingen:

Nicht doch, 's ist mild und labend;
gar lieblich lind der Abend.

Bei Goethe findet man die Verbindung mit dem zuletzt betrachteten Hauptfönnreime:

Es dunkelt der Abend,
es sinket die Sonne,
erquickend und labend
in Tau und in Wonne.

Ein andermal aber mit abgerücktem Sinne, insofern, als nicht mehr der Abend selber, sondern die zugehörige Situation das labende Moment in sich schließt:

Schmeckt's doch heut' abend
niemand wie mir
sitzend mich labend
Vor Geißhirtens Tür.

Aechzen — lechzen (krächzen).

Dieses lautlich nicht ganz reinliche Paar (ä — e) verbindet sich bei Goethe in einem Refrain mit dem onomatopoeisch und sprichwörtlich verwandten „Krächzen“ zu einer ganzen Sinngruppe:

Sollst uns nicht nach Weine lechzen!
Gleich das volle Glas heran!
Denn das Aechzen und das Krächzen
hast du heut schon abgetan.¹⁾

Ahnung — Mahnung.

Das Paar wäre zu den **Zwang-Reimen** zu zählen, deren es in der Folge noch etliche geben wird: gerät dem Dichter die „Ahnung“ an die Reimstelle, so bleibt ihm nichts anderes übrig, als die „Mahnung“ darauf folgen zu lassen — er hat keine Wahl! — Zum Glück ist damit zugleich ein innerlich verbundener Sinnreim gegeben: Ahnungen werden bedeutend, indem sie mahnen. Wir denken sogleich an Tristan:

Wie schwand mir seine Ahnung?
Sehnsücht'ge Mahnung —

wobei die beiden Begriffe auseinandertreten: die Ahnung schwand, die Mahnung blieb.

Alt — kalt.

Häufige, weil natürliche Verbindung, z. B. bei Goethe

Ich wollt' ich wär' alt
und runzlich und kalt —

gegen welchen ganz unpoetischen Wunsch der andere Spruch aus Hans Sachsens poetischer Sendung sich fröhlich-weise erklärt:

So wird die Liebe nimmer alt,
so wird der Dichter nimmer kalt.

Angedenken — schenken.

Unfehlbarer Geschenkreim! Glücksgeschenk der Sprache an alle schenkenden Sprecher! Er kommt bei den besten Familien vor. In dem Sinnverse „Angedenken“ zwar vermeidet ihn Meister Goethe dadurch, daß er das Wort, das so sehr zum Reimen verführt, wohlbedacht immer an den Anfang der Verse stellt. „Silvanen“ gegenüber aber kann er auch nicht umhin, jene oft geäußerte Bitte zu wiederholen:

Möchtest Du zum Angedenken
Deines Freunds ein Lächeln schenken.

Nicht-Goethes hätten „Deinem Freund“ gesagt. —

Armen — Erbarmen.

Hier bemerken wir eine ursprüngliche sprachliche Identität; etwa wie in Albrechts Stabreim: „Wie seid ihr **niedlich**, **neidliches** Volk“. Es läßt sich nämlich der Begriff des „Erbarmens“ mit seinem Stamm „barm“ (barmherzig) kaum besser ableiten als aus einem „be-armen“ d. i. bei den Armen, mit den Armen, für die Armen fühlen und tätig sein. Im Gotischen heißt es geradezu: „arman“.²⁾

¹⁾ Goethe an Knebel 20. Okt. 1810: „indef die Jüngerer auf das eckelhafteste ächzen und krächzen“.

²⁾ Daß ich das Wort jetzt anders deuten würde, tut nichts zur Sache: an dieser Stelle ist die ältere Ableitung in ihrem Rechte.

Gretchen hat dabei die Empfindung des Aermlich-Erbärmlichen, wenn sie sagt:
 Man lobt euch, halb mit Erbarmen!
 und dann den Seufzer nachhallen läßt:

Ach, wir Armen!

Dagegen singen hilfreiche Feen in der „romantischen Gegend“ von Lilis Park:

Rufen die Armen
 unser Erbarmen,
 gleich sind wir da!

An Stelle der Armut finden sich wohl auch einmal die Wohltäter ein, helfende, tröstende, bergende **Arme**, wie gleichfalls bei Goethe:

Doch ich fühle schon Erbarmen
 im Karfunkel Deines Blicks
 und erfreu' in Deinen Armen
 mich erneuerten Geschicks.

Armen — Erwarmen.

Zum Mitleid tritt damit schon als Gegenbild die Liebe. Die wärmenden Arme gehören durchaus zu der wärmenden Schar der lyrisch-erotischen Sinnreime, bis in Tod und Geisternacht hinein:

Hestig faßt er sie mit starken Armen —

— — — — —
 hoffe doch bei mir noch zu erwarmen!

Aber fraulicher als die bleiche korinthische Braut:

— — — in des Mannes Arme
 flüchtet sich das bange Weib,
 daß ihr sanftgeschmiegtler Leib
 an der starken Brust erwarme.

Wieder müssen wir hier, nebenher, die Verbindung zweier Zwangreime konstatieren; denn, wenn das „Erbarmen“ und der „Zeitvertreib“ ausgeschaltet werden, bleibt tatsächlich nur noch diese obige vierfältige Gruppe der Liebenden übrig, unter der besonders das Paar „Weib — Leib“ als fast unzertrennlich zu gelten hat.

Gleichen Doppelzwang — Liebeszwang — treffen wir in den Stimmen der Sirenen des Venusberges; denn auch das Urpaar „Liebe — Triebe“, welches hier dem „Weib — Leib“ entspricht, ist im lyrischen Liebesverhältnisse durchaus aufeinander angewiesen, sobald man die bedingte Sprachweise im conjunctivo praeteriti (bliebe, schriebe, verschiebe) so wenig wie Hiebe und Diebe gebrauchen kann. Sirenen können sie nicht gebrauchen — wenigstens solange sie singen:

Wo in den Armen
 glühender Liebe
 selig Erwarmen
 still' eure Triebe!

Als tiefernstes Gegenbild dazu dürfen endlich Tristan und Isolde genannt werden:

In deinen Armen,
 dir geweiht,
 urheilig Erwarmen,
 von Erwachens Not befreit.

So hat die Liebe wiederum zum Tode geführt! —

Augen — saugen.

Auch hier hat man nur noch „saugen“ als Auxiliare, und das saugt nicht immer. Aus Walthers Preislied aber kennen wir schon das überaus beliebte Bild ritterlicher wie bürgerlicher Poeten:

Aus ihren Augen
Wonne zu saugen.

Gleich schließt sich der junge Schiller mit der schwungvollen Erklärung des Phänomens an:

Aetherdünste träum' ich einzusaugen,
wenn mein Blick in deiner sanften Augen
himmelblauem Spiegel schwimmt.

Auch Uhland bleibt hierbei nicht aus dem Spiele:

Sie durst' aus deinen hellen Augen
den Glanz der Himmel in sich saugen, . . .

Beide liefern noch eine Menge Belege, die ich beiseite lassen muß. — Meister Goethe hält sich gewiß nur zufällig zurück; weiß er doch sonst gar wohl zu mahnen:

Trink, o Jüngling! heiliges Glück
taglang aus der Liebsten Blicke.

Becher — Zecher.

Da wir just beim Trinken sind, greifen wir flugs wieder zum Becher, zu dem der Zecher so eng gehört, wie etwa der Sorgenbrecher. Der Beispiele sind ebenso zahlreiche, fast zahllose, wie beim vorigen Reime. Jetzt trete Goethe aus seinem „Schenkenbuche“ voran:

Schenke, komm', noch einen Becher! —
— „Herr, du hast genug getrunken,
nennen dich den wilden Zecher!“

Uhland aus dem schwäbischen Weinland vom „Wirt am Berg“ stimmt gleich mit ein und erzählt fröhlich:

Dort lassen lust'ge Zecher
sich auf dem Bergrand nieder,
sie schwingen volle Becher
und singen trunk'ne Lieder. —

Und ein andermal im Balladenton, der ihm so gut ansteht:

Dann faßt der schlaue Zecher
den Grafen bei der Hand:
„Du schwenkest mir den Becher
und fülltest ihn zum Rand.“

Wobei einem natürlich sofort der „König in Thule“, der „alte Zecher“, wieder einfällt, die deutsche Ur-Ballade, die nicht weiter zu zitieren ist —: „hinunter in die Flut!“ —

Aber antik-klassisch äußert sich unser edler Schiller, und dennoch mit einem leisen Schmunzeln — er war ja auch in Arkadien geboren:

Nestor jezt, der alte Zecher,
der drei Menschenalter sah,
reicht den laubumkränzten Becher
der befränten Hekuba.

Wir werden auf diese Situation zurückkommen.

Die Tränke in Wagners Werken dagegen sind durchaus nur ernstster, tragischer Art (wenn man von den norwegischen Matrosen absieht) und locken keinen Zecher herbei. Man denke: Wotan — Siegmund — Siegfried — Tristan! — Fasner „wollte“ nur trinken, und auch das bekam ihm schlecht.

Begehren — gewähren.

Die Enge der Zugehörigkeit der Begriffe entschuldigt den nicht ganz reinen Reim; das Gewähren darf schon den Mund etwas voller nehmen als das Begehren — es ist besser als umgekehrt. Goethe ist sicher der selben Meinung:

Der gute Mann hat wenig begehrt,
und hab' ich's ihm sogleich gewährt.

Weiteres findet sich bei dem sinnverwandten Paare: „entbehren — gewähren“,

beglückt — entzückt.

Eine Steigerung des Sinnes! Sie drängt sich auf und erscheint oft, zumal bei Goethe. In der Umkehr z. B.:

Das art'ge Wesen, das entzückt,
sich selbst und andere beglückt.

Die Steigerung liegt hier in der Erweiterung des Begriffes „beglücken“: sich selbst **und andere**.

Belehren — Bekehren

Das eine ist die Folge des anderen. Wenn Mephistopheles der Marthe gegenüber vom Bekehren aufs Belehren sich wieder zurückzieht, so hat er guten Grund dazu:

Ein Hagestolz ist schwerlich zu bekehren.
„Es käme nur auf euresgleichen an,
mich eines Bessern zu belehren!“ —

Der Reim verrät hier mehr als die Worte.

Berge — Zwerge.

Daß zum Berge die Zwerge gehören, ist klar, und das Reimspiel (obwohl so ziemlich Zwangreim) sehr niedlich. Man weiß das ja schon aus den Märchenbüchern; und daher wollen wir uns auch unser Beispiel diesmal holen, vom schönen Snewitschen:

über den Bergen
bei den sieben Zwergen.

Daß Uhländ hierführ nichts hergab, wundert mich. Man müßte wohl tiefer in den Märchenberg der Romantiker fahren, um die kleinen Wichte öfter zu treffen.

Braut — trauf.

Ich meine nicht die Banalität, daß die Braut — trauf sei, sondern zu der äußeren Tatsache, daß sie dem Manne angekraut zu werden pflegt, die innere, daß sie ihm „vertraut“ ist. Darin liegt die Zugehörigkeit, die Goethe in dem Verse ausdrückt:

Und noch schöner ist die Braut,
wenn sie sich mir ganz vertraut.

So auch Uhländ:

Drum wähle jeder Jüngling sich die Braut —

— — — — —
Die Jungfrau folge dem, dem sie vertraut.

Die Zeremonie meint der realistische Lehrbub:

Lene — Braut?
Im Kirchenraum
wir getraut?

Doch auch Goethe:

bewirft nun die Braut,
dem Treuen angetraut.

Auseinandergerückt erscheint die Zugehörigkeit der Begriffe in den großen Zügen der Schiller'schen Bildersprache:

Einsam hascht Saturn die Braut,
wenn mit Ewigkeit die Zeit sich traut,

wobei „Zeit“ und „Ewigkeit“ noch einen gegensätzlichen Binnenreim ergibt.

B r e c h e n — S t e c h e n.

Da genügt der Name „Heideröslein“!

Doch der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden.
Röslein wehrte sich und stach,
— — — — —
muß' es eben leiden.

Zum leidenden Liebesopfer der Blümlein gehört aber auch das

B ü c k e n — p f l ü c k e n.

Der Strauß, den ich gepflückt,
grüß' dich viel tausendmal!
Ich habe mich oft gebückt,
ach wohl eintausendmal!

was durch den anderen Vers bestätigt wird:

Wann magst du dich am liebsten bücken?
Dem Liebchen Frühlingsblum' zu pflücken —

und wohl noch tausendmal! —

Als Drittes aber gehört zum Bücken und Pflücken noch der Rücken und bildet demgemäß einen neuen Sinnreim:

B ü c k e n — R ü c k e n.

Aber wie sollt' er seinen Rücken
nach einem halben Hufeisen bücken?

Eher nach Kirichen, Herr Peter Schließer, die ja auch einmal Blumen waren! —

D r a c h e n — R a c h e n.

Man möchte schier staunen, wenn ein Dichter mit Drachen zu tun hat, und er wiche dem Rachen aus. Goethe singt fraglos:

Entrüftet schütteln sich der Drachen
umschuppte feuerspei'nde Rachen —

und Schiller, mehr schildernd, beginnt gleich seinen „Kampf mit dem Drachen“:

Ein Drache scheint es von Gestalt,
mit weitem Krokodilerachen,
und alles blickt verwundert bald
den Ritter an und bald den Drachen.

Sonst freilich zieht seine Phantasie in diesem so verlockenden Gedichte, mit trefflichem Reimgeschick einen Sinnreim selbständig erzeugend, sich in die lokale „Lache“ zurück:

Halb Wurm erschien's, halb Molch und Drache,
gezeugt in der giftigen Lache.

Im „Taucher“ versammelt sich dann noch einmal die ganze schlimme Genossenschaft, und da wird ihr der „Rachen“ selber zur Lokalbestimmung:

Wie's von Salamandern, Molchen und Drachen
sich regt in dem furchtbaren Höllenrachen.

Dunkel — Gefunkel.

Per aspera ad astra! Im Dunkel funkeln die Sterne. Dieser gegensätzliche Sinnreim steht absichtlich am Himmel geschrieben, und oft genug haben ihn sich die himmelauf schauenden Poeten herabgeholt.

Uhland mag einmal für alle reden, da er sich eine poetische Lizenz dabei erlaubt:

Nirgends eines Sternleins Funkel,
wandl' ich durch das graue Dunkel.

Die Lizenz dagegen, auf die — „Lorelei“ zurückzugehen, mögen wir uns nicht erlauben; sie fällt, leider, schon jedem von selber ein, — aber hoffentlich in der Lisztschen Melodie!

Nur Goethe darf auch hier nicht ganz schweigen, er bringt den Begriff des Verdunkelns hinzu, indem er den Gegensatz der Begriffe zu Gunsten eines Gestirns seinesgleichen aufhebt:

Das jedes andre neben sich verdunkelt,
als wie ein Stern der ersten Größe funkelt.

Enge — Gedränge.

Ihr wildholdes Blumengedränge,
soll ich mit euch spielen, entlaßt mich der Enge!

Daneben Goethe, auch im orientalischen Garten, die Parallele in negative Form fassend:

Doch man ist nicht im Gedränge,
wie auf edlen Steines Enge.

Als dritter Parallelbegriff stellt sich wohl auch öfter die „Menge“ ein, so auf dem Meere der „Klassischen Walpurgisnacht“:

Er glänzt wie ein Stern durch die Menge:
Geliebtes leuchtet durch's Gedränge!

„Galathee, der Mutter Bild!“ —

Zum Gegensatz wird diese Parallele von dem selben Dichter auseinandergerückt:

Verkannt von der Menge,
verzieh' ich ins Enge.

Entbehren — gewähren.

Anschließend an das schon betrachtete Paar „begehren — gewähren“, wollen wir uns hier nur zweier, unter sich paralleler, Goethescher Fürsten-Motti erinnern, welche auf diesem Gegensatz-Reime aufgebaut sind:

Was alle fordern, wünschen, schwer entbehren,
es liegt an Ihm, dem Volk es zu gewähren —

und: Gesundes Volk erkranket im Entbehren,
welch ein Verdienst, es reichlich zu gewähren!

Felder — Wälder.

Eine solche landschaftliche Kontrastvereinigung liegt dem Lyriker, der ja gern, wie der Jäger, „durch die Wälder und die Auen“ schweift, überall nahe. Friedrich der Große zwar verspottete Paul Gerhards frommes Lied:

Nun ruhen alle Wälder,
Vieh, Menschen, Städte und Felder,
es schläft die ganze Welt —

aber das hat die Großen und Kleinen, die nach ihm kamen, nicht abgehalten, den lockenden Tönen des deutsch-sinnigen Reimes nachzugehen. Beim Singen und Sinnen, beim Träumen und Reimen folgen sie eben lieber dem Könige Wolfgang, wie er, der große Naturfromme, aufsucht

— — — — die Schattenwälder
und verliert sich in die Felder.

Da aber sonst nur noch die „Gelder“ — als Reim! — den armen Poeten zur Verfügung stehen, womit sie nun gerade gar nichts anzufangen wissen, so wird, um das Bild zu erweitern, gern „Feld“ und „Wald“ isoliert, singularisiert, wo ihnen dann im „Wald“ sofort ein bequemer „Aufenthalt“, im „Feld“ aber die ganze „Welt“ offen steht!

Die deutsche Sprache reimt halt gar reichlich mit gutem Sinn und sinniger Güte. Das sind ihre „Gelder“ — ihr Courant und ihr Gold. Möchte es nur nicht allzuviel in bloßes blaßes Papier umgesetzt werden, worauf sie vorahnungsvoll bereits die derb-deutsche (Schopenhauersche) Uebersetzung der fein-wälschen „Litteratur“ — das „Geschmier“ — gereimt hat. O du liebe weise deutsche Mutterwischsprache! —

Feste — Gäste.

Eine Zusammengehörigkeit erster Klasse! Was wären auch Feste ohne Gäste? Sie drängen sich massenhaft herzu. Man werfe nur einen Blick in die „Klassische Walpurgisnacht“; oder wem es da unter den reichen Schätzen der Phantasie zu unheimlich ist, der beschränke sich auf die volkstümliche Weisheitslehre des deutschen „Schatzgräbers“:

Tages Arbeit, abends Gäste,
saure Wochen, frohe Feste!

Fliehen — ziehen.

Eine echte und rechte Parallele (Goethe: Und ihr ganzes Ziehen — es schien ein ewig Fliehen), die noch viel häufiger sich ausdrängen würde, wenn es nicht die Gegenwehr der unreinen Reime gäbe. Für die Reinheit stehe hier nochmals unser Dichter, mit:

Will ich rasch mich ihr entziehen,
mich ermannen, ihr entfliehen.

Schiller benutzt die Parallele im Gegensatz der Personen:

Und zwei Wanderer sieht er die Straße zieh'n,
will eilenden Laufes vorüberflieh'n.

Uebrigens liebt er die besagte Gegenwehr mit „blühen“ und „glühen“:

Monde wechseln und Geschlechter flieh'n,
ihrer Götterjugend Rosen blüh'n
wandellos im ewigen Ruin —

oder:

Eine Fackel seh' ich glühen —

nach den Wolken seh' ich's ziehen —

und am einfachsten im vollkommenen Parallelismus:

Hero, schön wie Hebe blühend,

er, durch die Gebirge ziehend — —

Fließen — gießen.

Bleiben wir gleich bei Schillers herrlich plastischem Pathos und fügen zum Anfang der Ballade den Schluß:

Und mit seinem Raub zufrieden,

zieht er freudig fort und gießt

aus der unerschöpften Urne

seinen Strom, der ewig fließt.

Zum antiken dann noch das christliche Meister-Bild, „Amfortas Klage“:

Des eignen sündigen Blutes Gewell

muß mir zurück dann fließen,

in die Welt der Sündensucht

mit wilder Scheu sich ergießen.

Forst — Horst.

Für dies romantische Waldbild trete nur Umland als Zeuge auf, der es allerdings durch das „Tier mit stolzer Borste“ unterbrechen läßt:

Mein einzig Labfal war die Jägerei,

und ward im ringsverhegten Königsforste

mir nie ein Wild mit stattlichem Geweih,

viel weniger ein Tier mit stolzer Borste,

ein Vogel kaum, mit hungrigem Geschrei

hintaumelnd um die dürren Klippenhorste:

doch tat mir's gut, auf Felsen und in Klüften

umherzuklettern und die Brust zu lüften.

Fragen — sagen.

Eines ergänzt das andere; die Frage bliebe offen ohne den Reim des Sagens: die Antwort. Freilich kommts auch vor, daß die Antwort, wie Goethen, verweigert wird, aber dann auch dieses wie reimzierlich:

Das mußt du, Liebster, so bestimmt nicht fragen,

denn eigentlich hab' ich dir nichts zu sagen!

Gabe — Labe.

Er setzt' ihn an, er trank ihn aus:

O Trank voll süßer Labe!

O dreimal hochbeglücktes Haus,

wo das ist kleine Gabe!

Da finden sich die Dioskuren wieder beim Becher, und der alte Zecher und Sprecher, Nessor, kommt zum tönenden Worte:

Trink ihn aus den Trank der Labe,

und vergiß den großen Schmerz:

wunderbar ist Bacchus' Gabe,
Balsam für's zerriss'ne Herz!

wobei nicht nur der Ur-Sinnreim „Schmerz — Herz“, sondern auch die Stabreime **fr — g — b** reich mit einklingen. Das muß wohl mit dem Rauschduft des Weines, dem dionysischen, zusammenhängen denn auch Goethes Sänger schwingt wirbelnd die Stäbe: **s — a — fr — d — h — gl (kl)** und **g**.

Bei der Gralsfeier tritt auch diese natürliche Verbindung mit ein in die göttliche Verklärung:

Blut und Leib der heil'gen Gabe
wandelt heut zu Eurer Labe
sel'ger Tröstung Liebesgeist —

und das sanfte **L** dient als leichter Stab des schwebenden Wandels dieser legendarischen Verse.

G e s c h e r z t — g e h e r z t.

Die natürliche Steigerung wäre wohl eigentlich die umgekehrte: vom Scherzen zum Herzen. Meister Goethe aber singt:

Uns liebgekost und liebgeherzt,
als Bräutigam herumgescherzt —

wonach weiter nichts zu sagen ist. Oder „steckt eine Bosheit darin?“ — Mir erklingt das Don Juan-Motiv in Mozarts großer Ouvertüre: erst kosen und Herzen — dann herum- und endlich im frech-fröhlichen Fluge hinweg-gescherzt, auf Nimmerwiedersehen! So wird das „Scherzen“ allerdings zur bösen juanistischen Steigerung vom „Herzen“ — zum Ab-Gesang! —

G e l i t t e n — g e s t r i t t e n.

Dem Don Juan trifft der Wolfram entgegen:

Als du in kühnem Sange uns bestrittest,
bald siegreich gegen unsre Lieder sangst,
durch unsre Kunst Besiegung bald erlittest:
Ein Preis doch war's, den du allein errangst.

Leid und Streit gehört fast wie Reid und Streit schon zu den zusammengewachsenen Redensarten. Der Streit ist der Vater aller Dinge und das Leid die Mutter: *Neikos und Mater dolorosa*,

G i p f e l — W i p f e l.

Ueber allen Gipfeln
ist Ruh,
in allen Wipfeln
spürest du
kaum einen Hauch; —

So klingt's uns alsbald im Ohre. Auch Ahland stimmt ein, aber zu zweien:

Auf eines Berges Gipfel
da möcht' ich mit dir steh'n,
auf Täler, Waldeswipfel
mit dir herniederseh'n.

Es gibt aber auch heftige Momente in dieser lyrischen Landschaft des naiven Stiles. Selbst von Phöbus-Goethe hören wir:

Und uns Waffen
zu verschaffen,

schüttert er des Berges Wipfel,
und vom Gipfel
prasseln Steine
durch die Haine!

Hier bilden die Berges-Wipfel mit den Gipfeln steinerne Parallelen — „Kare“ —, und der Wald weicht vor dem Gestein zurück.

G l o c k e n — l o c k e n.

Betroffen war ich, nicht mehr Belege zu finden; denn daß Glocken — locken, ist doch eine der einfachsten poetischen Tatsachen, die sich so gut wie von selbst versteht, und nicht nur für kirchliche Gemüter.

Klinget, Glöckchen, klinget,
lockt mein Weibchen her!³⁾

Das uns aber wiederum zunächst im Ohre klingende Glockenbeispiel handelt nicht einmal vom Locken selber, sondern nur vom Widerhall im Herzen:

Da läuteten die Glocken —

— — — — —
Da jauchzt' es auf in brünstigem Frohlocken! —

und bei Uhland wird es zum Verlocken gesteigert:

Die Stadt erdröhnt vom Schall der Totenglocken, —

— — — — —
Doch all dies kann die Muse nicht verlocken.

Bei Schiller rücken die Begriffe voneinander, so daß der Mensch gleichsam zum Locker der Glocken wird:

Willst du nicht die Herde locken? —

— — — — —
Lieblich tönt der Schall der Glocken.

Alter weder in seinem „Lied von der Glocke“ — wo „der Bräute Locken“ allerdings auch einen, doch ganz anderen, Situations-Sinnreim zu den „hellen Kirchenglocken“ bilden —, noch bei Goethe in seinem Gedichte vom 22. Mai 1813, der „wandelnden Glocke“, die doch gewiß „lockt“, sogar in Person, — nirgends hören wir etwas von dem nächstliegenden aller Reime. —

So möge die Glocke verklingen — was lockend nun folgt, ist von anderem Klang: „Wenn's in den Taschen fein klingelt und rollt“, wie Rocco im „Fidelio“ singt, mit dem Refrain:

Das Glück dient wie ein Knecht um Gold;
es ist ein schönes Ding, das Gold.

G o l d — S o l d.

Anders wie der alte Kerkermeister fassen unsere Meister diese „Chimäre“ auf; meist dient sie ihnen als ein Gegensatz zum Minnesold:

Wir spielen nicht um Gold,
wir spielen um Minnes Sold.

Oder Schiller, in noch weiter idealisiertem Sinne:

Süßer Wohllaut schläft in der Saiten Gold
und der Sänger singt von der Minne Sold.

³⁾ Sollte Schikaneder das prosaische „ruft“ geschrieben haben, so hat doch jedenfalls Mozart „lockt“ gesungen! —

Endlich Goethe, mehr scherzando:

Und überdies den schönsten Sold:

Gold — aber diesmal mehr als Gold!

Ein Wort, welches sich jedoch diesmal nicht an die Liebe richtet, sondern an den Lenz, aber an den „Herrn Bergrat Lenz“, zur Feier seiner 50jährigen Dienstzeit.

Gl ü h e n — S p r ü h e n.

Eine Steigerung scheint es. Doch gerade an der schönsten Stelle bei Goethe erscheint sie in der Umkehr — das Sprühende verglühend:

Wenn der Funke sprüht,

wenn die Asche glüht,

eilen wir den alten Göttern zu.

G o t t — S p o t t.

Ein tiefsinniger Gegensatz, der sich doch im Grunde — wenn auch nicht im tiefsten Grunde — dem Zwange verdankt, daß ein dritter, reiner Reim versagt bleibt. Gott und Spott — wie Gott und der Teufel (oder jenes unreine Paar „Teufel — Zweifel“) — sind nicht zu trennen! Das bezeugen viele Beispiele, auch bei den Poeten: So Goethe:

Mit heiligen Grillen treiben sie Spott,

man fühlt weder Natur noch Gott —

Und ein andermal in der Umkehr:

Wie einer ist, so ist sein Gott,

darum ward Gott so oft zum Spott.

Dagegen Uhland:

Die Höflingschar im Kreise verlernet jeden Spott,

des Königs trotz'ge Krieger, sie beugen sich vor Gott.

Aus des Holländers Munde tönt uns die verzweifelte Frage:

Dich frage ich, gepries'ner Engel Gottes —

— — — — —
war ich Unsei'ger Spielwerk deines Spottes?

Und mehr als dies, zuletzt noch verzweifelter:

Ich zweifl' an dir, ich zweifl' an Gott!

Was du gelobtest, war dir Spott!

Aber die himmlisch erhabene Antwort schallt aus dem Ende des Tannhäuser trostmächtig im Morgensonnenstrahl zurück:

Hoch über aller Welt ist Gott,

und sein Erbarmen ist kein Spott.

G r ü n — b l ü h'n.

Wiederum eine **Steigerung** in einem Naturvorgange, wie das Reimpaar „glühen — sprühen“. „Es grünt und blüht“ ist ja auch Redensart geworden, wie „blüh' und wach“. Goethe malt ein stilles Thoma-Bild, oder vielmehr als Dichter gleich zwei in einem für alle:

Zieh'n die Schafe von der Wiese,

liegt sie da, ein reines Grün;

aber bald im Paradiese

wird sie buntgeblümt erblüh'n.

Grund — Schlund.

Eine **Parallele**, oder, wenn man will: auch eine Steigerung nach unten! Denn wenn man zu **Grund** geht, ist's schon schlimm, aber geht man gar „zu **Schlund**“, so fährt man gleich zur Hölle! Bei Goethe treffen wir die richtige Steigerung in der Hergensfahrt zum Blocksberg und zum Höllenfürsten:

Wie seltsam glimmert durch die Gründe
ein morgenröthlich früher Schein
und selbst bis in die tiefen Schlünde
des Abgrunds wittert er hinein.

Sonst erscheinen die Reime gern in der Umkehr: „Schlund — Grund“:
Goethe:

Da gähnet und wirbelt der schäumende Schlund (Stab!)
und ziehet die Frau mit den Kindern zu Grund!

Schiller, milder:

Schnell von ihrem Reiz besieget
griffst du aus dem finstern Schlund,
zogst sie von des Widders Rücken
nieder in den Meeresgrund.

Dann aber ebendort um so ärger:

Wühlen ungeheure Schlünde
in dem weiten Wassergrund. (Stäbe!)
gähnend wie ein Höllenrachen
öffnet sich des Meeres Grund.

Im „Taucher“ gesellt sich zum „Schlund“ der „schwarze Mund“ —. Eine unheimliche, ja, im wahren Sinne „niederträchtige“ Geschichte bleibt's immer. Der Laufsymboliker weiß das schon, ohne Hilfe der Stäbe, von dem dunklen Vokale der Tiefe her:

Blutbrüderschaft
schwuren wir uns!
Des Bundes Bruch
fühne nun Blut!

H a s c h e n — n a s c h e n.

Der Vorgang wird alsbald leichtfertiger, wenn es nur das liebliche Spiel Haschens und Naschens gilt. Da ist Goethe dabei:

Beliebt's Euch überall zu naschen,
im Fliehen etwas zu erhaschen —

und andersherum:

Wenn sie's dann mit Mut und Fleiß erhascht,
wird es sogleich verjubelt und vernascht.

Ein Stückchen Schmetterlingsjacht! — Und nun ein anderes Bild:

H e l d — W e l t.
Ein Herr der Welt!
Tristan, der Held!

Dieser Ruhmespreiskruf, der einen Urgegensatz im frohen Gefühle selbstloser Mannentreue aufhebt, mag hier in die Leere hineinkönen, welche meine Sammlung gerade

bei diesem bedeutungsvollen Sinnreime, wie er besser nicht gedacht werden kann, leider aufzuweisen hat.

H i m m e l — G e w i m m e l.

Dagegen wimmelt es hier von Reimen verschiedenen Sinnes. Aehnlich wie bei „Dunkel — Gefunkel“ darf man, wie schon bemerkt, ausgehen von dem verwandten Sinne des himmlischen „Weltengewimmels“ der Sterne, wie dies Schiller ausdrückt:

— die Lichter seines ew'gen Himmels,
— im Meere eig'nen Weltgewimmels.

Defter findet sich der Sinn des **Gegensatzes** zwischen Himmlischem und Irdischem damit ausgesprochen; so bei Goethe, zunächst mit Hervorhebung des Verwandten:

Näher dem Himmel
Kindergewimmel — —

(„Denn ihrer ist das Himmelreich“.)

Dann mehr auseinandergerückt:

Alles weißt du, was der Himmel,
alles, was die Erde trägt,
und verbirgst nicht das Gewimmel,
wie sich dir's im Busen regt!

Der Gegensatz nimmt körperliche Gestalt an in dem bekannten Bilde von den „Kranichen des Ibykus“:

Und finster plötzlich wird der Himmel,
und über dem Theater hin
sieht man in schwärzlichem Gewimmel
ein Kranichheer vorüberziehen.

Zur Abwechselung wird auch etliche Male der unreine Reim „Gefümmel“ — als Steigerung des Begriffes der Unruhe — vorgezogen, besonders von Goethe, sogar in den Himmel selbst verlegt:

Welch ungewöhnliches Gefümmel?
Ein Jauchzen tönet durch den Himmel.

Und endlich im Bilde des Himmelslichtes (Nordlichtes), das Irdische wiederum dem Himmlischen entgegensetzend:

O stünd es jezt am hohen Himmel, —
wir hätten dich, verlaß den Scherz.
Sieh weg vom glänzenden Gefümmel,
sieh auf, so brennet unser Herz!

H i r s c h — P i r s c h (B i r s c h).

Für diese traurig-unvermeidliche Waldstaffage sorgt der Sänger des Forstes und Horstes im Volksston:

Es gingen drei Jäger wohl auf die Birsch,
sie wollten erjagen den weißen Hirsch.

Zum Buchstaben H würde noch der Herbst gehören, auf den nur zwei Reime zu haben sind, die beide Sinnreime wären: vor allem „särbst“, doch auch „verderbst“. Dem Sinne nach passen sie sicherlich durchaus in die Herbststimmung hinein, aber der Form nach erscheinen sie zu gekünstelt, verlangen wenigstens eine etwas gezwungene grammatische Konstruktion, woraus es sich wohl erklären läßt, daß diese Reime zwar nahe liegen, aber doch nicht sich finden lassen.

Immer zu — ohne Ruh.

Diese fast sprichwörtliche Zusammenstellung bringt uns Goethe in seinem bekannten Liede vom „Glück ohne Ruh“:

Immerzu! Immerzu!

Ohne Raß und Ruh!

So sehr klingt das wie ein Urwort der Poesie, daß man es, auch wenn es weiter gar nicht angewendet worden wäre, unbedenklich als ein Vorbild für unzählige Möglichkeiten der Anwendung unter die Sinnreime von **parallelem** Charakter stellen müßte.

Jugend — Tugend.

„Jugend hat **keine** Tugend“, so lautet zwar das harte Sprichwort, das ich vorher unter seinesgleichen aufzuführen mich scheute. Hier aber wird es gedeckt durch poetische Gegenansichten, die der Jugend die Tugend nicht ungern zum Begleiter geben. Es würde ihnen auch etwas schwer fallen, nach anderen Reimen „lugend“, einen besser passenden zu erwischen!

Goethe meint fröhlich lächelnd:

Unbesonnenheit ziert die Jugend,

der Fehler wird zur Tugend!

Und noch deutlicher und lustiger, im Tone des persischen Schenken:

Trunken müssen wir alle sein,

Jugend ist Trunkenheit ohne Wein.

Trinkt sich das Alter wieder zur Jugend,

so ist es wundervolle Tugend.

Und wieder ein andermal neckisch mit dem Sprichwort spielend:

Sag mir nur, warum die Jugend

noch von keinem Fehler frei,

so ermangelnd jeder Tugend

klüger als das Alter sei?

worauf er als „Vater“ selber antwortet:

Eben drum, geliebter Knabe,

bleibe **jung** und bleibe klug.

Einmal parallelisiert er geradezu in kühner Paarung:

— das Alter wie die Jugend,

— den Fehler wie die Tugend.

Dagegen erhebt sich der grimme Ritter Biterolf und bekräftigt mit verachtungsvollem Nachdruck den alten, kaum vertuschten **Gegensatz**:

Für Frauenehr' und hohe Tugend

als Ritter kämpf' ich mit dem Schwert,

doch was Genuß beut deiner Jugend,

ist wohlfeil, keines Streiches wert!

Ketten — retten.

Offenbar ein zur Handlung der Befreiung zusammengehöriger **Gegensatz**, der uns am ergeißendsten aus Gretchens Kerkernacht hervorkönt:

Wohin die Angst des Kerkers, der Ketten?

Du bist's! Du komm, mich zu retten!

In der „Höllensfahrt Christi“ kommt der selbe Reim wiederholt vor.

Klarheit — Wahrheit.

Wenige **Parallelen** — denn das sind diese schönen Schwestern — sind so unbedingt beliebt wie sie! Man hat wirklich das Gefühl, als hätte die Mutter Sprache selbst sie eigens und ausschließlich für den untrennbaren Reim-Bund bestimmt. Darum hat sie ihnen auch keine weiteren Genossen gegeben. Wie es heißt: Wer A sagt, muß auch B sagen, könnte man ein Sprichwort bilden: Wer Wahrheit sagt, muß auch Klarheit sagen, — und umgekehrt. Wünschenswert wär's freilich, daß die Wahrheit auch immer mit Klarheit gesagt würde. Goethe, der Klare, fängt gleich in seiner „Zueignung“ damit an: — er empfing ja vor allen anderen:

aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit
der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

Ebenso sieht er die Muse seinen alten Dichtergefellen Hans Sachs bedenken:

Die umgibt ihn mit ihrer Klarheit
immer kräftig wirkender Wahrheit.

Scheinbar auseinandergerückt, und doch innig zugehörig — denn aus den Augen spricht das Herz — erscheint das Paar in Goethes Liebeslyrik:

Hinter dieser Augen Klarheit
ruht ein Herz in Lieb' und Wahrheit.

Im Orient aber spricht der Dichter zur Huri des Paradieses:

Du **blendest** mich mit deiner Himmelsklarheit,
es sei nun Täuschung oder Wahrheit.

Wir wollen dem Autor von „Dichtung und Wahrheit“ das Wort allein lassen. —

Kopf — Schopf.

Damit kommen wir vom Geistigen wieder ganz ins Körperliche, wo dann allerdings der Kopf zum Schopf so fest gehört, wie die Klarheit zur Wahrheit.

Das Zugehörige wird zunächst äußerlich getrennt bei Schillers „Radowessier“:

Auch das Messer, scharf geschliffen,
das vom Feindeskopf
rasch mit drei geschickten Griffen
schälte Haut und Schopf.

Unser Goethesches Beispiel macht zwar gleichfalls ein „widerlich Gesicht“ und weist beide Begriffe in einer gewissen Trennung auf; allein das, was bei ihm aus jedem Distelkopfe
gräßlich mit behaartem Schopfe

hervorschlüpft, ist doch nur wieder die Personifizierung der Distel selbst.

Krieg — Sieg.

Wie „Ketten — retten“ ist auch dies ein — Gott geb's allen Guten und Gerechten — zusammengehöriger **Gegensatz**.

Goethe: Ich setz' mein' Sach' auf Kampf und Krieg,
und uns gelang so mancher Sieg.

Das Paar würde platterdings zu den Urgeschlechtern, wie Sonne und Wonne, Liebe und Triebe zu zählen sein, wenn nicht ablenkende Mächte mit im Spiele wären, sofern nämlich der Krieg — nach dem Siege — „**schwieg**“, und der Sieg vom Himmel, der Sieger vom „**Rößlein stieg**“. Auch sangen die Dichter im all-

gemeinen lieber von Sonne und Liebe, als von Krieg und Kriegsgeschrei; denn auch auf „Hochzeitslieder“ fällt ein mißliches Licht, wenn man berichten muß:

Nun hatte sich jener im heiligen Krieg
zu Ehren gestritten durch mannigen Sieg,
und als er zu Hause vom Rösselein stieg,
da fand er sein Schlösselein oben:
doch Diener und Habe verstoben.

Aber doch wird schließlich Hochzeit gemacht. „So ging es und geht es noch heute“. —

Laube — Traube.

Das freundlich heitere Herbstbild liebt Goethe im Orient und Occident:

Laube bei Laube
lastende Traube!

Und: Führen zu Kiosken dich und Lauben,
und zum edlen Saft verklärter Trauben — —

bis in Auerbachs Keller hinein:

Hier unter diesem grünen Laube,
seht welch ein Stock! Seht welche Traube! uff.

Ob unter Laub oder in Lauben, die Traube findet an beiden Stellen ihren behaglichen poetischen Erbsitz, und wenn sie bereits „verklärt“ ist, — dann heißt's erst recht, wie in Arkadien bei Obst, Milch und Honig: „Hier ist das Wohlbehagen erblich, die Wange heitert wie der Mund“.

Leben — Streben.

Daß Leben = Streben ist, macht den Menschen das Leben wert, den Poeten aber leicht. Es ergibt einen Sinnreim, der über den Parallelismus hinaus eine Identität ausdrückt. Das Paar gehört zu den Verbrauchten, Beispiele wären kaum nötig, gehen wir gleich mit Goethe an den Schluß, welcher

an den öden Strand des Lebens —

— — — —
setzte dir das Ziel des Strebens.

Lecken — schmecken.

Der Parasit unter den Parallelen trifft beim Maskenfest des „Faust“ in Person auf:

Der wahre Schmecker,
der Tellerlecker!

Zu ihm gesellt sich der feinere Bruder, dem wieder mehr auf das Feuchte der „Gaumen steht“:

Lippen — nippen.

Küßest mit so spitzen Lippen,
wie die Tauben Wasser nippen —

oder: Was bewegt dir leis die Lippen

— — — —

lieblicher als Weines Nippen?

Man sieht, daß Wasser und Wein nur poetischer Vorwand sind, wenn der „Parasit“ in den Dienst des Dichters tritt. Was beim plumpen „lecken — schmecken“ unmöglich, wird bei „Lippen — nippen“ zu zartem Gebrauch. Das ist der Idealismus des Feuchten gegenüber der Materie, wie er am Schluß der klassischen Walpurgis-

nacht von Bild zu Ton fortschreitend gefeiert wird durch „Homunculus, von Proteus verführt“:

In dieser holden Feuchte,
was ich auch hier beleuchte,
ist alles reizend schön. —

und Proteus:

In dieser Lebensfeuchte
erglänzt erst deine Leuchte
mit herrlichem Gesön!

Ein Sinnreim, der uns noch später wohlgefallen soll! —

Doch zu den „Elementen allen vier“ gehört für den Poeten auch:

L u f t — D u f t.

Dies Pärchen hätte Anspruch so gut wie „Luft — Brust“, zu den Urreimen gerechnet zu werden. Poetisch wird die Luft doch erst durch den Dufst. Muß ich noch Belege bringen? Wie läßt der Dichter den Geist Italias singen?

Das Weh'n der Himmelslüfte,
dem Paradiese gleich,
des Blumenfeld's Gedüfte,
das ist mein weites Reich.⁴⁾

Auf die Identität folgt gleich der **Gegensatz**:

L ü f t e — G r ü f t e.

Meist plurale tantum, um den Gegensatz zu verstärken. Bei Goethe:
Und auf den Höhen der Indischen Lüfte,
und in den Tiefen Aegyptischer Grüste —

und umgekehrt:

Dringe tief zu Berge's Grüften,
Wolke folge hoch in Lüften!

Bei Schiller:

Blicke zucken in den Lüften,
und aus ihren Felsengrüften
werden alle Stürme los.

Bei Uhland:

In die öde Nacht der Grüste
sinkt ihr, Jünglinge, hinab!
Flieber wallen in die Lüfte,
Rosen blüh'n um euer Grab.

Singulär aber braucht es der Neuerer, Junker Walthers:
zum Flug durch die Luft
aus der Städte Gruft — —

So wären wir glücklich wieder emporgekommen! —

M e i s t e r — G e i s t e r.

Junker Walthers, der wohl Meister werden, aber nicht Meister sein wollte, hat uns doch die Pforte aufgetan, um zu den Geistern der Meister (Identität und Gegensatz) zu gelangen. Nun stehen wir mitten innen im Meistersinger-Reim! Das

⁴⁾ Da wir uns noch in der Gesellschaft Goethes (1749—1832) befinden, so ist „Blumenfeld“ auch noch kein Familienname! —

Ehrt eure deutschen Meister,
dann bannst ihr gute Geister!

Ha, diese Meister;
Wie böse Geister —

Das waren hochbedürft'ge Meister,
von Lebensmüh' bedrückte Geister! uff.

Hat der alte Hegenmeister
sich doch einmal wegbegeben!
Und nun sollen seine Geister
auch nach meinem Willen leben.
Ach, da kommt der Meister!
Herr, die Noth ist groß!
Die ich rief, die Geister,
werd' ich nun nicht los.

Denn als Geister
ruft euch nur, zu seinem Zwecke,
erst hervor der alte Meister.

Die holden jungen Geister
sind alle von einem Schlag:
sie nennen mich ihren Meister
und gehen der Nase nach.

Heilig achten wir die Geister,
aber Namen sind uns Dunst,
würdig ehren wir die Meister,
aber frei ist uns die Kunst.

Doch rufen von drüben
die Stimmen der Geister.

die Stimmen der Meister:
 versäumt nicht zu üben
 die Kräfte des Guten!

(Parallele als Identität.)

Schiller: Freundlos war der große Weltenmeister,
 fühlte Mangel, drum erschuf er Geister,
 sel'ge Spiegel seiner Seligkeit.

(Gegensatz als Parallele.)

Mild — wild.

Diesen **Gegensatz** braucht Goethe bekanntlich nicht als Reim im Verse, sondern als Reim **der** Verse, beide Male mit dem dritten Reimwort „Bild“ verbunden, in des „Jägers Abendlied“:

1. Vers: Im Felde schleich ich still und wild, — —
2. Vers: Du wandelst jezt wohl still und mild — —

Aber auch in „Lili's Park“ treffen wir ihn, auf die selbe Person übertragen:

Für einen Bären zu mild:
 für einen Pudel zu wild — —

Mond — thron t.

Diese Anführung hätte ich uns vielleicht ersparen dürfen; aber es reizt auch, auf einen **seltenen** Reim hinzuweisen, welcher doch in einem poetischen Bilde als Sinnreim sich empfiehlt. Der thronende Mond ist mir, in diesem Wechsel, nur zweimal erschienen, da, wo er so zaubersam zu leuchten und zu spuken hat: in der klassischen Walpurgisnacht, und zwar einmal in seiner natürlichen Persönlichkeit, beglaubigt von den gewichtigen Sirenen:

Wir sind gewohnt,
 wo es auch thront,
 in Sonn' und Mond
 hinzubeten — es lohnt! —

Das andere Mal in seiner symbolischen Verwendung als orientalisches Wappenbild, von Psslen und Marsen, auf Meerstieren, Meerkälbern und Widdern, minder geehrt:

Wir leise Geschäftigen scheuen
 weder Adler noch geflügelten Leuen,
 weder Kreuz noch Mond,
 wie es oben wohnt und thront — —

wobei wir uns auch den Parallel-Binnenreim merken wollen, der den sozialen Gegensatz zwischen „Wohnenden“ und „Thronenden“ in sich birgt.

Wir bleiben in der Mondsphäre beim folgenden, um so mehr beliebten Gegensatz:

Nacht — Pracht,

einem Nebenstück zu „Dunkel — Gefunkel“; der Gegensatz tritt scharf hervor bei Goethe:

Warum ziehst du mich unwiderstehlich
 ach, in deine Pracht?
 War ich, guter, Junge, nicht so selig
 in der öden Nacht?

Oder auch in getrennter Sphäre:

Daß von der **Sonne** klarster Himmelspracht
nichts mehr erleuchtet wird: hier ist es **Nacht**.

Dagegen wieder mit dem Blick in die zur Nacht gehörige Pracht der **Sterne**:
Man freut sich ihrer Pracht —

— — — — —
in jeder heitern Nacht —

und in der Umkehr:

Auf einen Wink in jener ersten Nacht
entfaltete sich aller Sterne Pracht.

Schließlich aber doch wiederum vom Licht zur Nacht.

Du staunest über die Königspracht,
und gleich ist sammet-schwarz die Nacht.

Und so auch im schönsten Gegensatz bei Amfortas, jedoch nun in der Umkehr von
Nacht zum Licht:

Nach wilder Schmerzensnacht:
nun Waldes Morgenpracht.

Tristan der Held aber preist die Nacht, wie vorhin der „gute Junge“ Goethe:
Selbst in der Nacht
dämmernder Pracht —

und geht noch weiter, sodaß die Nacht die heilige Herrin bleibt:
Seine (des Tages) eitle Pracht — —

— — — — —
verlacht, wem die Nacht
den Blick geweiht! —

An der Stelle des hier einmal auftauchenden Binnenreimes „lacht“, der ja mitunter
in Mondscheinphantasien seine liebliche Rolle spielt („Ob Mond auf seinen Pfad
wohl lacht? — Welch schöne Nacht“, Ulgathe), hat man sonst lieber die Sinnreime
„Wacht“ oder auch „Acht“ als zur Nacht unmittelbar gehörig angewandt.

So auch beim Tristan, dessen Drama gleichfalls seine besonderen Eigenreime
besitzt, wie die „Meisterfinger“, 3. B.: „Wunden — gefunden“ und vor allem
sämtliche Nacht-Reime.

N a c h t — W a c h t (A c h t).

Tristan: Was dort in keuscher Nacht
dunkel verschlossen wacht — —

wogegen Kundry:

In stäts erneuten Wahnsinns Nacht,
aus der ich büßend kaum erwacht.

Und öfter in dem Dialog der „Meisterfinger“:

Warum wohl der Meister heute wacht?

— — — — —

— — Gut' Nacht!

Oder: Wie, Meister? Auf? So spät zur Nacht?
— — Herr Stadtschreiber! Was, Ihr wacht? —

und „Acht“ mit „wacht“:

Nun nehmt euch in acht:
der Merker wacht!

Alles zusammen aber vereint wiederum in der Tristan-Nacht der Wachtgesang Brangänes:

Einsam wachend in der Nacht,
wem der Traum der Liebe lacht,
hab' der Einen Ruf in Acht, — —
— — — —

Habet acht! Habet acht!
Bald entweicht die Nacht. —

Faust mache den Beschluß:

O sähest du, voller Mondenschein
zum letzten Mal auf meine Pein,
der ich so manche Mitternacht
an diesem Pult herangewacht!

Da einen sich „Nacht“ und „Wacht“ noch einmal zum Stimmungsbilde. Der milde Mond- und Meeres-Stab M mengt sich mannigfach mit ein und der Mond selber scheint auch wieder dazu. Das Bild ist vollkommen. —

4. N—Sch.

Narren — Sparren.

Das Sprichwort sagt: „Hoffen und harren macht manchen zum Narren“; aber der zum „Narren“ ureigen gehörige Sinnreim ist ersichtlich der „Sparren“, wie Goethe bezeugt:

Sonst war ich Freund von Narren,
ich rief sie ins Haus hinein,
brachte jeder seinen Sparren,
wollte Zimmermeister sein.

und:

Ich sag': Hinaus, ihr Narren!
Sie ärgerten sich drob,
nahm jeder seinen Sparren,
der Abschied, der war grob!

Naß — Faß.

Wie zum Narren der Sparren — zum Fasse das Nasse! Bloß daß das Faß seines Nasses los wird, der Narr aber nicht seines Sparrens! Wieder sagt Goethe:

Da wächst der Wein, wo's Faß ist —
da regnet's gern, wo's naß ist —

und hält neckisch in einer sprichwörtlichen Parallele die beiden nahen Begriffe scheinbar auseinander, als spräche er von einer ganz anderen Nasse, wie die im Faß! Dahingegen kann er auch nicht umhin, die natürliche Trennung ernstlich zu befürworten.

Ja, schonet nur nicht das erquickliche Naß,
dann schwindet der älteste Wein aus dem Faß!“

In drastischen Gegensatz tritt aber wirklich das Paar bei den norwegischen Seeleuten im „Holländer“:

Tranken oft des Meers gesalz'nes Naß —
besseres Getränk gibt Mädel aus dem Faß!

Nelken — welken.

Böse Leute sagen, die Nelken seien nur deshalb Lieblinge der Poeten geworden, weil diese sonst nichts gehabt hätten, um auf „welken“ zu reimen! Richtig ist's, daß

ein **Zwangsreim** vorliegt, aber wenn man bedenkt, daß die Nelken darum nicht minder schön sind und leider auch nicht weniger welken, so wird man zugeben müssen, daß dieser Zwangsreim zugleich ein recht passender Sinnreim sei. Auch Meister Goethe, der da gesungen: „Die Nelke soll man nicht verschmäh'n“, scheut ihn nicht:

(Sie) stifteten die schönsten Nelken,
doch es will bei mir nur welken.

Nennen — (er)kennen.

Name ist Erkennungszeichen. Auf dem Gegensatz zwischen Glauben und Erkenntnis beruht das Verbot der Namenfrage in der Sage. Wie denn auch Ortrud es der Elsa vorwirft:

Der deine, sag, wer sollte hier ihn kennen,
vermagst du selbst den Namen nicht zu nennen —

wogegen die Mannen für Lohengrin sich erklären:

Wir stehn zu dir, es soll uns nie gereuen,
daß wir der Helden Preis in dir erkannt.
Reich' uns die Hand, wir glauben dir in Treuen,
daß hehr dein Nam', auch wenn er nicht genannt.

Aber Elsa selbst, in der Parallele der Vergleichung:

Ist dies nun Liebe? — Wie soll ich es nennen,
dies Wort, so unaussprechlich wonnevoll,
wie — ach — dein Name, den ich nie darf nennen. —

Es ist der Lohengrin-Reim, der auch in manigfacher weiterer Beziehung wiederkehrt. 3. B.:

— zum Streiter für der Tugend Recht ernannt —
bleibt als sein Ritter dort er unerkant.

Doch gefellen sich dazu noch andere, dem Sinne des **Dramas** entsprechende Reime, wie:

„entsandt, entbrannt, verbannt, entwandt, — Brabant“. —

Während Goethe einmal die Kongruenz der Begriffe anzweifelt:

Ihr sucht die Menschen zu benennen,
und glaubt am Namen sie zu kennen —,

so weiß ein anderer Gralsritter, Amfortas, eine ernste Deutung zu finden:

Mich dünkt, ihn zu erkennen:
Dürft' ich den **Tod** ihn nennen!

Dies führt uns zum Nächsten:

Not — Tod.

Ein vielgebrauchter **Steigerungsreim**. „In Not und Tod“ ist Redensart geworden, gleich dem Stabreim: „Treu bis zum Tod“. Wir wollen uns wieder nur an die zwei großen Meister halten, deren einfaches Wort genügt. Der greise Faust sagt:

Es klang so nah, als hieß' es — Not.
ein düstres Reimwort folgte: — Tod!

Brangäne, verzweifeln, muß die Steigerung umkehren: in diesem Drama des „Todes aus Liebesnot“ ist der Tod das Heil, die Not das schlimmer als Tödliche:

Unabwendbar ewige Not
für kurzen Tod!

Marke endlich:

Die Ernte mehrt' ich dem Tod:
der Wahn häufte die Not!

Quellen — Wellen.

Eines kommt aus dem anderen, in der Wirklichkeit und im Bilde. Hier haben wirs mit den Poeten zu tun.

Goethe: Du bist der Freuden echte Dichterquelle,
und ungezählt entfließt dir Well' auf Welle.

Auch der andere dichterische Franke, Walthar, gedenkt träumend:
— wohl einer Quelle
edler Welle,
die lockend mir gelacht: — —

Dass der Quell der Poesie auch „hell“ sei, liegt schon im Sinn, und der Reim bestätigt es. Dieselbe Paarung ist dann auch in weiterer Beziehung fast unvermeidlich:

Uhland: An dieser Unschuld, dieser Morgenhelle,
an dieser ungekrübten Gottesquelle.

Unter Umständen kann allerdings die **Schnelligkeit** noch über die Helligkeit gehen, wie in Schillers „Punschlied“:

Oh' es verdüftet,
schöpft es schnell!
Nur wenn er glühet,
labet der Quell.

„Vier Elemente, innig gesellt“ — Quelle — helle — Welle — schnelle — bilden schließlich eine durch den plaudernden Labial **ll** charakteristische Elementarharmonie.

Rasseln — prasseln.

Onomatopoetische Parallele, als ein Beispiel für viele von ähnlichem Schlage; Musterstück in symphonischer Durchführung:

Goethe: Felsentore knarren rasseln,
Phöbus' Räder rollen prasselnd —

Rauschen — lauschen.

Wo es rauscht, wird gelauscht. Fränkischer Volksmund bezeichnet die Naturstimme vor dem Rauschen des Regens als „lauschig“. Uns fällt wohl gleich der Lauscher von Profession, der geräuschvolle „Merker“ ein:

von dürrem Laub umrauscht,
er lauert da und lauscht —

wo die Begriffe zu einem anderen Bilde sich verbinden, nämlich zum Lauschen **im** Rauschen, anstatt **dem** Rauschen. Ähnlich, nur heiterer, in Pogner's Ansprache:

Bei frohem Festesrauschen —
das Volk sie lassen lauschen.

(Man beachte die leichtfüßigen Stäbe **ſ—ll**)

Dagegen hören wir das Urbild in Isoldens Verklärungssange:

Wie sie schwellen, mich umrauschen,
soll ich atmen — soll ich lauschen? —

Regen — Segen.

Und nun rauscht der Regen wirklich selbst hernieder:
Aus der Wolke quillt der Segen,
strömt der Regen —

und zu Schiller — Goethe, in der natürlicheren Umkehr:
Nach diesem Frühlingsregen,
o Weibchen, sieh den Segen!
aber auch:

Jener Mordgeschosse Regen
schafft grausam — blutigen Rache Segen.

Regen — bewegen.

Da vollkommene Muster einer Reimparallele: Verdoppelung des Begriffes in gleichklingender Form. Der Beispiele sind unzählige! Lieber nenne ich nur dasjenige bei Goethe, welches den Substantivbegriff enthält:

Dann treibt die schmerzlich überspannte Regung
gewaltsam ihn bald da, bald dort hinaus,
und von unmutiger Bewegung
ruht er unmutig wieder aus —

worein Suleika lieblich einstimmt:

Was bedeutet die Bewegung?
Bringt der Ost mir frohe Kunde?
Seiner Schwingen frische Regung
kühlt des Herzens tiefe Wunde.

Hier wäre noch „Rhein — Wein“ zu nennen. (Vgl. die geschäftigen Kurfürsten beim „Grafen von Habsburg“.) — Wir wollen es aber den glücklichen Rheinwein-Preisfängern nicht vorwegnehmen, die es darin besser haben, als die Moselwein-Sänger, denen bei ihrem Preisgericht 3. 3. nichts übrig blieb, als das oberbayerische „Mosel“ zu rufen, um ihnen den „Mosel“ weingerecht zu kredenzen. Was unterscheidet nun diese Blume vom „Nelken — welken?“ — „Das war ein Müßen — war ein Zwang!“ —

Schallen — hallen.

Eine reine Klangparallele, wie etwa auch „sausen und brausen“, „summen und brummen“. („Gutes Mädchen, brumm' und summ' — „brauf' und sauf!“ und „vor dem Wort mit der Stimme ja nicht summt, nach dem Wort mit dem Munde auch nicht brummt!“) Steigerung wird erzielt in Walthers Gesang:

Es wächst der Schall —
wie Glockenhall
umtost mich des Jubels Gedränge:

Dagegen bei Goethe das Umgekehrte, in tonmalerischer Fülle:
Aus düstern Felsenhallen schallen
verhalt'ne Seufzer und verhallen.

Schaakeln — gaaakeln.

Auch parallel und auch onomatopoetisch. Der reimgerechte Sinn ist gegeben in der Deutung des natürlichen Vorganges auf den psychisch-geistigen. Am deutlichsten vollzieht sich dies bei dem mythischen Meeresvölklein der „zärtlichen Doriden“ in der „Klassischen Walpurgisnacht“, von denen Vater Nereus so reizend wie verfänglich ausfragt:

Die Welle, die euch wogt und schaukelt,
läßt auch der Liebe nicht Bestand,
und hat die Neigung ausgegaukelt,
setzt ihr gemächlich sie ans Land.⁵⁾

Das ganze Reimpaar, wie es da ist, zählt zu den lockeren Gesellen. Ein andermal
singen die schmeichelnden Geister Goethes:

Sollten wir dich nicht umgaukeln,
denen du gehuldigt hast?
Laß dich holde Bilder schaukeln
von der Hütte zum Palast.

Schiller äußert sich heftiger über eine Ober-Gauklerin:

Ueber dir mag auch **Fortuna** gaukeln,
blind herum nach ihren Buhlen spähn,
Menschen bald auf schwenken Thronen schaukeln,
bald herum in wüsten Plätzen dreh'n!

Wenn aber Uhland seine Verse an eine „Tänzerin“ richtet, so schwebt seine Phantasie gleich in höheren Regionen:

— der sich auf Blumen schaukelt,
der Schmetterling, der ewig gaukelt,
ist Sinnbild der Unsterblichkeit.

Sollte die Unsterblichkeit wirklich ein ewiges Gaukeln sein? Sollten jene Engel, welche Fausts „Unsterbliches“ emportragen, zu den Schaukeln und Gaukeln gehören? Das Sinnbild Uhlands ist, Gott sei Dank, ein Scherz. —

Scherz — Schmerz.

Innerhalb des Sterblichen reimt sich auf den Scherz nur zu leicht der Schmerz. Merkwürdigerweise findet sich jedoch dieser so natürliche **Gegensatz** viel seltener als die fast zu Parallelen aneinander gekettete Zugehörigkeit „Herz — Scherz“. Der reiche Goethe, der schon bei „Himmel — Gefümmel“ die beiden Begriffe in Gegensatz gebracht, hilft uns auch hier wieder aus:

Du Armer, fühlst du nicht den Schmerz,
wie andere?

Sie lacht dich an und sagt im Scherz:

„Nun wandere!“

Für „Herz — Scherz“ soll uns Schiller nicht seinen allzu bekannten Glockenvers von den „Hyänen“ beibringen, sondern eine jugendlichere Schreckensgeschichte:

Ach, vielleicht umflattert eine andre,
mein vergessen, dieses Schlangenherz,
überfließt, wenn ich zu Grabe wandre,
an den Pustisch in verliebtem Schmerz!

(Bei beiden Dichtern begegnet uns die Verbindung mit „Ander n — wandern“, die zu den reichlichst ausgenützten **Zwangsreimen** gehört, deren „Sinn“ aber erst durch eine gewisse Umschreibung, hier etwa: „von einem zum andren“, sich feststellen lassen würde.)

Schiff — Riff.

Ein gereimtes Seestück: Wo immer Schiffe sich in die Reim-Enge wagen,

⁵⁾ Im Fouqué's für E. T. Hoffmann dramatisirter „Undine“ schaukelt und gaukelt dieser melodische Massenreim durch das ganze Stück.

drohen gleich die Risse! Unsere beiden musikalisch durchwogten Meerdramen lassen es daran nicht fehlen:

Im „Holländer“:

Gedenkst du, wie auf steilem Felsenriffe
vom Ufer wir den Vater scheiden sah'n?
Er zog dahin auf weißbeswingtem Schiffe,
und meinem Schutze vertraute er dich an. —

Im „Tristan“:

Das Schiff! Das Schiff!
Dort streicht es am Riff!
Jetzt schwand das Schiff
hinter dem Riff!

und:

Aber auch Goethe:

Da zieh'n am klaren Tag hinab die Schiffe —
— nun starret Eis an Kiel und Risse — —

und Uhland im „Fortunat“:

Von Epperns Küste stößt das fremde Schiff,
da zeigt sich noch mit Federspiel und Bogen
ein schlanker Jüngling auf dem nahen Riff.

Schimmer — Geflimmer.

Malerische **Parallele**, bei Goethe beliebt:

Mondenlicht und Sternenschimmern
dich im ew'gen All umflimmern.

Gegensätzlich:

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
vom Meere strahlt;
ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
im Quelle malt.

Bei Uhland:

Mit einer Krone, die von Steinen flimmert — —
— — — — —
doch wie der Scepter, wie die Krone schimmert. —

Schmeicheln — streicheln.

Da sprang sie ab und streichelte
die feuchte Mähne, schmeichelte —

Ja, das ist keine Geringere als **Helena**, vom Chiron getragen. Wer kommt der Heroine am nächsten? Von der Klassischen Walpurgisnacht bis zum Westöstlichen Divan ist's nur ein Kagensprung:

Abuherriras Kage hier
knurrt um den Herrn und schmeichelt:
denn immer ist's ein heilig Tier,
das der Prophet gestreichelt. —

Nun, da wir einmal bei den „begünstigten Tieren“ sind — noch rasch einen (sagen wir): **Bocksprung!** —

Schneider — Kleider.

Und rief auch seinen Schneider —
der Schneider kam heran:

„Geh, mach dem Junker Kleider
und miß ihm Hosen an!“

Dann aber ebenso rasch weiter von der „Mode“ zur „Musik“:

Schön — Gefön.

Das an sich Schöne der Musik drückt sich kurz und bündig in diesem Reimpaare aus, und es gehört zu den unbewußten Freiheiten unserer Sprache, die mehr als „Finessen“ sind, daß sie als Drittes, und fast Einziges noch vom selben Klanggeschlechte die „Hö'h'n“ kennt. Wir sind hier auf den Höhen des Ideales, wo — wie Goethe weiß — auch das Licht tönt und die Augen singen:

Augen, sagt mir, sagt, was sagt ihr?

Denn ihr sagt was gar zu Schönes:

gar des lieblichsten Gefönes!

In getrennter Beziehung und doch idealer Harmonie stehen die Töne zu den Schönen:

Der Sänger drückt' die Augen ein,

und schlug in vollen Tönen;

die Ritter schauten mutig drein,

und in den Schoß die Schönen.

Schiller faßt die Harmonie wieder in einen großen Akkord:

Der echte Klang vom Urbild alles Schönen:

ihr liebet ihn in der Natur ertönen —

und alle drei Reime, affonierend:

So führt ihn, in verborgnem Lauf,

durch immer rein're Formen, rein're Töne,

durch immer höh're Hö'h'n und immer schön're Schöne

der Dichtung Blumenleiter still hinauf.

Schrecken — Verstecken.

Im Schrecken versteckt sich der natürliche Mensch; Mephistopheles aber in der Gestalt des Phorkyas möchte sich verstecken, um auch dann noch andere zu erschrecken, nämlich:

Vor aller Augen muß ich mich verstecken,
im Höllenspuhl die Teufel selbst zu schrecken.

Dahingegen die Hölle selbst, in der „Höllenfahrt Christi“:

Sie kennet seines Donners Schrecken,

Sie sucht umsonst sich zu verstecken!

Für sie gibt es nicht mehr die gnadenvolle **Steigerung**:

Schuld — Huld.

Parfaisal, Tristan und Tannhäuser, die heilssehnächtigen, Schuldigen, verbindet diese Begriffspaarung:

Erlöser, Heiland, Herr der Huld,
wie büß' ich Sünder meine Schuld?

und:

Ganz ohne Huld
meines Leidens Schuld?

Oder Isolde, das dem Schuldigen Sühne drohende Weib:

Die böß' ihm meine Huld,
zu sühnen alle Schuld.

Und endlich Elisabeth, die dem Sünder Huld erslehende Jungfrau:

um deiner Gnaden reichste Huld
nur anzufleh'n für seine Schuld! —

Schwoll — voll.

Wohin! Wohin! Die Breite schwoll,
des Wassers ist hüben und drüben voll!

Neben diesem naturalistisch-elementaren Bilde der Wassersnot, der Johanna Sebus erlag, erscheint uns Elsas Traumphantasie, worin die Luftwellen die Töne dahintragen:

ein Laut so klagevoll,
der zu gewalt'gen Tönen
weit in die Lüfte schwoll!

Bei Goethes „Fischer“ treten die Begriffe aus dem einheitlichen Bilde des Elementes heraus und auseinander; nur der Reim bleibt übrig und bezeichnet nun eine Situation des **Gegensatzes**:

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
ein Fischer saß daran,
sah nach dem Angel ruhevoll,
Kühl bis ans Herz hinan.

Schwüle — Kühle.

Wird's nicht zu kühl?
's war heut gar schwül.

So faßt Eva in naiver Frage diesen Temperatur-Gegensatz zusammen. — Leichtsinziger äußert sich Goethes alter Adam:

Scheuet nicht des Tages Schwüle,
achtet nicht des Abends Kühle!

Speer — Wehr.

Die beiden Gegenstände der Rüstung bilden zugleich **Gegensätze**: Angriff und Abwehr. Der „Speer“ ist ein Parsifal-Wort; als Reim tritt öfter die „Wehr“ dazu:

Ist sie so treu, so kühn in Wehr,
so sende sie nach dem verlornen Speer!

— — —
Halt da! Dich bann' ich mit der rechten Wehr:
Den Toren stell' mir seines Meisters Speer!

Doch steht der heiligen Waffe mit besonderem Rechte auch der Reim „hehr“ zu:
Der dort mir schimmert hell und hehr:
des Grales heil'gen Speer!

In größeren Bildern kommt zum Speer oder zur Wehr der Kollektivebegriff des „Heeres“ noch hinzu, wie bei Uhland im „Ver sacrum“:

„Ihm sei der Frühling heilig!“ rief das Heer,
— — —

Da rauschten Fittiche, da klang der Speer, —

Zu „Speer und Wehr“ aber liefert hier nur noch Schiller ein Belegstück aus dem großen Kriegsbilde vom „Untergange Trojas“:

Jetzt sah sie den Gemahl, bereit zur Gegenwehr,
„Was für ein Wahnsinn reichte dir den Speer?!“

Und ein anderes, friedliches, aus dem „Eleanischen Fest“:

Und sie nimmt die Wucht des Speeres
aus des Jägers rauher Hand;
mit dem Schaft des Mordgewehres
fürchtet sie den leichten Sand.

Städtchen — Mädchen.

Mit der großen Stadt ist's anders — aber, wenn die Poeten, was sie viel lieber tun, in ein kleines Städtchen einziehen, so fehlen auch sicher die Mädchen nicht; sie stehen schon an allen Fenstern hinter den Nelken und Rosen und harren ihrer Sängers, besonders wenn sie, wie Goethe, in der Tracht des Soldaten kommen, trotz der lockeren Moral:

Morgen in ein andres Städtchen:
schwarzes Brot und weiße Mädchen.

Stark — Mark.

Mark ist das Sinnbild der Stärke:

Sieh, diese Sonne war so stark —

— — — — —

die Knochen voll von Rittermark —

so rühmt sich Goethes alter Held seiner entschwundenen Kraft. Jung-Goethe selbst aber schildert anders die gegenwärtige Liebe:

Das läuft mir durch das Rückenmark
bis in die große Zeh':
ich bin so schwach, ich bin so stark,
wir ist so wohl, so weh! —

Sterben — erben.

Das Rechtsverhältnis zwischen diesem Paare könnte für unpoetisch gelten; doch wird niemand dem Gesange Gretchens diesen Vorwurf machen:

Und als es kam zum Sterben
zählt' er seine Städt' im Reich.
gönnt alles seinem Erben,
den Becher nicht zugleich —

und noch weniger Tristans Verzweiflungsschrei:

daß nie ich sollte sterben,
mich ew'ger Qual vererben.

oder Amfortas' großer Klage:

Nimm mir mein Erbe!
Schließe die Wunde!
Daß selig ich sterbe,
heil dir gesundel!

Es ist eben stets die Frage, wer der Erbe und was das Erbe sei.

Sterne — Ferne.

Gegen den Schluß dieser Aufzählung gelangen wir hier nur noch einmal tief in die Unzählbarkeit. „Soviel Stern' am Himmel steh'n“, so oft haben die Dichter sie mit der Ferne, die ihnen erb und eigen ist, reimend verbunden.

Heilige Poesie,
himmelan steige sie,
glänze, der schönste Stern,
fern und so weiter fern!

Diesen Stern der Poesie kennt auch unser Junker Waltherr:

Zwei lichte Sterne
aus der Ferne!

so gut wie Wolfram, dem er sich personifiziert hat:

Da scheinst du, o lieblichster der Sterne,
dein sanftes Licht entsendest du der Ferne; —

und an anderen Stellen mehr. Und Schiller:

Leierklang aus Paradieses Fernen,
Harfenschwung aus angenehm'ren Sternen.

Daß aber auch dieses Paar begrifflich getrennt werden kann, und sich doch wieder zweifellos zu einem Bilde zusammenfindet, bezeugen Schiller und viele andere:

Und es saust und dröhnt von ferne,
finster kräuselt sich das Meer,
und es löscht das Licht der Sterne,
und es naht gewitterschwer.

Für die ganze übrige Schar der fernen Sternbilder stehe zum Schlusse nur noch Uhlands Wort an den Tod:

Dann zur Blumenflur der Sterne
aufgeschauet liebewarm,
saß ihn freudig Arm in Arm,
trag ihn in die blaue Ferne. —

Stirn — Hirn.

Ein Seitenstück zu „Kopf und Schopf“, nur nach Innen gekehrt. Goethe:

Als gäb's einen Gott so im Gehirn,
da hinter des Menschen alberner Stirn.

Oder umgekehrt:

Mir war's gebunden vor der Stirn
und hohl im innersten Gehirn.

Wenn das schon Goethe sagt — eilen wir zum Ende! Das Ufer winkt!

Strand — Sand.

Oeffter findet sich „Land“. Der zum Strande unmittelbar zugehörige Sand ist bei den Dichtern nicht so beliebt. Immerhin treffen wir ihn bei Goethe:

Sie tanzten nieder bis auf den Strand,

— — — — —

und als sie kamen auf weißen Sand —

und bei Schiller:

jetzt ein verrätherischer Strand,

— — — — —

Dort birgt der Griechen Heer sich auf verlass'nem Sand.

Und endlich „Land — Strand“:

Welches Land? —

Kornwall's grüner Strand! —

Tagen — kragen —

wozu noch, um das Sinnbild zu vervollständigen, wiederum die „K a g e n“ gehören (Schiller: Das packt sie mit seinen grimmigen Tagen, — lagern sich die greulichen Kagen); aber wer wird es glauben, daß dafür augenblicklich kein anderes Beispiel sich fand? Nur für das sinnverwandte Paar:

Klauen — krauen

sorgt Mephistopheles:

Du glaubst vielleicht, des Gastes Nägel krauen
nicht auch so gut, wie eure scharfen Klauen?

Tränen — Sehnen.

Ein unzertrennliches Paar! Als ein solches und zugleich als Elegiker mögen
auch hier noch einmal die beiden Meister des Dramas und der Lyrik stehen.

Der dort dem Erlöser die Wunde stach,
aus der mit blutigen Tränen
der Göttliche weint' ob der Menschheit Schmach
in Mitleids heiligem Sehnen!

Und: Mich treibt umher ein unbezwinglich Sehnen!
da bleibt kein Rat als grenzenlose Tränen.

Throne — Krone.

Die Reime sind wie geschaffen für das Bild des Fürsten oder dessen, was
der Dichter sich fürstlich denkt, und wär's der Teufel selbst, der sich rühmt:

Hier sitz ich wie ein König auf dem Throne,
den Szepter halt ich hier, es fehlt nur noch die Krone!

Eine edlere Gestalt erscheint bei Schiller; man erkennt sie an ihren Zeichen:

Stolz vor ihrem Wagenthron
brüstet sich das Pfauenpaar,
mit der gold'nen Herrscherkrone
schmückt sie ihr ambrosisch Haar.

Der selbe Dichter aber verteilt die beiden Symbole der Herrschaft mit der ihm
eigenen erhabenen Ironie, zwischen dem Forscher und dem Künstler, indem er
von dem ersteren zu diesem sagt:

(Wenn er) neben dem geträumten Throne
der Kunst den ersten Sklavenplatz erlaubt, —
verzeiht ihm! Der Vollendung Krone
schwebt glänzend über Eurem Haupt!

Tiefen — schliefen.

Der Sinn liegt mehr in der Tiefe, als auf der Hand. Mag der „tiefe Schlaf“
uns zunächst darin anklingen, die Dichter selbst lieben mehr das Bild des Schlafes
in der Tiefe. Die Tiefe ist ihnen das Schlumberbett der Erscheinungen — so
im Morgengruß des Faust:

Doch senkt sich Himmelsklarheit in die Tiefen,
und Zweig' und Aeste, frisch erquickt, entsprossen
dem duff'gen Abgrund, wo versteckt sie schliefen.

Schiller, groß vom Schein zum Ton übergehend:

Und Töne fand in ihren tiefften Tiefen,
die ungeahnt und göttlich in ihr schliefen.

Ähnlich, aber schlichter, Uhland:

In meiner Seele Tiefen,
wo alle Lieder schliefen.

Versteckt — entdeckt.

Noch ein Gegensatz, der in so natürlicher Verbindung steht, daß auch dieser
Reim fast zu den unzertrennlichen zu rechnen ist. Lassen wir nur rasch die

Hübschesten und Liebenswürdigen für alle reden, die „Rosenknospen“ des kaiserlichen Karnevals:

Doch wir halten uns versteckt,
glücklich, wenn ihr uns entdeckt.

(Die **Parallele**: „decken und verstecken“ bei Schiller:

Was heißt die Zukunft, die uns Gräber decken,
die Ewigkeit, mit der du eitel prangst,
ehrwürdig uns, weil Hüllen sie verstecken?)

Wellen — Schwellen.

Wie „hallen — schallen“: eine Natur-**Parallele**, deren sich Junker Waltherr gern bedient, um Luft- und Tonwellen poetisch zu schildern:

Und wie in fernen Wellen
der Hall von dannen flieht,
von weither naht ein Schwellen, — —

bei Goethe vom Wasser:

Siehst auf und ab lichtgrüne schwanke Wellen
mit Purpursaum zur schönsten Wohnung schwellen.

Wenden — enden.

Wie sie es wende —
wie sie es ende —

ist uns das Nächstvertraute. Dann auch die Parallelstelle:

Bekennntnis wird Schuld in Reue enden,^{*)}
Erkenntnis in Sinn die Torheit wenden.

Die große Gemeinde der Freunde des Gesanges wird sich eher erinnern an Uhlands Wort:

Das Blühen will nicht enden —
nun muß sich alles, alles wenden!

Eine **Steigerung** ist je nachdem von der Wende zum Ende, und auch von dem einen Ende zur neuen Wende, nicht zu verkennen.

Wetter — schmettern —

findet sich ziemlich häufig; es gibt auch ein so bequemes Bild für eine so unbequeme Sache. Wählen wir aus dem Vorrat das einfachste Beispiel des (Goethischen) Feuerwerkers:

Drauf ausgelernt, wie man nach Mäßen wettert

— — — —
und eh' er sich's versieht, geht er zerschmettert
mit allen seinen Künsten in die Lüfte!

Wollen — sollen.

Den Beschluß mache nicht das pyrotechnische Effekstück, sondern dieser philosophische **Gegensatz** ethischer Begriffe, der noch einmal recht deutlich und volltönig

^{*)} Es herrscht ein Zweifel, da beide Lesarten in Originalfassungen sich finden: ob es „in Reue“ oder „und Reue“ heißen müsse. Der Parallelismus der Verse scheint für das doppelte „in“ zu sprechen. Das Bekenntnis ist Ausdruck der Reue; die Schuld endet in der Reue des Bekenntnisses. Aber auch die Reue endet mit dem befreienden Bekennen, das die Gnade gewinnt.

besagt, was ein Sinnreim sei. Das Beispiel dazu gebe mit versöhnlicher Milde unser großer Dichter, wenn er:

statt heißem Wünschen, wildem Wollen,
statt läßt'gem Fordern, strengem Sollen

an anderer Stelle freundlich hervorhebt: :

Sie meinen's fromm und gut im Grund: sie wollten
nur Menschliches, was alle wollen sollten.

Unter unseren Beispielen hatten sich bereits einige von der Art befunden, auf welche wohl noch ein letzter rascher Blick zu werfen wäre: die **Zwangsreime**. Hierbei gibt es, entweder in Hinsicht auf die möglichen Sinnbeziehungen, oder auch nur auf die vorhandenen Reimformen selber, für die Dichter keine andere Wahl. Ehedem wurden sie gern und unbedenklich durch unreine Reime umgangen; aber mit der Zeit sind wir peinlicher und — reinlicher geworden, d. h. in der **Form!** Solche Reime mit oder ohne Sinn-Beziehung, die man immer wieder beisammen findet, sind außer den schon früher bemerkten, wie Ahnung — Mahnung, Gott — Spott, Jugend — Tugend, Klarheit — Wahrheit, Nelken — welken, z. B. noch folgende:

Adeln — tadeln (die „Nadeln“ passen nicht; neuerdings wäre zu rettender Ausflucht das „Radeln“ hinzugekommen!), begegnen — segnen, Blume — Heiligtume, Bösen — erlösen, Engel — Mängel, Fenster — Gespenster, Freude — Gebäude, Glück — zurück, Schwestern — gestern, Wanderer — anderer, wirken — Bezirken, Wolke — Volke:

Drum mocht's euch nie gereuen,
daß jährlich am St. Johannisfest,
statt daß das Volk man kommen läßt,
herab aus hoher Meister-Wolk'
ihr selbst euch wendet zu dem Volk.

Auch hier also spricht der Bayreuther Meister mit, und es ist noch nicht das letzte Wort.

Ich will nur hoffen, daß unter unseren Lesern, die immer willig und gern auf ihn hören, doch einige sich befinden, denen auch in der Gesellschaft all dieses bunten Reimgelichters so aufgeräumt zumute gewesen, wie mir selbst, daß sie mir bis hierher gefolgt sind, mit dem Gefühl, es sei kein ganz unbayreuthisch Tun, sich an sinnvollem Klang und klangvollem Sinne zu ergötzen. Diese mögen denn auch noch freundlich das letzte Wort vernehmen, und sie werden sich dann mit mir wiederum „am Ziele“ finden! —

Am aller unangenehmsten war es den Dichtern von jeher, daß gerade diejenigen Worte, die ihnen persönlich gewissermaßen am nächsten lägen, ganz **reimlos**, sozusagen **Zwangsunreime** waren! Wir sind alle **Menschen**, und wir sind dabei **Deutsche**. Auf „**Mensch**“ reimt sich allerdings mit einigem guten Willen: „wetterwend'sch“ — und der Sinn ist wohl klar, aber für uns doch nicht heiter. — Mitunter lehrt die Geschichte, daß das Menschliche auf seiten des **Niederländ'schen** sei; aber der damit gegebene rettende Reim ist noch nicht ausgenutzt worden, ist auch in der That zu schade dafür! — „**Mensch**“ also gilt nach wie vor als reimlos. —

Ferner sagt **Goethe** — auch er mußte noch sein letztes Wort haben:

Und ob sich auch auf **deutsch** nichts reimet,
reimt doch der Deutsche immerfort.

Das ist eine große Wahrheit. Und weil denn der Deutsche „immerfort reimt“, mit oder ohne Sinn und Sinnreim, so hat er sich endlich doch auch bis in eine Zeit hineingereimt, welche ihm den langentbehrten Gefellen zum Deutschen bringen sollte.

Seit mehr als einem halben Jahrhundert gibts auf „deutsch“ einen echten und rechten Sinnreim. Mit keinem besseren kann ich schließen, und das ist das letzte Meisterwort:

„Was ist deutsch?“
B a y r e u t' s c h ! —

Inhalts-Verzeichnis

zu den

5 Jahrgängen 1933—37 der „Bayreuther Blätter“

Zusammengestellt durch Dr. Anton Moritz in Wels Ö.

V o r w o r t.

Von den Zahlen, die den Aufsätzen und besprochenen Werken beigelegt sind, bedeuten die ersten vor dem Striche immer die Jahrgänge, die nach dem Striche folgenden die Seiten.

Manche Werke wurden wiederholt besprochen auf verschiedenen Seiten, in mehreren Jahrgängen. In solchen Fällen sind dann die nebeneinander stehenden Zahlengruppen durch Beistriche oder Strichpunkte getrennt oder ein „und“ verbunden.

Die besprochenen Werke werden zuerst mit dem Namen des Verfassers und dann mit dem Titel angeführt. Nach dem Titel folgt, zumeist in Abkürzung, der Name des Besprechers, der vor die Jahreszahl zu stehen kommt. Wurde ein Werk von verschiedenen Besprechern behandelt, dann erscheinen die Besprecher mit ihren Abkürzungen oder mit dem vollen Schreibnamen vor den einzelnen Jahreszahlen. Für die Besprechungen wurden folgende Abkürzungen gebraucht: Aufl. = Auflage; Blge. = Beilage; Erl. = Erläuterung; Fr. = Kurt von François; G. = Dr. Karl Grunsky; her. = herausgegeben; n.f. = nationalsozialistisch; R. v. Sch. = Richard von Schaukal; See. = Dr. Hermann Seeliger; Vlg. = Verlag; W. oder R. W. = Richard Wagner; H. v. W. = Hans Paul Freiherr von Wolzogen; Jfd. = Zusendung.

Die in dem Abschnitte über die Musiker gebrauchten Abkürzungen beziehen sich auf In dem Abschnitte über Richard Wagner wurden die Namen des Meisters fast stets den Namen des Musikers. Es finden sich also hier mehrfach in einer Zeile zwei Abkürzungen, von denen die erste regelmäßig den Musiker, die zweite den Besprecher betreffen.

abgekürzt verwendet. Die römischen Ziffern bezeichnen immer das Stück des voraus angeführten Jahrganges.

Erste Abteilung.

Aufsätze.

A. Von Richard Wagner.

Prosaentwurf zum „Fliegenden Holländer“	1933/157
(Verl. v. Dr. O. Strobel)	
Gedanken über Parsifal	1934/125
Aussprüche ü. Tristan und Isolde	1935/57
Aussprüche aus Tagebüchern	
1936/1, 61, 169; 1937/1, 53, 105, 153	
Unveröffentlichte Briefe an seinen Bruder Julius	1936/109

B. Von anderen Verfassern.

1. Bayreuth, die Festspiele und Vereine.

Boßhart Robert, Bayreuth in entscheidender Stunde deutscher Geschichte	1933/114
Ewiges Bayreuth (Blge.)	1936/III.

Chamberlain H. St., Lohengrin in Bayreuth 1894	1936/112
Hahn Johann, Tannenberg—Bayreuth (Jfd.)	1936/59
Hoffmann Kurt, Meistersinger-Erlebnis (Jfd.)	1937/151

2. Kunst, Kunstlehre und Kunstanschauung.

Barthel Ernst, Mensch u. Künstler	1934/47
Basel Friedrich, Hans Thoma's Kostümentwürfe zum Ring	1937/84
Daube Otto, Kunst und Religion im Lebenswerke R. W.	1934/180
François Kurt von, Die Kunst u. d. Einteilung und Charakteristik der Künste	1934/110
Die bildenden Künste	1934/111
Die angewandte Kunst	1934/113

Das Schöne u. d. Zweckmäßige	1933/22	Emmy Krüger	1934/179
Der Streit um die Kunst in alter Zeit	1935/42	Pauline Lucca	" 164
Harz Erich von, Das Tragische und das Schöne	1933/118	Malie Materna	" 173
Püringer August, Positive Kritik	1933/49	Albert Niemann	" 165
Schaukal Richard von, Gegen die Schamlosigkeit in der Kunst	1933/93	Hedwig Raabe	" 169
Was ist Kunst?	1937/142	Theodor Reichmann	" 174
Sturm Joh. Fris Lothar, Kunst-Kritik i. n.s. Staat	1935/34	Anton van Rooy	" 178
Thoma Hans, Aus seinen Briefen an Frauen	1937/82	Anna Schramm	" 162
		Agnes Sorma	" 169
		Rosa Sucher	" 174
		Josef Tichatschek	" 164
		Elisa Wiborg	" 176
		Charlotte Wolfer	" 166
3. Geschichtliche Erscheinungen und Zustände.		Conrad Michael Georg, ein vergessener Kämpfer für Bayreuth und Deutschtum (Sec.)	1937/198
Aust Dr. Oskar, Zeitgenössische Organisation der Arbeit auf nationaler Grundlage	1934/200	Friedrich II. von Anhalt, Ein fürstlicher Wagnerianer (Dr. Walther Eggert)	1933/103
Schubert Ella, Deutsche Geschichte für deutsche Kinder	1934/105 u. 107	Harris Clemens, der Freund Siegfried Wagners	1935/143
Seeliger Dr. Herm., Der deutsche Seher. Die n.s. Idee bei R. W.	1934/127	Ludwig II. (G.)	1936/129
Schaukal Richard von, Was tut not. (Ein Vorwort)	1933/34	Otto Luise, zwei Dresdener W.-Erinnerungen (Walter Loofe)	1933/107
4. Kultur und Rassenkunde.		Reszke Jean de, Ein Bayreuther außerhalb Bayreuths (Fris Erkmann)	1936/161
a. Aust Dr. Oskar, Zeitprobleme — Ewigkeitsprobleme (Reform des Kalenders)	1935/44	Rüdel Hugo zum Gedächtnis (P. Bülow)	1935/6
Seeliger Dr. H., Der germanische Mensch u. unsere lieben Tiere	1936/84 u. 139	Schemanns In die Ehren Ludwig H. v. W.	1937/216
Schaukal Richard v., Vom menschlichen Tier und vom tierischen Menschen	1936/149	Stein Heinrich von, Brief an einen seiner Schüler	1937/113
b. Grunsky Dr. Karl, Wünsche a. d. Rassenkunde	1934/192	Stein H. v., (Günther Ralsz)	1937/115
Seeliger Dr. H., Deutsch oder Nordisch?	1935/8, 71, 120 u. 170;	Stein H. v., Erinnerungen an (H. v. W.)	1937/120
Musik oder Rasse (Betrachtungen zur angewandten Rassenkunde)	1936/18	Stöcker Adolf, Erinnerung an (H. v. W.)	1936/7
Schaukal R. v., Stil und Rasse	1933/201	Wagners Adolf, zum 100. Todestag (G.)	1935/161
Rasse und Volk	1934/43	Wagners Adolf, Verzeichnis der Arbeiten	1935/165
5. Persönlichkeiten, Beiträge zur und aus der Erinnerung.		6. Literatur, Werke und Persönlichkeiten.	
Apponyi Graf Albert (H. v. W.)	1933/108	Wahne Franz, Raabe und W.	1935/166
Bühnenkünstler aus 75 Jahren (H. v. W.)	1934/161	Kroeger Ernst, Goethe und Beethoven als Trostspender	1937/17
Alfred von Bary	1934/179	Lude Hans, R. W. in der Geisteswelt Friedr. Lienhards	1933/40
Marianne Brandt	1934/172	Meißner Richard, Goethes Stellung zum Musikdrama	1933/163
Auguste Crelinger	" 161	Schaukal Richard von, Marie v. Ebner-Eschenbach	1934/207
Emil Devrient	" 167	Hugo v. Hofmannsthal	1934/218
Ernest van Dyck	" 175	Thomas Mann über Arthur Schnitzler	1933/35
Fris Friedrichs	" 175	Thomas Mann u. d. Sozialismus	1933/37
Ellen Gulbranson	" 177	Nestron	1934/204
Eugen Gura	" 172	Ferdinand Raimund	1934/202
Friedrich Haase	" 167	Schiller	1935/64
Karl Hill	" 170	Adalbert Stifter	1934/207
Ferdinand Jäger	" 171	Ludwig Uhland	1937/195
Fanny Janascheck	" 168		

Woljogen Hans von, Lautsymbo- lisches in Platons „Kratylos“	1935/96
Notleidender Shakespeare	
1. Troilus und Cressida	1934/223
2. Wie es euch gefällt	1934/227
3. Maß für Maß	1934/229
Nachfrage zur „Rabenweisheit“ (Blge.)	1935/IV.

7. Musik und Musiker.

François Curt von, Die Musik	1934/115
Grünsky Dr. Karl, Bach und Wagner	1935/58
Gluck	1937/192
Franz Liszt	1936/132
Zu Webers Gedenkzeit	1937/24
Köllli Josef Georg, Gestaltete Ton- welt oder tönende Gestalt?	1937/64
Kroeger Ernst, Beethoven und Goethe als Trostspender	1937/17
Köll Gustav, Ueber allen Gipfeln (Eine Deutung des Melos)	1934/121
Seeliger Dr. Hermann, Musik oder Rasse 1935/8, 71, 120 u. 170;	1936/18
Westernhagen Curt von, Nießsche und die deutsche Musik	1936/8

8. Mythos und Sage.

Golther Wolfgang, Der Schwan- ritter u. d. Gralsritter	1936/123
Schubert Ella, Gudrun und Jo- hannesevangelium	1934/107

9. Philosophie (Weltanschauung).

Aust Dr. Oskar, Volkserneuerung, Durchdringung aller Lebens- gebiete mit biologischem Geist	1934/40
Barthel Ernst, Nießsches Lehre vom Ring der Zeit und ihre gegenwärtige Fortbildung	1936/150
Von Dr. Fred, Genie und Umwelt	1933/27
Bruns Aennelotto, Der Einfluß Schopenhauers auf die Dich- tung R. W.	1934/81
Engelbrecht Kurt, Die Fortentwick- lung der altindischen Weltan- schauung und Religiosität bei Richard Wagner	1933/11
Harß Erich von, Idee und Wirklich- keit	1934/1
Schaukal Richard von, Gedanken zum Nachdenken 1933/89, 144 u. 198; 1934/43, 117; 1936/202;	1937/141
Der Intellektualismus	1933/89
Kritik	1933/91
Das Rätsel des Menschen	1933/94
Hoheit und Macht	1933/144
Die drei Grundwahrheiten	1933/146
Freude nicht Vergnügen	1933/146
Der demokratische Aberglaube	1933/198
Welt und Weltläufigkeit	1933/200
Zeit	1934/45
Wahrheit und Wirklichkeit	1934/46

Nähe und Ferne	1934/117
Gehen und Bleiben	1934/119
Welterschöpfung	1936/202
Welt und Ueberwelt	1936/202
Von der Güte	1936/203
Allegorie und Symbol	1937/143
Sinnlichkeit und Geistigkeit	1937/143
Wahrheit und Sittlichkeit	1937/144
Lehre — Erziehung — Leistung	1937/144
Westernhagen Curt von, Napoleo- nismus oder Heldentum 1937/87 u. 132	
Nießsche und die Deutsche Musik	1936/8
Woljogen H. v., Die Vieldeutigkeit der „Idee“	1935/95
Vaterland	1934/189

10. Religion.

Daube Otto, Kunst und Religion im Lebenswerk R. W.	1934/180
Engelbrecht Kurt, Die Fortentwick- lung der altindischen Religiosi- tät bei R. W.	1933/11
Kirsten Dr. Rudolf, Schulanfacht am 22. Mai	1937/62
Köllli Josef Georg, Luther und R. W. u. d. Leiden der Kreatur	1937/126
Püringer August, Beiträge zur Frage des deutschen Glaubens	
1. Theologie und Judentum 1935/128 u. 197	
2. Luther und die Bibel	1936/66
Schaukal Richard von, Glauben	1936/202
Noch einmal und immer wieder Glauben	1936/203
Schubert Ella, Johannesevangelium und Gudrun	1934/107
Aus der Religionskunde einer Berliner Volksschule	1936/80
Seeliger Dr. Hermann, Vom Sinn und Unsinn des Aberglaubens	1937/27
Woljogen H. v., Oftergedanken	
1. Der einige Gott	1933/79
2. Atman — Brahman	1933/81
3. Was die Abendmahlsformel zu denken gibt	1933/83
4. Kelch oder Schale? Eine Frage vom Grate	1933/87
Jesus bei Johannes	1934/65
Deutschchristliche Gedanken und Bedenken	
1. Ein Wort z. religiösen Kultur	1935/138
2. Einer tut not	1935/139
3. Was wird aus der Kirche?	1935/141
Das Evangelium des Paulus (Blge. mit Erl. v. W.)	1935/II

11. Sprache.

Schaukal R. v., Die Sprache	1937/141
Zur Verwilderung der Schrift- sprache	1937/142

12. Theater (Volksspiele).

Bülow Paul, Die Detmolder R.W.- Festwoche	1935/215
--	----------

Daube Otto, Der Detmolder Kulturplan (Bglg.)	1935/1
Harß Erich v., Die Erneuerung des Deutschen Theaters a. tragisch-dramatischer Weltanschauung	1933/1
Taube Dr. Walther, Elisabeth u. Leonore, Erlösende Liebe im "Tannhäuser" und "Fidelio", Gedanken zu den Zoppoter Waldfestspielen	1933; 1934/182
Bericht über d. R.W.-Festspiele in Zoppot	1936/204
Rienzi u. Hans Sachs: "Santo spirito cavaliere" (Zoppot)	1935/217
Woljogen H. v., Wunsiedler "Frucht- und Dornen-Stücke"	1935/221

13. Ueber Richard Wagner und seine Werke.

Basler Friedrich, Hans Thoma's Kostümentwürfe zum Ring	1937/84
Bruns Almelotto, Der Einfluß Schopenhauers auf die Dichtung R. W.	1934/81
Chamberlain H. St., Lohengrin in Bayreuth 1894	1936/112
Cerny Dr. Johann, Die Sprache in R. W. Tristan und Isolde	1934/14
R. W. Tristan u. d. Phädra-Dramen von Euripides, Seneca und Racine	1935/112
Nochmals: Euripides, Racine und R. W.	1936/35
Die Versform in R. W. Tristan und Isolde	1936/183; 1937/96
Daube Otto, Kunst und Religion im Lebenswerk R. W.	1934/180
Deipfer Lia, Eine Stimme zum W.-Jahr (3fd.)	1933/155
Engelbrecht Kurt, D. Fortentwicklung d. altindisch-arischen Weltanschauung und Religiosität bei Richard Wagner	1933/11
Fiebig Paul, D. Abendmahl bei R. Wagner	1933/124
Goltzer Wolfgang, D. Schwan- u. d. Gralsritter	1936/123
Grunsky Dr. Karl, Bach u. R. W.	1935/58
Habne Franz, W. u. Raabe	1935/166
Hoffmann Kurt, Weltanschauung u. Glaubensbekenntnis R. W. im Parsifal	1934/4
Kirsten Rudolf, Kurwenal	1937/172
Kölle Josef Georg, Gestaltende Tonwelt oder tönende Gestalt	1937/64
Luther und Wagner über die Leiden der Kreatur	1937/126
Lorenz Alfred, Wege zur Erkenntnis v. R. W. Kunstwerk	1933/109
Lude Hans, R. W. i. d. Geisteswelt Friedr. Lienhards	1933/40
Peterßen O. v., R. W. als Dichter (Beitrag zur Geschichte des	

Wagnertums bei den deutschen Balten)	1935/1
Ring Dr. Franz, Die entstehungsgeschichtl. Grundlagen d. Deklamations-Syllabik R. W.	1934/30
Die Auswirkungen der Deklamations-Syllabik R. W. auf d. deutsche Stimmpädagogik u. ihre Hilfsgebiete	1936/25, 94 u. 155
Ritter Trude, D. Musikalische i. d. "Tristan"-Sprache	1934/94
Röll Dr. Gustav, Das Wesen des Bayreuther Kunstwerks	1935/14, 78, 105 u. 183
C-Dur im "Tristan"	1937/162
Hans Pfister über eine Melodie in R. W. "Tannhäuser"	1935/93
Neue Beiträge zu alten Problemen:	
1. Isolde's Verklärung	1935/135
2. Das Dramatische in Kunst und Religion	1933/140
3. Die Prüßelzene i. d. Meistersingern	1933/141
Volk und Genius in der Auffassung R. W.	1936/172
Seeliger Dr. Hermann, D. volkstümliche Element bei R. W.	1937/68
Die n.f. Idee bei R. W.	1934/127
Valentin Dr. Erich, R. W. politischer Glaube	1937/8
Wörner Dr. Karl, R. W. Opernstoffe in Texten romantischer Opern	1933/186
Mit einem Nachwort v. H. v. W. (Genie und Geschichte)	1933/194
Parsifal als Spätwerk in R. W. Schaffen	1934/7
Woljogen H. v., "Von keinem Weib kam mir der Reif"	1933/143
Das Rätsel der Senta	1933/161
Zinßtag Adolf, Die Eröffnung des Tribünenhauses bei Luzern als R.-W.-Museum	1933/196

14. Siegfried Wagner.

Basler Friedrich, Clemens Harris, der Freund S. W.	1935/143
Goltzer Wolfgang, S.-W.-Feier in Stuttgart	1935/149

15. Beilagen.

Bayreuth und Draußen	1933/I.—IV.; 1934/I.—IV.; 1935/I.—IV.; 1936/I.—IV.; 1937/I.—IV.
"Das Evangelium des Paulus" mit einer Erl. v. H. v. W.	1935/II.
Inhaltsverzeichnis der Jahrgänge 1928—32	1933/II.
Inhalt der Jahrgänge 1933—1937	jeweils im IV. Stücke

Litterarische Anzeigen Nr. 261—280
 Litterarische Blg. Der Kranz 1935/III.
 R.W.-Stipendien-Stiftung. Abrech-
 nungen f. die Jahre 1931/1932;

1932/33; 1933/34; 1934/35;
 1935/36; 1933/I., 1934/I.,
 1935/I., 1936/I., 1937/I.
 Verzeichnis der Festspielkünstler 1933/III.

Zweite Abteilung. Besprechungen.

1. Bayreuth.

Basler Friedr., Chamberlains Kampf
 für Bayreuth G. 1934/235
 Bayreuther Festspielführer
 1933 her. v. Dr. Otto Strobel G. 1933/216
 1934 " " " " " G. 1934/232
 1936 " " " " " G. 1936/208
 1937 " " " " " G. 1937/205
 Klose Friedrich, Eindrücke und Er-
 lebnisse aus Bayreuth G. 1933/101
 Reichwein Leopold, Bayreuth G. 1934/233

2. Kunst.

(Ästhetik, Kunstgeschichte, Kunstlehre, Kritik,
 Architektur, Bildwerke, Illustrationen,
 Malerei.)

Bock Dr. Franz, Die germanische
 Gotik, her. von G. 1933/46
 Diehl Dr. Aug., Tilmann Riemen-
 schneider G. 1934/62
 Doroff Dr. Hedwig, Grundlegung d.
 Ästhetik Fr. 1933/96
 Geyer Ernst, Hendrichs Lebensbe-
 schreibung G. 1933/153
 Helm Rudolf, Deutsche Volkstrach-
 ten a. d. Sammlung d. germani-
 schen Museums i. Nürnberg,
 herausgegeben von G. 1933/46
 Hendrich Hermann, Ringbilder, 2.
 Aufl. G. 1933/153
 Holstein Günther, Maler Hendrich
 G. 1933/153
 Langewiesche Karl Robert, „Der
 eiserne Hammer“, Sammlung
 kl. Bücher aus Kunst und
 Natur G. 1934/62
 Mautmani Josef, Klingers Beet-
 hoven-Standbild G. 1935/48
 Pinder Wilhelm, Die 3 Kaiser-
 dome Mainz, Worms und
 Speyer G. 1934/62
 Schreier Lothar, Die bildende Kunst
 d. Deutschen G. 1934/62
 Schulze-Raumburg Dr. Paul,
 Kampf um die Kunst G. 1933/46
 Trotha Thilo von, Vom Wesen d.
 nordischen Kunst G. 1936/50

Verlorene Malerromantiker, Blg.
 F. Bruckmann G. 1934/63
 Weber Leopold, Mit Ernst Kreidorf
 (Zeichner und Maler) i. d.
 Bayerischen Bergen G. 1933/100
 Wolf Gg. Jacob, Deutsche Maler-
 poeten G. 1934/63
 Wolff Dr. Paul, Formen des
 Lebens, botanische Lichtbild-
 studien G. 1933/46
 Wolfram Dr. Georg, Wissenschaft,
 Kunst und Litteratur in Elsaß-
 Lothringen 1871—1918 G. 1934/187

3. Geschichtliche Erscheinungen und Zustände

a) Germanen.

Günther Hans, Herkunft und Ras-
 sengeschichte d. Germanen G. 1935/160
 Monatschrift „Germanien“ G. 1933/215
 Runen, Entstehung und Eigenart,
 der G. 1936/168
 Schuchardt Dr. Karl, Vorgeschichte
 von Deutschland G. 1936/53
 Altleuropa (Kulturen, Rassen,
 Völker) 3. Aufl. G. 1936/53
 Schulz Wolfgang, Altgermanische
 Kultur in Wort und Bild
 3. Aufl. G. 1936/54
 Wirth Dr. Herm., Vom Ursprung
 u. Sinn d. Hakenkreuzes G. 1933/215

b) Im Umkreise völkischer Empfindung und Politik.

Bade Wilfrid, Dr. Josef Goebbels
 G. 1933/214
 Bannes Joachim, Hitlers Kampf u.
 Platons Staat 1934/62
 Bley Wulf, SA. marschiert G. 1933/214
 Bock Kurt, Dichter vor d. Front G. 1934/228
 Böhler Philipp, Adolf Hitler, Das
 Werden e. Volksbewegung G. 1933/214
 Czech-Jochberg Erich, Hitlerbuch,
 Paris oder Doorn?, Die Ver-
 antwortlichen im Weltkrieg,
 Die Politiker der Revolution
 von Ebert bis Schleicher See. 1934/50

- Ernst Fritz, D. Lebenswerk Viktor Ernsts G. 1936/56
- Ernst Viktor, Entstehung des niederen Adels, Mittelfreie, Entstehung des deutschen Grundeigentums G. 1936/56
- Ewers H. Heinz, Horst Wessel G. 1933/47
- Fichtes 14 Reden a. d. deutsche Nation (Reclam) G. 1934/61
- Fügner Kurt, General Ludendorff im Feuer G. 1935/53
- Grunsky Dr. H. A., Hitler und R. W. G. 1933/218
- Grunsky Dr. Karl, Fichtes Weckruf im Deutschen Frührot G. 1934/61
- Helmolt Dr. Hans, Porträtgalerie aus Lamprechts deutscher Geschichte, her. v. G. 1934/61
- Hirntager Dr. Oskar, Rückfahrt a. Australien ü. Amerika i. d. Heimat bei Ausbruch d. Weltkrieges G. 1935/56
- Hitler Adolf, Mein Kampf G. 1933/47 u. 99
- Hitlers Reden als Kanzler G. 1934/61
- Hoffmann Heinrich, Das braune Heer G. 1933/47
- Jahrbuch, das n.f. 1933 G. 1933/47
- Jahresübersicht, Egelhaafs historisch-politische für 1932, her. von Friedr. Neubauer G. 1933/155
- für 1933, her. v. Friedr. Neubauer G. 1934/238
- für 1934, her. v. Dr. Otto Liermann G. 1936/56
- für 1935, her. v. Dr. Otto Liermann G. 1936/212; 1937/49
- Rabisch Ernst, das Volksbuch vom Weltkrieg G. 1934/63
- Kalender:
n.f. Standarten-Kalender G. 1933/47
n.f. Volkskalender, her. von G. für 1934 und 1935 G. 1935/56
- Kammeier Wilhelm, D. Fälschung d. deutschen Geschichte G. 1935/159
- Lehmann Frau, Ein Leben im Kampf f. Deutschland, Lebenslauf und Briefe des Verlegers Lehmann G. 1936/48
- Lohmann Wilhelm, Der Aufbau des Dritten Reiches G. 1934/188
- Ludendorff, Das Marnedrama; der Fall Moltke-Hentrich G. 1934/239
- Ludendorff über Tannenberg (Zum 20. Jahrestag!) G. 1935/53
- Mend Hans, Adolf Hitler im Felde G. 1933/47
- Moeller van den Bruck, Das Dritte Reich G. 1933/47 u. 98
- Müßling Wilhelm von, Wegbereiter und Vorkämpfer f. d. neue Deutschland G. 1933/214
- Schemann Dr. Ludwig, D. Wert d. deutschen Kaiserpolitik d. Mitteleuropas G. 1934/238
- Schoff Gg., Volksbuch v. Hitler G. 1934/57
- Schoff-Briefe G. 1934/58
- Sohns Hansfritz, Kampf und Aufstieg des N.S. zum Dritten Reich G. 1933/214
- Stammeler Georg, Im Herzschlag der Dinge G. 1934/238
- Deutsche Sonnenwende G. 1934/238
- Suchenwirth Dr. Richard, Deutsche Geschichte v. d. germanischen Vorzeit bis zur Gegenwart G. 1936/55
- Thierfelder Dr. Frz., Das Deutschtum im Ausland G. 1934/64
- Trampler Kurt, Der Unfriede von Versailles G. 1934/239
- Ungern-Sternberg Arthur von, Schleiermachers völkische Botschaft a. d. Zeit d. deutschen Erneuerung G. 1933/154
- Wahl Albert, Deutsche Geschichte 1871—1914 See. 1933/147
- Wolf Dr. Heinrich, Angewandte Geschichte 11. Aufl. G. 1934/61; 1935/53; 1936/55
- Ang. Kirchengeschichte u. Kulturgeschichte G. 1935/53; 1936/55
- Rassenkunde, Die Weltgeschichte der Lüge und die der Revolutionen G. 1935/53
- Mythologie G. 1936/55
- Deutsche Geschichte 2. Auflage 1936 G. 1937/49
- Zeitschriften: Deutsches Wesen, her. v. Dr. Otto Strobel G. 1933/218
- Neue Blätter des Bundes nationaler Schriftsteller „Der Willi“ G. 1933/47
- Neues Deutschland, ill. Monatschrift G. 1933/47
- Spirale, deutschvölkische Zeitschrift G. 1935/56
- Zingel Fritz, Was die Welt den Deutschen verdankt G. 1933/99

c) Griechisch-römische Vergangenheit.

- Bethe Erich, Tausend Jahre altgriechischen Lebens G. 1934/51
- Frommel Georg, D. Geist der Antike bei R. W. G. 1933/216
- Grunsky Dr. Karl, R. W. u. das griechische Drama G. 1933/216
- Nestle Dr. Wilhelm, Griechische Religiosität von Homer bis Pindar und Aischylos u. vom Zeitalter des Perikles bis auf Aristoteles G. 1934/52
- Von Alexander d. Gr. bis auf Proklos G. 1934/236
- Platons Gastmahl R. v. Sch. 1936/39

- Schmid Dr. Wilhelm, D. klassische
Periode a. d. Geschichte der
griechischen Literatur G. 1936/167
- Weber Leopold, Umdichtung aus
der Odyssee, Die Fahrt zum
Hades G. 1934/238
- Wörterbuch der Antike, her. v. La-
mer, Dr. Bug u. Dr. Schöne G. 1936/167

4. Kultur.

a) Allgemeines.

- Deutsche Kulturwacht, Zeitschrift d.
Kampfbundes für deutsche Kul-
tur, her. v. Hans Hinkel G. 1933/47

b) Städte und Landschaften.

- Bause Ewald, deutsche Landes-
kunde See. 1935/98
- Hiescher Kurt, Bilderbuch aus Ru-
mänien G. 1934/124
- Buch über Deutschland G. 1934/124
- Mardorf Wilhelm Carl, Die Lüne-
burger Heide G. 1934/63
- Pachen Josef, Aus griechischer
Landschaft (Reclam) G. 1935/156
- Rohmeder Dr. Wilh., Das Deutsch-
tum in Südtirol G. 1933/46
- Rügen, Die Insel G. 1937/49
- Vaterland, Des Deutschen, her. v.
Dr. Hermann Stegemann G. 1934/186

c) Regeneration.

- Schott-Briefe G. 1934/58
- W. offenes Schreiben an Ernst v.
Weber, Verfasser d. Schrift
„Die Folterkammern der Wis-
senschaft“ G. 1934/234
- und der kulturpolitische Kampf
des Tierchuzes um die Ueber-
windung des Intellektualis-
mus G. 1934/234

d) Rassenkunde.

- Eichenauer Richard, Rasse und
Musik G. 1933/43
- Frifsch Theodor, Handbuch der
Judenfrage G. 1933/99
- Gradmann Dr. Robert, Volksstum
u. Rasse in Süddeutschland G. 134/123
- Die Abstammung d. schwäbischen
Volkes G. 1937/150
- Grunsky Dr. Karl, R. W. und die
Juden G. 1933/217
- Günther Dr. Hans, Kleine Rassen-
kunde d. deutschen Volkes G. 1934/239
- Hauck Ernst, Welcher Rasse hat
Jesus angehört? Karl Bösch G. 1936/103
- Kleinschmidt Otto, kurzgefaßte
Deutsche Rassenkunde G. 1933/215
- Nadler Josef, Das stammhafte Ge-
füge des deutschen Volkes See. 1935/99

- Preßsch Paul, gegen Eichenauers
u. Günthers Rassengedanken
G. 1934/57 u. 123
- Rauschenberger Waltherr, W. Ras-
senmerkmale G. 1937/210
- Reichmann Leopold gegen Eichen-
auers und Günthers Rassen-
gedanken G. 1934/57 u. 123

- Schemann Dr. Ludwig, Deutsche
Klassiker über die Rassenfrage,
Die Rasse in den Geisteswissen-
schaften, Rassenfragen im
Schrifttum der Neuzeit G. 1934/239
- Seelig Dr. Herm., Der jüdische
Hafeldzug gegen R. W. G. 1933/217
- Stodmayer, „Fort vom Juden-
buch!“ G. 1933/47

- Tirala Dr. Lothar Gottlieb, Abwehr
der Angriffe Günthers gegen
deutsche Dondichter des 19.
Jahrhunderts G. 1934/123 u. 186
- Musik und Rassenseele G. 1935/55
- Rasse, Geist und Seele See. 1936/106
- Westernhagen Kurt von, Gegen die
Rassentheoretiker G. 1934/123

Zeitschriften:

- Nordische Welt G. 1934/124
- Sonne Die, Monatszeitschrift für
nordische Weltanschauung und
Lebensgestaltung, gel. v. Ernst
Kriek und Werner Kulz G. 1933/46;
1934/63, 123 u. 124; 1935/55; 1936/50
u. 168; 1937/49 u. 210
- Volk u. Rasse, her. v. Lehmann G. 1934/123
- Weltkampf, her. v. Dr. Böpple G. 1933/47
- Wesen Deutsches G. 1934/123

e) Persönlichkeiten.

- Chamberlain H. St. im Briefwech-
sel mit Cosima W., her. v.
Paul Preßsch H. v. W. 1934/240
G. 1935/48
- Bafer Friedrich, Ch. Kampf für
Bayreuth G. 1934/235
- Schmidt Hardy, D. Gedankenwelt
Chamberlains G. 1935/159
- Schott Georg, Ch. der Seher des
Dritten Reiches G. 1934/57
- Dr. Vollrath Wilhelm, Ch. und
Carlisle, zwei Freunde Deutsch-
lands G. 1936/47
- Chamberlains Werke: d
- Auswahl seiner Werke v. Georg
Schott G. 1934/57
- Grundlagen d. 19. Jahrhunderts,
Volksausgabe G. 1933/48
- Mensch und Gott, Volksausg. G. 1934/56
- Wagnerbuch, ungekürzte Volks-
ausgabe G. 1933/100 u. 152
- R. W. Der Deutsche (Reclam) G. 1933/152

- Carlyle Thomas, Ueber Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche i. d. Geschichte G. 1934/61
- Wolf Meyer-Erlach, Ch. Führertum G. 1934/61
- Estlein Friedrich, Alte, unennbare Tage G. 1937/151 u. 209
- Gobineau und R. W., Gedankenbund zwischen, von Werner Kulz G. 1935/154
- Schemann Ludwig, Gobineau u. d. deutsche Kultur G. 1935/159
- Karpath Ludwig, Begegnung mit dem Genius G. 1935/47
- Kellermanns Berthold, Das Leben, nach seinen eigenen Erinnerungen aufgezeichnet v. Dr. Hausmann u. bearb. von Hellmut Kellermann, eing. v. H.v.W. G. 1933/101
- König Ludwig II. Briefe an R. W. G. 1937/148
- Schemann Ludwig, Briefe Cosima W. an H. v. W. G. 1937/216
- Stein Heinrich von, Briefe an, mit gefeilt v. Dr. O. Wahnes G. 1937/205
- Woljogens Hans von, Leben und Schaffen:
- Dr. Bülow Paul, Wichtige Proben a. allen Schaffensgebieten H. v. W. G. 1937/47
- Dr. Grunsky Karl, Schaffen u. Wirken H. v. W. G. 1935/48; 1937/213
- H. v. W. Werke: Glaube und Leben, Das Himmelmreich in uns, Zum deutschen Glauben, Deutsches Hoffen, Deutscher Glaube G. 1934/56

5. Literatur.

a) Werke und Persönlichkeiten.

- Bartels A., Goethe der Deutsche G. 1933/46
- Basler Friedrich, Wieland als Dichter d. ersten Oper G. 1934/57
- Bürger G. A., Des Freiherrn von Münchhausen Reisen u. Abenteuer d. Jugend bearbeitet v. Fritz Hoffmann G. 1935/54
- Busch Wilhelm, Ist mir mein Leben geträumt? (Briefe eines Einsiedlers gef. u. her. von Otto Nöldeke) R. v. Sch. 1937/103
- Fleuron Svend, Die Marodeure des Sees, Der Kaiser Mi Rödh (Tiergeschichten) G. 1937/48
- Hebels Schatzkästlein in Auswahl f. d. Jugend her. v. Greverz G. 1935/54
- Hoche Alfred, Deutsche Nacht, 30 Sonette, Christus der Jüngling, Gedichte G. 1936/57
- Huschte Dr. Konrad, Lenau und die Musik G. 1936/52

- Kleist's Werke R. v. Sch. 1937/215
- Ludwig Bernd, Der Löns G. 1935/54
- Raabes Wilhelm, Volksausgabe d. Werke Hanns Martin Elster 1935/222
- Raimunds Ferdinand, Dramatische Dichtungen R. v. Sch. 1935/103
- Renker Gustav, Der See (Brucknerroman) G. 1933/101
- Schillers Gedichte (her. v. Schröder), Selbstcharakteristik a. f. Schriften, her. v. H. v. Hofmannsthal R. v. Sch. 1933/202
- Schoff Dr. Albert, Uebersetzung des Gilgamesch-Epos d. Zweistromlandes (Reclam) G. 1934/186
- Schulz-Dornburg Rudolf, Wieland der Schmied G. 1936/49
- Stammler Georg, "Kampf, Arbeit, Feier", Losungen und Werkprüche fürs junge Deutschland, "Im Herzschlag d. Dinge", Deutsche Bekenntnisse G. 1937/51
- Vogels Adolf Bühnenwerk G. 1934/60
- Weber Leopold, Umdichtung der Odyssee G. 1934/238
- Weinhandl Margarete, Gedichte G. 1935/159
- Woljogen Hans v., 3 ernste Spiele: Der Meermann, Longinus, Luther auf der Koburg 1530 G. 1933/48
- Das Veverl v. Walchensee, 4 Fastnachtsspiele, Lieder letzter Lese, Weihnacht des Lebens G. 1934/58
- Siegerin Liebe G. 1934/123
- "Wie es Euch gefällt" für die Naturbühne G. 1935/48 u. 1936/48
- Frühlingsmärchen G. 1935/56
- Der Kranz G. 1937/47
- Allerletzte Lieder a. 70 Jahren G. 1937/213

b) Literaturgeschichte.

- Bartels Adolf, Geschichte der deutschen Literatur G. 1935/53
- Schmid Dr. Wilhelm, D. klassische Periode a. d. Geschichte der griechischen Literatur G. 1936/167
- Schulz Franz, Klassik und Romantik d. Deutschen Gustav Röhl 1936/44
- Tröbes Otto, Familie und Heimat in deutscher Erzählerkunst G. 1934/238
- Wolfram Dr. Georg, Literatur in Elsaß-Lothringen 1871-1918 G. 1934/187

6. Musik.

a) Musik, Musiklehre, Musikgeschichte, Sammlungen.

- Basler Friedrich, Das musikalische Heidelberg seit den Kurfürsten G. 1934/235
- Wieland als Dichter der ersten deutschen Oper G. 1934/57

- Beckh Hermann, Die Sprache der Tonart und das geistige Wesen der Tonarten G. 1937/210
- Daube Otto, Musikalischer Werkunterricht an höheren Lehranstalten, musikal. Lesebogen G. 1933/218
- Grunsky Dr. Karl, Kampf um deutsche Musik G. 1933/217
- Volkstum u. Musik, musikalische Erziehung am Klavier G. 1935/49
- Hasse Karl, Vom deutschen Musikleben, Kampf um deutsche Musik G. 1934/60
- Howard Walthier, Kleiner Hauskonzertführer G. 1935/154
- Lehre vom Lernen G. 1934/123
- Wissenschaftliche Harmonielehre des Künstlers G. 1933/48
- Huschke Dr. Konrad, Lenau und die Musik G. 1936/52
- Jonas Dr. Oswald, Das Wesen des musik. Kunstwerks (Eine Einführung i. d. Lehre Heinrich Schenkers) G. 1935/51
- Leimer Karl, Modernes Klavierspiel G. 1937/212
- Matzke Dr. Hermann, Ueber deutschen Musikausdruck und deutsche Musikpflege G. 1934/123
- Vom Schicksal der Musik im Zeitalter d. Technik G. 1936/53
- Wege zu deutscher Hausmusik G. 1937/150
- Njßen Dr. Jon Alfred, Die Vererbung d. musik. Begabung G. 1935/51
- Moser Hans Joachim, Musiklexikon G. 1933/217
- Müller-Rehrmann Fritz, Warum Partiturauszüge? G. 1937/48
- Nagel Adolf, Musikarchiv G. 1934/58
- Pembaur Josef d. J., V. d. Poesie des Klavierspiels G. 1934/234
- Raabe Peter, Die Musik im Driften Reich G. 1936/53 u. 211
- Kulturwille im deutschen Musikleben G. 1936/211
- Schulte Hans, Die Musik, die deutsche, unserem Volke! G. 1934/235
- Steger Fritz, Bilder aus der deutschen Musikkritik, Kritische Kämpfe in 2 Jahrhunderten, Der Musikkritiker im Dritten Reich G. 1936/164
- Stephani, Charakter der Tonarten G. 1937/210
- Zeitschriften:**
Auf dem Wege, her. v. W. Howard G. 1934/60 u. 123; 1935/154
Die J. f. Musik, her. von G. Bosse G. 1933/45
Deutsche Musik, her. v. Dr. E. Müller G. 1936/51
- b) Musiker.**
- Auer Ferdinand, Musikstücke G. 1933/45
- Bach Johann Sebastian: Ausgaben vor 1851, B.-Band bei Göschen, B.-Jahrbuch 1906 G. 1935/49
- Graefer Wolfgang, B. Kunst der Fuge G. 1937/211
- Hitzig Dr. Wilhelm, Der Lebensweg B. G. 1935/152
- Holstein Christian, Die Passion des J. E. B. G. 1936/51
- Landschoff Ludwig, B. zweistimmige Inventionen u. dreistimm. Sinfonien, her. b. Peters v. G. 1935/49
- Müller-Blattau Josef, B.-Bändchen bei Reclam G. 1935/153
- Schering Dr. Arnold, B. Kantaten Nr. 19 und 123 in Eulenburgs Partiturausgaben, her. v. G. 1933/44; 1935/152
- Schwebisch Dr. Erich, B. Kunst d. Fuge, bearb. für 2 Klaviere G. 1935/152; 1937/149 u. 211
- Schweiger Albert, Bachbuch G. 1933/102
- Schwers Paul, Bachbest d. allg. Musikzeitung G. 1935/153
- Simend Friedrich, B. mehrstimmige Choräle in zweib. Ausgabe bei Peters, her. v. G. 1933/102
- Steglich Rudolf, B. Leben und Werke G. 1935/152
- Bach** Philipp Emanuel:
Schmid Dr. Ernst Fritz, Ph. E. B. u. seine Kammermusik G. 1935/153
- Steglich Rudolf, 6 preussische und 6 württembergische Sonaten Ph. E. B., her. v. G. 1934/58
- Vrieslander Otto, 4 leichte Sonaten Ph. E. B., her. v. G. 1934/58
- Bach** Wilhelm Friedemann, sämtl. Klaviersonaten, her. v. Friedr. Blume G. 1934/59
- Beethoven:** Baensch Dr. Otto, Aufbau u. Sinn d. Chorfinale in B. IX. G. 1934/232; 1935/49; 1936/53 u. 164
- Hinweis a. B. Platon-Kenntnisse G. 1934/235
- Ueber das Scherzo der IX. G. 1936/53
- Brümmer Dr. Eugen, B. i. Spiegel d. zeitgenössischen rheinischen Presse G. 1936/163
- Festschrift d. Bonner B.-Hauses zum 60. Geburtstag Ludwig Schiedermairs „B. u. d. Gegenwart“ G. 1937/51
- Haas Dr. Wilhelm, Systematische Ordnung B. Melodien G. 1934/59
- Kahl Willi, B. Naturauffassung G. 1937/51
- Mantuani Josef, Klingers B.-Standbild G. 1935/48

- Pembaur Joseph, Die Sonaten B. in D-moll u. F-moll (Werke 31, 2 u. 57) G. 1934/235
- Sandberger Adolf, B.-Jahrbuch, 5. Band G. 1935/49
- Schenk Erich, B. Kunst der Variation, Mehrstimmigkeit und Themenbildung G. 1937/51
- Schering Arnold, Die Eroica, Quartette u. Sonaten B. G. 1935/49
- Schiedermaier, Dr. Ludwig Ferd., Die Gestaltung weltanschaulicher Ideen i. d. Vokalmusik B. G. 1936/164
- Schmid Ernst Fritz, B. Bachkenntnis G. 1935/49
- Schmidt-Görg Josef, B. Stammbaum, Ahnen und Sippe G. 1937/51
- Katalog der Handschriften B. G. 1936/164
- Unger Max, Grundlegende Untersuchungen über B. Handschrift G. 1934/59
- Vedig Hans, Die ursprüngliche Fassung d. ersten Streichquartetts B. G. 1934/59
- Brahms „Ethos“, beh. v. Dr. Robert Lach G. 1935/156
- Bruckner Anton: Auer Max, A. Br., sein Leben u. Werk, 2. Aufl. G. 1934/60
- Auer-Göllerich, Lebensbeschreibung Br. 6.—8. Bd. G. 1936/210
9. Bd. (Mitarbeiter E. Schwanjara) G. 1937/150 u. 210
- Br.-Heft; D. Zeitschrift f. Musik v. G. Bosse G. 1933/45
- Grüninger Dr. Fritz, „Der Ehrfürchtige“ G. 1936/50
- Wege zu A. Br., Erinnerungsblätter G. 1937/48
- Grunsky Dr. Karl, Fragen d. Br.-Auffassung G. 1937/48
- Haas Dr. Robert, Bruckner G. 1935/154
- Studienpartituren der I., IV., V. u. VI. G. 1935/155; 1936/51 u. 166
- Habel Ferdinand, Klavierauszug d. B.-moll-Messe Br. G. 1935/155
- Lorenz Dr. Alfred, Ueber die Werke Br. G. 1937/48
- Müller Fritz, Br. geistliche Gesänge in der Ausgabe v. G. 1933/45
- Oberleithner Max von, Meine Erinnerungen an A. Br. G. 1933/219
- Orel Dr. Alfred, Entwürfe und Skizzen zur IX. G. 1934/234
- Studienpartitur der IX. G. 1936/166
- Renker Gustav, „Der See“ (Br.-Roman) G. 1933/101
- Urfassungen Br.: B.-moll-Messe, I. und IX. G. 1935/155
- IX., V. u. VI. G. 1934/234; 1936/51; 1937/48 u. 150
- Bülow Hans im Lichte der Wahrheit von Ludwig Schemann G. 1936/50
- Burgstube Dietrich von Bruno Grusnick G. 1937/149
- Gasser Hans, Kampflieder, „Wir tragen Deine Fahne“ G. 1934/188
- Händels Lebensweg v. Dr. Wilhelm Hähig G. 1935/152
- H. Festoratorium bearb. v. Fritz Stein G. 1937/149
- Haydn Josef: Vorfahren u. Heimat v. Dr. Ernst Fritz Schmid G. 1935/50
- 32 Stücke zur Flötenuhr f. Klavier von Dr. Schmid G. 1934/59
- Hirschbach Herrmann, Mitarbeiter Schubmanns, v. Rob. Nessel-lehner G. 1936/52
- Jochum Otto, Marienmesse G. 1933/43
- Kellermann Hellmut, Das Leben Berthold Kellermanns G. 1933/101
- Liszt Franz als Lehrer, Tagebuchblätter von Auguste Boissier 1832, übersetzt von Daniela Thode-v. Bülow G. 1933/215
- Liszt Dr. Eduard Ritter von, L. Abstammung, Familie, Begebenheiten G. 1937/208
- L.-Gedenkbuch d. Burgenländischen Heimatblätter G. 1936/210
- L.-Herkunft in d. Beilage Nr. 3 zum Staatsanzeiger für Württemberg 1934 G. 1935/50
- L. u. Walthers Howard G. 1935/50
- L. Bearbeitung des „Cujus Animam“ a. d. Stabat Mater v. Rossini v. Howard G. 1935/154
- L. in der Dichtung G. 1937/48
- Lorhings Operndichtung von Hellmuth Laue G. 1933/44
- Monfeyverdi u. Heinr. Schütz v. Dr. Walter Kreidler G. 1935/153
- Mozart: M. C.-moll-Fantasie, her. v. W. Howard G. 1933/48
- 5 Jugendlieder M. G. 1934/59
- M. Klavierkonzerte in G-Dur u. F-Dur i. d. Eulenburgschen Partiturausgabe G. 1933/45
- Pezold Gustav: Das Grab in Flandern u. andere Kriegslieder G. 1934/235
- 16 Kinderlieder „Die schöne Welt“ G. 1933/48
- Pfiffer Hans v. Walter Abend-roth G. 1935/155
- Pf. von Arthur Seidl (Bd. 45/46 D. Musik) G. 1935/156
- Philipp Franz: 5 Alemanische Lieder im Volksston für unbegleiteten Männerchor, Volkskantate „Heiliges Vaterland“ f. Männerchor und Knabenstimmen G. 1935/156

- Hymnen, Messe „Laudate Dominum“, Kindergebete u. Choräle f. Mutter u. Kind G. 1933/45
- Raabe Peter, Reden a. d. Jahren 1936 und 1937 G. 1937/214
- Schüh Heinrich von Dr. Walter Kreidler G. 1935/153
- Sch. H. von Dr. Erich Müller G. 1936/51
- Sirt Johann August von Dr. Erich Fischer G. 1933/45
- Spitta Heinrich, Deutsche Messe G. 1934/60
- Stradal Augusts Lebensbild von Hildegard Stradal G. 1935/154
- Weber, Partiturauszug der Freischütz-Ouverture, her. v. Frh. Müller-Rehrmann G. 1937/150
- Wernbl Helene, Kinderlieder für eine Singstimme m. Klavier G. 1937/49
- Wolf Hugo: Helmut Schulz, neue Sammlung von 37 bisher unveröffentlichten Liedern H. W. G. 1937/48
- Vargès Dr. Kurt, Der Musikkritiker H. W. G. 1936/164

7. Legenden, Märchen, Mythos und Sagen.

- Boie Margarete, Sylter Treue, 2 Sagen v. d. Insel Sylt G. 1934/60
- Rahn Otto, Der Kreuzzug gegen den Gral See. 1934/49; G. 1934/236; 1935/47
- Schirmer Dr., Deutsche Volksbücher G. 134/60
- Strauß Margarete, Der Gral G. 1935/48
- Tropes Chrestien de, Perceval oder die Geschichte vom Gral, verdeutsch von Dr. Konrad Sandkühler G. 1935/47

8. Philosophie (Weltanschauung).

- Aristoteles Hauptwerke v. Dr. Wilhelm Nestle G. 135/158
- Baensch Dr. Otto, Philosophie und Leben G. 1937/213
- Boethius, Trost d. Philosophie mit Eindeutung v. Eberhard und Nachwort v. M. Louise Gotheim G. 1934/53
- Burkhardt Georg, Individuum u. Welt als Werk, Weltanschauungskrisis und Wege zu ihrer Lösung G. 1933/205
- Eisenbach Oskar Fr. Ebner v., Wort und Begriff „Idee“ R. v. Sch. 1935/101
- Grunsky Dr. Hans Alfred, Seele und Staat (Die psychologischen Grundlagen d. n.f. Sieges u. d.

- bürgerl. und bolschewistischen Menschen) G. 1936/168
- Der Einbruch d. Judentums i. d. Philosophie G. 1937/214
- Hildebrandt, Begriff des Geistes G. 1935/158
- Hoche Alfred, Aus der Werkstatt (Abhandlungen u. Vorträge) G. 1936/57
- Jahresringe (Lebenserinnerungen) G. 1935/55
- Lehmann Ernst, Biologischer Wille G. 1935/54
- Nietzsche, R. W. in Bayreuth G. 1933/152
- N., Juden, Antijuden v. Curt v. Westernhagen G. 1937/148
- Oswald Hugo, Ergebnisse des Lebens R. v. Sch. 1937/46
- Platon, Gastmahl R. v. Sch. 1936/39
- Pl. Hauptwerke übersetzt v. Dr. Wilh. Nestle 2. Aufl. G. 1935/51
- Pl.-Bücher u. freie Darstellungen, Pl.-Dialoge v. Dr. Carl Vering G. 1934/52; 1935/157
- Rosenberg Alfred, Mythos des 20. Jahrhunderts, behandelt von Friedrich Andersen G. 1936/166
- R., Der Mann und sein Werk von Hart G. 1935/159
- Schleiermachers völkische Botschaft a. d. Zeit d. deutschen Erneuerung v. Arthur Ungern-Sternberg G. 1933/154
- Stodola Dr. Aurel, Gedanken zu einer Weltanschauung vom Standpunkt des Ingenieurs G. 1933/220; 1935/55

9. Religion.

- Andersen Friedrich, Der deutsche Heiland, 2. Aufl. G. 1933/47 u. 98; 1935/52
- Markion d. Unbesiegte, geschichtlicher Roman G. 1935/52; 1936/57
- Kurze Glaubenslehre zur Prüfung für Jedermann G. 1936/58
- Beck Hermann, Buddhismus G. 1937/210
- Deutsche Theologia, D. Buch vom vollkommenen Leben G. 1935/158
- Dinter Artur, War Jesus Jude?, Deutsches Evangelium, 2. Auflage, Wie sah Jesus aus?, Entstehung und Symbolik des Hakenkreuzes und Christenkreuzes G. 1935/160
- Eckart-Bändchen der Verlage Oscar Beck, „Ars sacra“, d. Insel-Bücherei, Meister Eckehart: Vom Wunder der Seele (Reclam) G. 1936/166
- Gesamtausgabe der Werke Meisters Eckharts G. 1937/145
- Haller Johannes, Das Papsttum G. 1935/52; 1937/50

- Hauck Ernst, Welcher Rasse hat Jesus angehört Karl Bösch 1936/103
- Hauer Dr. Wilhelm, Anregungen zur völkisch-religiösen Bewegung G. 1933/47
- Arbeitsgemeinschaft der deutschen Glaubensbewegung G. 1934/63
- Hoche Alfred, Christus der Jüngling (Gedichte) G. 1936/57
- Hompf Dr., Reich und Religion G. 1934/56
- Howard Walther, Form und Inhalt d. Religion G. 1935/154
- Kempen Thomas von, Die Nachfolge Christi R. v. Sch. 1936/39
- Klagges Dietrich, Das Urevangelium Jesu 3. Aufl. G. 1934/55
- Luther, Doppelbändchen i. Reclam'schen Vlg. G. 1934/54
- L., Der deutsche Prophet, v. Dr. Arnold Berger (Reclam) G. 1934/55
- L. Bekenntnisse zur Judenfrage von Dr. C. Grunsky G. 1934/55
- Nestler Dr. Wilhelm, Griechische Religiosität G. 1934/52 u. 236
- Schneider Georg, Deutsches Christentum G. 1934/237; 1935/52
- Völkische Reformation, e. Wegweisung zu christdeutscher Einheit G. 1935/53
- Der Heiland deutsch G. 1936/58
- Neuland Gottes; von der Heimkehr der deutschen Seele G. 1936/212
- Priesterkirche oder Volksordnung G. 1937/214
- Schreyer Dr. Lothar, Deutsche Mystik, Die Lehre des Jakob Böhme G. 1934/55
- Weinhandl Margarete, D. Gottesfreund Nikolaus von der Flüe G. 1935/159
- Weller Dr. Karl, Württembergische Kirchengeschichte G. 1936/212
- Woljogen H. v., Glaube u. Leben, Das Himmelreich in uns, zum deutschen Glauben, Deutsches Hoffen, deutscher Glaube G. 1934/56
- Deutsche Seele, Was ist Gott? G. 1936/167
- Ziegler Matthes, Kirche u. Reich im Ringen d. jungen Generation G. 1934/56

10. Sprache und Schrift.

- Briegleb Otto, Vom Aufbau unseres Wortschatzes, Vom Wesen der Zusammensetzung der Sprache G. 1935/157
- D. verfeimte Zwischen-s d. Wortzusammensetzung G. 1936/168

- Brockhaus — Der Sprach (Deutsches Bilderwörterbuch für jedermann) G. 1936/56
- Bund für deutsche Schrift G. 1933/46 u. 215; 1934/239; 1935/55; 1936/168 u. 211; 1937/151
- Duden — Der große R. v. Sch. 1936/42
- Paul, Deutsches Wörterbuch R. v. Sch. 1937/46
- Runen — Entstehung und Eigenart der G. 1936/168
- Selchow Bogislaw von, Das Namenbuch G. 1935/157
- Stiehl Otto, D. deutsche Schrift im Auslande und die Auslandsdeutschen G. 1934/239
- Wörterbuch der Antike G. 1936/167
- Wörterbücher: Jakob Grimm, 11. Aufl. v. Friedr. Kluges etymol. W.B., 4. Aufl. v. Herm. Pauls deutsches W.B., schwäb. W.B. v. Wilh. Pfeleiderer, schweizerisches, badisches, schlesisches, rheinisches, Wörterbuch aus Hessen-Nassau, 2 niederdeutsche W.B., schleswig-holsteinisches und preussisches W.B. G. 1937/214
- Wustmann, Sprachdummheiten R. v. Sch. 1936/40
- Zeitschrift d. Bundes f. deutsche Schrift: Die deutsche Schrift G. 1933/46 u. 215; 1934/239; 1935/55; 1936/168, 211 u. 1937/151

11. Richard Wagner.

- Altman Wilhelm D. W.-Werke i. deutschen Operspielplan G. 1937/54
- Bahr-Mildenburg Anna, Vorschriften ü. Tristan u. Isolde G. 1936/210
- Barthou Louis, W. u. Judith Gautier G. 1936/209
- Basler Friedrich, W. als Känder d. artistischen Welt G. 1934/57
- Beck Herm., Christus-erlebnis im Parsifal G. 1937/210
- Bohn Walter d. J., R. W. im Spiegel der Wiener Presse G. 1936/163
- Brachowanoff Dr. Georg, R. W. u. d. Antike, Von Olympia nach Vapreuth G. 1936/49
- Chop Max, R. W. im Spiegel d. Kritik G. 1936/163
- Daube Otto, D. junge W. G. 1934/234
- Einführungen in Dichtung und Musik d. Lohengrin, G. 1934/234
- zu d. Meisterfingern, 3. Ring G. 1937/207
- in Handlung, Musik u. Ideenwelt d. Parsifal G. 1934/233

- Ueber R. W. in der Zeitschrift
"Deutsche Musik" G. 1934/123
- Musikal. Werkunterricht an hö-
heren Lehranstalten, Lesebogen
(W., d. Dichter; D. Leben W.;
W. u. d. deutsche Geschichte;
W. u. d. Tierwelt) G. 1933/218
- Egert Dr. Waltherr, Parsifal vor
50 Jahren G. 1933/101
- Feen Die, verlegt von Heckel in
Mannheim G. 1933/43
- Fehr Dr. Max, R. W. Schweizer
Zeit G. 1935/46; 1937/149
- Frommel Georg, Der Geist der An-
tiken bei R. W. G. 1933/216
- Ganzer Karl Richard, R. W. der
Revolutionär gegen das 19.
Jahrhundert G. 1934/185
- Gautier Judith, R. W. und seine
Dichtung G. 1936/209
- Goltner Wolfgang, R. W. Leben G. 1933/152
- R. W. Leben und Werke in ur-
kundl. Zeugnissen G. 1937/148
- Griffon Dr. Rudolf, Herrscherdä-
mierung und Deutschlands Er-
wachen in W. Ring des Ni-
belungen G. 1937/49
- Grunsky Dr. Hans Alfred, Neue
Formuntersuchungen d. Ring-
Dichtung G. 1934/186
- Grunsky Dr. Karl, R. W. i. Spie-
gel der Kritik G. 1936/163
- R. W. u. d. griechische Drama G. 1933/216
- W. u. d. Juden G. 1933/217
- Was liest d. W.-Freund? Ein
Rückblick auf d. W.-Schrifttum
i. letzten Jahrzehnt G. 1933/216
- Hendrich Hermann, Ring-Bilder G. 1933/153
- Kronberg Max, Feuerzauber und
Jung Siegfried, R. W.-Roman
G. 1933/48 u. 1934/185
- Kulz Werner, Gedankenbund zwi-
schen R. W. und Gobineau,
W. Kampf um eine tragische
Kultur G. 1935/154
- Lebede Dr. Hans, R. W., Textaus-
gaben mit Einl. u. Anhang G. 1933/218
- Liebesverbot Das, verlegt v. Breit-
kopf u. Hertel G. 1933/43
- Lohengrin, Profaentwurf a. 1845 G. 1936/208
- Lorenz Dr. Alfred, Auswahl aus
R. W. Schriften u. Briefen G. 1937/149
- D. musikalische Aufbau Lohen-
grins G. 1936/208
- D. Geheimnis d. Form i. R. W.
Parsifal G. 1933/152 u. 218
- D. Religion d. Parsifal G. 1933/219
- Lon Dr. Walter, Festspielführer
zum R. W.-Gedenkjahr G. 1933/101
- Ludwig II. König, Briefwechsel mit
R. W. G. 1937/47 u. 148
- Merbach Paul Alfred, Bildwerk
über R. W. G. 1933/101
- R. W., D. deutsche Musiker u.
Mensch (Wagnerische Selbst-
zeugnisse u. Zeitberichte) G. 1933/101
- Niehsche, R. W. in Bayreuth G. 1933/152
- Petsch Dr. Robert, Alberich und
Mime G. 1937/205
- Rauschenberger Waltherr, W. Ras-
senmerkmale G. 1937/210
- Reisinger Hans, Unruhiges Gestirn,
R. W.-Roman G. 1933/43
- Renker Gustav, Finale in Venedig,
R. W.-Roman G. 1933/101
- Rienzi, verlegt von A. Fürstner G. 1933/43
- Seeliger Dr. Hermann, D. jüdische
Hahfeldzug gegen R. W. G. 1933/217
- Skaw Bernhard, Wagnerbrevier
Margret E. Arns 1933/211
- Spring Alexander, R. W. Weg
und Wirken G. 1933/101
- Strobel Dr. Otto, Gegen ein W.-
feindliches Buch im Juliheft d.
n.s. Monatshefte G. 1933/217
- "Genie am Werk" im Märzheft
von Velhagen u. Klafings Mo-
natsheften G. 1934/186
- Tappert, W. i. Spiegel d. Kritik G. 1936/163
- Tröbes Otto, R. W. u. d. deutsche
Gegenwart G. 1934/123
- Wagner-Ausgaben im Verlage
Reclam:
- Ueber Bayreuth, Beethoven, Er-
innerungen von Ludwig Spohr,
Chordirektor Fischer, Schnorr
v. Carolsfeld, Huber, Spontini
und Rossini G. 1933/152
- Wagners C-Dur-Symphonie, An-
dante aus, in einem Klavier-
auszuge verlegt v. M. Brock-
haus G. 1933/102
- W. Briefe an Judith Gautier mit
Einl. v. Willi Schuh G. 1936/209
- W.-Museums in Triebtschen An-
sprachen bei der Einweihung
des G. 1934/57
- W. offenes Schreiben an Ernst von
Weber G. 1934/234
- Wessernhagen Dr. Curt v., R. W.
Kampf gegen seelische Fremd-
herrschaft G. 1935/153
- Wolzogen Hans v., Auswahl aus
R. W. Schriften und Staaf,
Kunst, Religion v. Jahre 1864
bis 1881 G. 134/123
- Erinnerungen an R. W. G. 1933/152

Ziegler Hans, W. Briefwechsel mit
seinem Verleger Fritsch G. 1937/54

12. Cosima Wagner.

W. C. im Briefwechsel mit H. St.
Chamberlain 1888—1908

H. v. W. 1934/240;

G. 1934/232; 1935/48

W. C. Briefe an ihre Tochter Da-
niela von Bülow G. 1933/100;

H. v. W. 1933/108

W. C. Briefe an Ludwig Sche-
mann H. v. W. 1937/216

W. C. von Rich. Graf Du Moulin-
Eckart, Volksausgabe G. 1933/215

W. C., ein Lebensbild von Mar-
Morold-Millenkovich G. 1937/149 u. 206

W. C. Würdigung im B. Festspiel-
führer 1937 durch Daniela
Thode v. Bülow, Wolfg. Gol-
ther u. Carl Kiffel G. 1937/205

Siegfried Wagner und die Mär-
chenoper von Otto Daube G. 1936/210



