

Richard Wagners *Meistersinger* – ein Johanni-Mysterium

«Nicht möchte ich Ihnen Richard Wagner als einen Menschen hinstellen, der unbestimmte Mystik verkörpert hat. Sein künstlerisches Schaffen ist eingetaucht in das Wesen der klaren Mystik» – so Rudolf Steiner am 2. Dezember 1907 in Nürnberg.¹ Gilt dies auch für die *Meistersinger von Nürnberg*? Sie wurden schon als Musikkomödie, als Fest- oder Nationaloper gar bezeichnet. Sie wurden als solche auch missbraucht. Dies mag ihr äußeres Gewand sein. Im Kern aber sind sie ein Mysterium, durch das sich Johanni-Gedanke, Uriel-Imagination und Inspiration aus der Sphäre des «künstlerisch produktiven Volksgeists»² (R. Wagner) manifestieren.

Lauter Johanni-Motive

Der Johanni-Gedanke liegt ja offen zu Tage. Nicht nur, weil sich der erste Akt am Vortag, der zweite in der Johannisnacht, der dritte am Johannistag selbst vollziehen. Sondern weil das Tauf- und Täufermotiv als Wende vom Alten zum Neuen durch Verzicht – nämlich Hans Sachsens Liebesentsagung – und eine poetisch-musikalische Inspiration aus Traum- und Schlafeswelten das eigentliche Thema sind. Am Ende wächst das Geschehen auf eine Ebene empor, die Bürger, Singer, ganz Nürnberg unter sich lässt und sich aufschwingt zu einem Appell an den Geist der Kunst, der Gemeinschaft, *der Volksgemeinschaft als Gefäß für künstlerische Inspiration* (Kursiv vom Verf.), der nichts weniger als national oder völkisch ist. – Dieser letzte Tatbestand wurde von Richard Wagner selber ausgesprochen.

Jeder Akt beginnt mit einer Vergegenwärtigung des Johannes- und Täufergeschehens. Im ersten ist dies der Gemeindechoral in der Kirche:

*Da zu dir der Heiland kam,
willig deine Taufe nahm (...)
Edler Täufer, Christs Vorläufer!
Nimm uns gnädig an
dort am Fluss Jordan!*

Im zweiten besingen die Lehrbuben das bevorstehende Fest:

*Johannistag! Johannistag!
Blumen und Bänder soviel man mag!*

Der dritte greift das Jordanmotiv mit Davids Liedchen wieder auf:

*Am Jordan Sankt Johannes stand,
all' Volk der Welt zu taufen:
kam auch ein Weib aus fernem Land,
aus Nürnberg gar gelaufen (...)*

Diese Motive weisen auf mehr als äußerlichen Bezug. Rudolf Steiner betont in der Johanni-Imagination die Begegnung der Stoffesmutter Maria oder Demeter in der Tiefe mit dem Geistvater der Höhe als eine Auseinandersetzung zwischen menschlicher Verstrickung in Dunkles, «Untüchtigkeit und Fehler», mit Tugend und Moralität von oben. Zum geistigen Aspekt der Johannizeit gehört auch die Uriel-Gebärde als das, «was in das Menschengeschlecht hineinleitet dasjenige, was ich nennen möchte das historische Gewissen. Hier in der Hochsommerzeit erscheint das historische Gewissen (...)»³

Eben dies lebt in Hans Sachs und seinem Rückblick auf die nächtliche Prügelei im Monolog *Wahn, Wahn, überall Wahn* am frühen Johannismorgen:

*Wohin ich forschend blick'
in Stadt- und Weltchronik
den Grund mir aufzufinden
warum gar bis aufs Blut
die Leut sich quälen und schinden ...*

Dann erwacht das Gewissen. Sachs beschließt, die Verstrickungen zu lösen, Klärung herbeizuführen:

*Nun aber kam Johannistag: –
jetzt schaun wir, wie Hans Sachs es macht,
dass er den Wahn fein lenken kann (...)*

Diese Klärung, ein Aufschwung der Handlung ins Allgemeine und Überzeitliche erfolgt mit Erklängen des Chors *Wach auf, es nahet gen den Tag* auf der Festwiese. Vom Augenblick seines Erklängens an weitet sich der Schauplatz zu einem geistigen Raum. Es vollzieht sich öffentliches Johannismysterium: Die Verstrickungen klären sich, die «Tauben» der Inspiration senkt sich herab, ein gemeinsam empfangenes Wissen teilt sich dem versammelten Volk mit. Dieser Choral, Dichtung des historischen Hans Sachs und Reformationshymnus – die *Wittenbergsche Nachtigall* – stand schon ganz zu Beginn der Arbeit 1862 fest und war eine der frühesten Konzeptionen Wagners gewesen. Nur zweimal erklingt sein Thema: außer auf der Festwiese im Vorspiel zum dritten Akt, und dort

in direkter Verknüpfung mit dem Motiv von Hans Sachsens Entsaugung. Das ist bedeutsam! Zeigt es doch, dass ohne das Opfer des Sachs die Inspiration aus der poetisch-musikalischen Sphäre nicht möglich wäre. Vielmehr ist es die Voraussetzung dazu. Wagner griff hier auf ein altes Motiv aus dem 16. Jahrhundert zurück, weil gezeigt werden sollte: Die Ereignisse steigen über das Persönlich-Menschliche ins Menschheitlich-Große hinaus.

Schon die Namen der Personen verweisen auf bestimmte Präfigurationen: David, Eva, Hans-Johannes, Magdalena. Der Kreis der zünftigen Meister, in den das Geschehen sich einenkt wie in eine Jüngergruppe, umfasst zwölf. Es ist kaum bemerkt worden: Fritz Kothner ruft zwölf Meister auf; mit Sachs, der ja eine Sonderstellung einnimmt, sind es dreizehn. Jedoch: einer fehlt. Er heißt Vogel (nicht geradezu Adler ...) und ist krank gemeldet. Für ihn rückt Walther von Stolzing ein, als der neue Zwölfte. Er kommt als der letzte; aber er wird die Singkunst erneuern, und zwar aufgrund eines Morgentraums, und damit ein neues Zeitalter des Meistersangs einleiten. Im Fliedermonolog ist es dieser Gedanke, der Hans Sachs zuerst aufgeht:

*Kein Regel wollte da passen,
Und war doch kein Fehler drin.
Es klang so alt und war doch so neu,
wie Vogelgesang im süßen Mai (...)*

Walther handelt, weil er liebt, und waltet aus sich heraus – und so heißt er ja auch. Bloß Sixtus steht für sich. Er bleibt aber trotz aller Pedanterie, besserwisserischer Beckmesserei und Lächerlichkeit der Gemeinschaft erhalten – «immer bei Sachs, dass ich lern den Reim» von «blüh und wach» – wie es schon bei seinem ersten Auftritt heißt. Sein Geschick erfährt dadurch eine, wenn auch leidvoll widerfahrene Korrektur.

Noch deutlicher aber wird der Johannis-Hintergrund dieses Werkes, wenn wir seine Entstehungsgeschichte verfolgen. Die *Meistersinger* entstammen einem «Wach-auf-Erlebnis» höherer Art.

Tiefe Wurzeln

Richard Wagner wusste, dass seine schöpferische Existenz in einem Doppelstrom verlief: «... dass sich mein



Richard Wagner, Brüssel 1860

ganzes Wesen wie in zwei übereinander fließenden Strömungen befand, welche in ganz verschiedene Richtungen mich dahinzögen: die obere, der Sonne zugewendete, riss mich wie einen Träumenden fort, während die untere in tiefem unverständlichem Bangen meine Natur gefesselt hielt». ⁴ Diese Erfahrung datiert vom 24. November 1836, also aus dem 23. Lebensjahr. Die Zugewandtheit zur Sonne ist, zumindest für die *Meistersinger*, aber wohl doch nicht nur für sie, eine der Dispositionen, die die Konzeption des Werkes möglich machten.

Zu diesem Zeitpunkt lag eine weitere Erfahrung schon um ein Jahr zurück: Das unerwartete Erlebnis einer nächtlichen Prügelei – und zwar auf Durchreise 1835 in Nürnberg: Es «entstand nun eine Verwirrung, welche durch Schreien und Toben, so wie durch ein unbegreifliches Anwachsen der Masse der Streitenden, bald einen wahrhaft dämonischen Charakter annahm. Mir schien es, als ob im nächsten Augenblick die ganze Stadt in Aufruhr losbrechen würde (...) Da plötzlich hörte ich einen Fall, und wie durch Zauber stob die ganze Masse nach allen Seiten auseinander.» ⁴ Tiefe, und verschiedenartige Wurzeln musste das Werk in Wagners Leben haben, um am Ende ins Weltgültige – als «unerhörtes Werk» (Richard Strauss) – sich auswachsen zu können. Denn zehn Jahre später, August 1845, anlässlich einer Kur in Marienbad – «wieder war ich auf dem vulkanischen Boden dieses merkwürdigen und für mich immer anregenden Böhmens» ⁴ – stößt er in Gervinus' *Geschichte der deutschen Literatur* auf die Gestalt von Hans Sachs und die Meistersingergilden. «Namentlich ergötzte mich schon der Name des «Merkers» (...) Alles concentrierte sich vor mir in die zwei Pointen des Vorzeigens der mit Kreidestrichen bedeckten Tafel von Seiten des «Merkers» und des die mit Merkerzeichen gefertigten Schuhe in die Luft haltenden Hans Sachs, womit beide anzeigten, dass «versungen» worden sei. Hierzu construierte ich mir schnell eine enge, krumm abbiegende Nürnberger Gasse, mit Nachbarn, Allarm und Straßenprügelei als Schluss des zweiten Aktes – und plötzlich stand meine ganze Meistersingerkomödie mit so großer Lebhaftigkeit vor mir (...)» ⁴

Allerdings schieben sich andre Werke nun in den Vordergrund: *Tannhäuser*, *Lohengrin*. Aber schon 1845 wird ihm klar: «Ich fasste Hans Sachs als die letzte Er-

scheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf (...)»² – oder, wie er in einer Skizze den Walther von Stolzing sagen lässt: «Ich fliege einer neuen Welt nun zu.»

Dann folgen die Dresdner Jahre, die Revolution, die Flucht nach Zürich, die Begegnung mit Mathilde Wesendonck, der Text zum *Ring des Nibelungen* und dessen Ausführung bis in den zweiten Akt von *Siegfried*, die Tristandichtung, der Beginn der Komposition. Auch in Zürich fügten sich zwei Bilder in die schlummernde Anlage der *Meistersinger* ein: Das Zürcher Sechseläuten. Wagner sah dort Meister im Ornat aufziehen, Gesellen, Lehrbuben. Sogar die Bezeichnung «Beck» im dritten Akt für die Bäckerzunft ist schweizerdeutsch.⁶ Von diesem Erlebnis datiert ein Kuriosum: Ein Skizzenblatt mit Polka und Ländler, worunter steht «Zum Sechseläuten 1854, R. W. dummer Junge» – also die ganze Anlage der Festwiese. Zweitens ehrte Zürichs Bevölkerung Wagner im Mai 1853 mit einem Fackelzug und Chorgesang vor seinem Fenster am Zeltweg. Der Matrosenchor erklang, Wagner musste in einer Rede antworten, tat es, indem er sagte, er hätte diese Ehre nicht verdient, hoffe sie aber zu rechtfertigen. Hans Sachs auf der Festwiese wird dereinst sprechen wie Wagner hier in Zürich:

*Euch machts ihr's leicht, mir macht ihr's schwer,
gebt ihr mir Armen zuviel Ehr' (...)*

Indes wuchs sich das menschliche Beziehungsgeflecht in Zürich zum Stadtskandal aus. Es folgte erneute Flucht, einsam, verbittert führte sie ihn nach Venedig, wo die Musik des *Tristan* ausgearbeitet wurde. Die letzten Szenen wurden wiederum in der Schweiz zu Ende geführt, und Wagner war 46 Jahre alt, als er Mathilde aus Luzern schreiben konnte: «Die Welt ist überwunden: in unsrer Liebe, in unserm Leiden hat sie sich selbst überwunden. Sie ist mir nun keine Feindin mehr.. Das alles ertrage ich in guter Stimmung, da sich meine Gefangenen, Tristan und Isolde, nun bald ganz frei fühlen sollen; und so entsage ich denn, jetzt mit ihnen, um mit ihnen frei zu werden.» Während der folgenden zwei Jahre sehen wir ihn rastlos umherziehen – Paris, Brüssel, Karlsruhe, Wien –, bis ihn ausgerechnet Wesendoncks, zur Aufheiterung und Zerstreung, nochmals nach Venedig einluden. Zermürbt vom Misserfolg des *Tannhäuser* in Paris, niedergeschlagen von der Aussichtslosigkeit, nach Deutschland zurückkehren zu können, verfolgt von Geldnöten, allein, mitgenommen zudem von der Dampfschiffahrt von Triest her, langte er in Venedig an. Es war ein äußerlicher Tiefpunkt; aber ausgerechnet hier setzte sein Gesundungsprozess ein –



Tizian, *Himmelfahrt der Maria (L'Assunta)*, *Sta Maria Gloriosa dei Frari*, Venedig

und zwar mit dem Entschluss, die *Meistersinger* nunmehr auszuführen. Dies ist ein biographisches Nullpunkt-Erlebnis, und bezeichnend für den Johannis-Moment von Umschlag und Neubeginn.

Sonderbarerweise wurde dieser Entschluss durch ein Gemälde ausgelöst. Dies ist allein deswegen außerordentlich, als Wagner durchaus kein Augenmensch war; hatte er doch schon in der Mailänder Brera festgestellt, «dass ich zur Beurteilung von Gemälden nichts taue, da der Gegenstand, sobald er sich mir deutlich und sympathisch aussprach, mich sofort und einzig bestimmte, wie es eben bei mir der Fall war».⁴ Hier aber war es anders: Ein Bild brachte den schöpferischen Prozess in Gang. Dieses Bild war die *Himmelfahrt der Maria* von

Tizian. Otto Wesendonck – «immer mit einem ungeheuren Opernglase bewaffnet»⁴ – schleppte den widerwillig folgenden Wagner in die Kunst-Akademie. Dort sah er das Bild. Oder sollte er es in der Frari-Kirche gesehen haben? Dort hing es zehn Jahre später. Was zeigt denn das Bild? Auftriebskraft: Aus dunklem, verschatteten Apostelkreis unten erhebt sich die Gottesmutter, in die Höhe getragen von Wolken- und Engelskräften, Gottvater entgegen, der sie im Licht des oberen Bildteils erwartet. Der Mantel der Maria vollzieht in weitem Bausch den Aufschwung mit. Mit nur einer Fußspitze berührt einer der Engel den Kopf eines der Apostel; die Fingerspitze eines andern langt gerade an die Wolke an. Das Bild ist Öffnung von unten aus dem Dunkel; ist Auftrieb nach oben, Erdenmutter, Stoffdunkel, Vater-

Rudolf Steiner über Richard Wagner

Aus der Schopenhauerschen Verneinung des Willens schwang sich Richard Wagner auf zu einer Umkehrung und Läuterung des Willens in die höheren Sphären hinein. Wagner hat diese Läuterung sogar zum Ausdruck gebracht in einem Drama, wo es scheinbar gar nicht darin enthalten ist, in den «Meistersingern». Sozusagen zwischen den Zeilen haben Sie es da in der Reinigung des Hans Sachs von jener Versuchung, die er Eva gegenüber empfindet, sie für sich selbst zu gewinnen. Das liegt nicht so sehr im Text selbst, als in der Musik; wenn Sie die Musik der Meistersinger hören, verspüren Sie etwas von dieser Läuterung.

Aus einem Berliner Vortrag vom 19. 5.1905, GA 92

Richard Wagner über das Deutschum

Es gibt kein Volk in der Geschichte, welches sich den ursprünglichen Namen «Deutsche» beilegen könnte. Jakob Grimm hat dagegen nachgewiesen, dass «diutisk» oder «deutsch» nichts anderes bezeichnet als das, was uns, den in uns verständlicher Sprache Redenden, heimisch ist. Es ward frühzeitig dem «wälsch» entgegengesetzt, worunter die germanischen Stämme das den gälisch-keltischen Stämmen Eigene begriffen. Das Wort «deutsch» findet sich in dem Zeitwort «deuten» wieder: «deutsch» ist demnach, was uns *deutlich* ist.

Richard Wagner, *Was ist deutsch?* In: Ges. Schriften, Bd.X

Deutsche Dichtkunst, deutsche Musik, deutsche Philosophie sind heutzutage hochgeachtet von allen Völkern der Welt: in der Sehnsucht nach «deutscher Herrlichkeit» kann sich der Deutsche aber gewöhnlich noch nichts anderes träumen als etwas der Wiederherstellung des römischen Kaiserreiches Ähnliches, wobei selbst dem gutmütigsten Deutschen ein unverkennbares Herrschergelüst und Verlangen nach Obergewalt über andere Völker ankommt.

Richard Wagner, a.a.O.

geist der Höhe, flutendes Licht – diese Elemente fließen zusammen in die Einswerdung der Tiefen und Höhen. War es Berührung mit der Uriel-Sphäre? War es die Erlösung aus der Gebundenheit in irdische Verstrickung? War es Inspiration als Ergriffen-Werden vom Geist der Höhe? Erwachen des Gewissens für den Verzicht? Jedenfalls steht fest: Vor diesem Bild schossen die unter-schwelligem Quellen und Anlagen, die sich mittlerweile ein Vierteljahrhundert angelagert hatten, zu einem Strom zusammen: Es ist die Konzeption, die «Empfängnis» der *Meistersinger*. Fast lapidar, und schon deswegen merkwürdig, liest sich dieser Vorgang in Wagners Lebensbeschreibung: «Bei aller Theilnahmslosigkeit meinerseits, muss ich jedoch bekennen, dass Titian's Gemälde der Himmelfahrt der Maria eine Wirkung von erhabenster Art auf mich ausübte, sodass ich seit dieser Empfängnis in mir meine alte Kraft fast wie urplötzlich wieder belebt fühlte.

Ich beschloss die Ausführung der Meistersinger. – Nachdem ich mit meinen alten Bekannten Tessarin und Wesendoncks noch einmal frugaler weise im Albergo San Marco gespeist (...), verließ ich nach vier, äußerlich wahrhaft trübseligen Tagen, zur Verwunderung meiner Freunde, plötzlich Venedig, und trat, den Umwegen zu Lande auf der Eisenbahn folgend, meine lange, graue Rückreise nach Wien an. Während der Fahrt gingen mir die *Meistersinger*, deren Dichtung ich nur noch nach meinem frühesten Konzepte im Sinne trug, zuerst musikalisch auf; ich konzipierte sofort mit größter Deutlichkeit den Haupttheil der Ouverture in C-dur.»⁴ Wagner selbst spricht hier von einem Empfängnisakt. Die Rückkehr zur Erde, in C-dur, und die aufsteigende Lebenskraft drücken sich in den ersten Takten des Vorspiels – als Keimzelle des ganzen Werks – beispielhaft aus:



Solches mag, unter anderem, Rudolf Steiner gemeint haben, als er von klarer Mystik im Schaffen Richard Wagners sprach.

Taufe und die deutschen Meister

So steigert sich die Handlung im dritten Akt zu einem Mysterium besonderer Art: Empfängnis der dichterisch-musikalischen Inspiration. Zwar empfängt sie Walther, und es geschieht, während er im Zimmer neben Sachsens Schusterstube schläft. Aber gleichzeitig sinnt Sachs

nach über den Gang der Welt und fasst den Entschluss zum Liebesverzicht. Es ist dies die Voraussetzung zur Verwirklichung des schöpferischen Neuanfangs; Sachs wird zum Geburtshelfer des Preislieds:

*Mein Freund, das grad ist Dichters Werk,
dass er sein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgetan:
All' Dichtkunst und Poeterei
ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.*

Walthers Preislied, dieses Kind des Morgentraums, wird auch getauft. Das Juwel des Ges-dur-Quintetts – die Tonart der Waage, des Michael-Zeichens, kommt im ganzen Werk nur hier vor! – bedeutet die Verwirklichung des Johannitraums. Die Menschen beginnen, über sich selbst hinauszuwachsen. Der Verzicht Sachs' ist auch dazu die Voraussetzung: und Wagner zitiert, einmalig im Gesamtwerk, in der vorangehenden Szene sich selbst, nämlich die Musik des *Tristan*-Anfangs. Wagner-Sachs haben gelernt zu entsagen. Damit macht er deutlich, wie klar ihm der Johannisedanke vor Augen steht.



Das Opfer schafft Raum für das, was nach ihm kommt. Aber was kommt nach ihm? Nur Stolzing? Dazu bräuchte es nicht den ganzen Apparat der Festwiese, Tänze, des Aufzugs der Zünfte, des Volks und der Meister. Der große Inspirator ist hier der «künstlerisch produktive Volksgeist» und – wie Wagner schreibt – sein letzter Repräsentant Hans Sachs. Hier gilt's der Kunst – nicht dem Reich, nicht der Nation. Denn nun schreckt ja Stolzing vor der Meisterwürde zurück: das ist seine letzte Prüfung. Ja zu sagen zum Meistertum heißt: sich eingliedern ins Ganze. Das Ganze aber ist der Creator Spiritus, das Gefäß die Kunst. Gemeinschaft – nicht Demokratie! Das wollen die vielgeschmähten



Richard Wagner, Wien 1862/63

Schlussworte sagen – die für Wagner von Anfang an, dreißig Jahre vor dem «Reich», feststanden:

*Ehrt Eure deutschen Meister,
dann bannt ihr gute Geister!
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
zerging' in Dunst das heil'ge röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst.*

Wen mag er gemeint haben? Sicher nicht Bismarck, Blücher, Moltke. Er dachte wohl an Dürer, dachte an Bach, an Beethoven, Goethe, vielleicht an sich selbst auch. 1933 schreibt Thomas Mann in seiner großen Wagner-Rede: «Gerade diese Verse, die ersten, die feststanden und sich schon am Schlusse der frühesten Skizze, der Marienbader vom Jahre 1845, finden, beweisen die vollendete Geistigkeit und Politikfremdheit des Wagnerschen Nationalismus: sie bekunden eine schlechthin anarchistische Gleichgültigkeit gegen das Staatliche, falls eben nur das geistige Deutsche, die «Deutsche Kunst», bewahrt bleibt.»⁵ Dieser Zustand ist Wagners Vision einer inspirierten Gemeinschaft. Er hat mit dem geographischen Deutschland nichts zu tun; so hat er es auch niedergeschrieben im Aufsatz *Was ist deutsch?* (Siehe Kasten auf S. 9).

*

Zum Schluss seien einige Gedanken aphoristisch angeführt; sie mögen später ausgearbeitet werden.

Das Jahr 1845 scheint für R. Wagner ein Schlüsseljahr gewesen zu sein. Er stand im 33. Lebensjahr. Hier liegen die Ursprünge von *Meistersingern* und *Parsifal*. Die *Meistersinger* führen zur Offenbarung Michaels, der Parsifal zur Offenbarung des Christus im Ich. – Gleichzeitig ist es das Geburtsjahr König Ludwigs II. – Eigentümlich ist der Zürcher Freundeskreis in diesem Zusammenhang. Mathilde Wesendonck führt Wagner zum *Tristan*; Otto Wesendonck führt ihn vor die Assunta des Tizian, und damit zum Impuls der *Meistersinger*. Zwanzig Jahre später kam Wagner in Venedig auf die Assunta zurück, und Cosima verzeichnete im Tagebuch am 22. Oktober 1882: «(...) doch leugnet Richard, dass die Assunta die Mutter Gottes sei, das sei Isolde in der Liebes-Verklärung (...)»⁷ Das Bild jedenfalls scheint Wagner nachhaltig

beschäftigt zu haben. Christlich sind die *Meistersinger* insofern, als in ihnen das neue Johannismysterium vorgeführt wird. Höhe, Tiefenschärfe, die unerhörte Komplexität der ganzen Konzeption konnten gelingen, weil Wagner sich dreißig Jahre Zeit ließ, durch sich hindurch den Mysteriengedanken langsam heranreifen zu lassen. Dadurch konnte sich etwas aussprechen, was er gar nicht selber zu wissen brauchte. – Diese Tatsache allerdings war ihm denn doch sehr wohl bewusst; schreibt er doch – nach Vollendung des *Tristan* und vor Beginn der *Meistersinger*:

«Mit mir wird etwas gewollt, was höher ist als der Wert meiner Persönlichkeit. Dieses Wissen ist mir so eigen, dass ich lächelnd oft kaum mehr frage, ob ich will oder nicht. Da sorgt der wunderliche Genius, dem ich für diesen Lebensrest diene.»⁶

Marcus Schneider, Basel

- 1 Rudolf Steiner, *Die okkulten Wahrheiten*, GA 92.
- 2 R. Wagner, «Eine Mitteilung an meine Freunde», Gesammelte Schriften, Bd. IV.
- 3 Rudolf Steiner, *Das Miterleben des Jahreslaufs*, GA 229. Vortrag vom 12. Oktober 1923.
- 4 Richard Wagner, *Mein Leben*, München 1911.
- 5 Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister*, Frankfurt (S. Fischer) 1992.
- 6 Hans Erismann, *R. Wagner in Zürich* (Verlag NZZ) 1987.
- 7 Cosima Wagner, *Tagebücher*, Bd. 2, München 1977, S. 1026.

Der Verfasser ist Vorsitzender des Basler Paracelsus-Zweiges der Anthroposophischen Gesellschaft und Leiter des HFAP Dornach. Er hält Vorträge über Richard Wagners *Meistersinger*, mit Klavier, am 9. Juni in Nürnberg und am 23. September in der R. Wagner-Gesellschaft Konstanz.

Die Johanni-Imagination und das historische Gewissen

Auszüge aus dem Vortrag Rudolf Steiners vom 12. Oktober 1923, GA 229

Wenn man den Blick in die Höhe richtet, dann hat man den Eindruck des sich ausbreitenden kosmischen Intelligenzen. Im Menschen ist im gegenwärtigen Stadium die Intelligenz ja, wie ich öfter beschrieben habe, noch nicht gar so viel wert. Aber zu der Hochsommerzeit, in den Höhen, da hat man das Gefühl: Es ist überall webende Intelligenz, aber webende Intelligenz nicht von einem Einzelwesen, sondern von vielen Wesen, die ineinander leben, die miteinander leben. So dass wir oben die sich ausbreitende webende Intelligenz haben, durch die das Licht sich hindurchlebt, die durchleuchtet scheinende, webende, lebende Intelligenz als den Gegensatz des Willens. Und während man unten das Gefühl hat: Da ist es bläulich finster, da ist eigentlich alles nur als Kräfte zu erleben –, hat man nach oben das Gefühl: Da ist eigentlich alles so, dass es einen erleuchtet, wenn man es wahrnimmt, dass es einen mit einem Gefühl von Intelligenz durchdringt (...)

Und nun erscheint innerhalb dieses leuchtenden Webens – ich kann es nicht anders sagen –, es erscheint eine Gestalt (...)

Jetzt, für die Johannizeit, tritt uns, wenn ich es menschlich beschreibe – es ist natürlich das alles nur annähernd beschrieben –, es tritt uns sogleich ein außerordentlich ernstes Gesicht entgegen, ein ernstes Antlitz, das sich heraus erhebt wie warm leuchtend aus der allgemeinen leuchtenden Intelligenz.

Man hat die Impression, dass aus dieser leuchtenden Intelligenz sich diese Gestalt ihre Lichtleiblichkeit bildet. Und es muss so sein, damit diese Gestalt ihre Lichtleiblichkeit während der Hochsommerzeit bilden kann, das muss eintreten, was ich Ihnen beschrieben habe: dass die Elementargeister der Erdenwesen aufsteigen. Indem sie aufsteigen,

verweben sie sich oben mit der leuchtenden Intelligenz. Diese leuchtende Intelligenz nimmt sie auf. Und aus dem, was da erglänzt, licht erglänzt in der leuchtenden Intelligenz, verleiblicht sich darinnen diese Gestalt, die ja auch von der alten instinktiven Hellseherkraft geahnt worden ist, und die wir mit demselben Namen noch bezeichnen können, mit dem sie damals benannt worden ist. Wir können also sagen: Zur Sommerzeit erscheint in der leuchtenden Intelligenz Uriel (...)

Es ist strenger Ernst in dem, was da, aus dem Lichte weben seine Leiblichkeit suchend, einem als Repräsentant der kosmisch webenden Kräfte in der Sommerzeit entgegentritt. Es sind die Dinge, die wir nun weiter beobachten können, wie die im Lichte vollbrachten Taten Uriels, Uriels, dessen eigene Intelligenz im Grunde genommen zusammengesetzt ist aus dem Ineinanderkräften der Planeten unseres Planetensystems, gestützt durch die Fixsternwirkungen der Tierkreisbilder, Uriels, der eigentlich in seinem eigenen Denken das Weltendenken in sich hegt (...)

Man kann nicht bloß hinschauen auf das ernste, durch den Blick auf die Erdentiefen ernst werdende Antlitz-Auge des Uriel, sondern man kann auch hinschauen auf etwas, was, ich möchte sagen, wie flügelartige Arme oder armartige Flügel in ernster Mahnung da ist, und was gerade als Gebärde des Uriel wirkt, was in das Menschengeschlecht hineinleitet dasjenige, was ich nennen möchte das historische Gewissen. Hier in der Hochsommerzeit erscheint das historische Gewissen, das insbesondere in der Gegenwart außerordentlich schwach entwickelt ist. Das erscheint wie in der mahnenden Gebärde des Uriel.

Natürlich müssen Sie sich das alles als Imagination vorstellen. Die Dinge sind ganz real, aber ich kann Ihnen natürlich nicht über diese Dinge so sprechen, wie der Physiker spricht vom Positiven und Negativen und vom Energiepotential und so weiter. Ich muß Ihnen in solchen Bildern sprechen. Aber was in diesen lebenden Bildern ausgedrückt wird, ist ja Wirklichkeit, ist da.