

✓
Bayreuther Blätter.

Monatschrift

des Bayreuther Patronatvereines.

Unter Mitwirkung

RICHARD WAGNER'S

redigirt

von

HANS VON WOLZOGEN.

Dritter Jahrgang 1880.

Bayerischer Blätter.

Monatschrift

des Bayerischen Patronatsvereines.



HANS VON WOLFFEN

Dritter Jahrgang 1880.

Inhalt des dritten Jahrganges.

Ein spezifizirtes Generalregister, nach den Beitragsgattungen und den Autoren geordnet, befindet sich am Schlusse des Bandes.)

Doppelstück (Januar—Februar): S. 1—60.

Zur Einführung in das Jahr 1880. Von *Richard Wagner*. — „Was ist Styl?“ Von *Hans von Wolzogen*. — Aus dem „deutschen Dichterwalde.“ Von *C. Fr. Glasenapp*. I. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: Vorwort der Redaktion. — I. Die „Jetztzeit“ und das „Kunstwerk der Zukunft“. Eine Neujahrsbetrachtung von Lic. Dr. *Friedrich Kirchner*. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. *Goethe* und *Schiller*. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Wohl zu beachtende Uebersicht über die für 1880 geltenden Bestimmungen in Betreff der Jahresbeiträge und der Blättersendungen. — Beilagen: Auszug aus den „Bestimmungen“. — (Verlagsanzeige von *Edw. Schloemp*, Leipzig.) —

Drittes Stück (März): S. 61—92.

Einige Betrachtungen über den musikalischen Styl der Gegenwart in Deutschland. Von *Joseph Rubinstein*. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. *Thomas Carlyle*. 1. Ueber das Musikalische in der Poesie. 2. Ueber Heldenverehrung. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Vermögens-Ausweis des Bayreuther Patronat-Vereines am 1. Januar 1880. — Beilage: Einladung zur Wiesbadener Versammlung. —

Viertes Stück (April): S. 93—124.

Aus dem „deutschen Dichterwalde“. Von *C. Fr. Glasenapp*. II. — *Richard Wagner* als Begründer eines deutschen Nationalstyls mit vergleichenden Blicken auf die Kulturen anderer indogermanischer Nationen. Ein Vortrag von *Bernhard Förster*. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Von der Wiesbadener Versammlung. —

Fünftes Stück (Mai): S. 125—148.

Unsere Zeit und unsere Kunst. Zwei Bücher im Anschlusse an ein Buch. Von *Hans von Wolzogen*. Einleitung. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von *Heinrich Porges*. Einleitung. Das Rheingold. Erste Scene. —

Beilage des Spezial-Ausschusses: Bericht über die am 29. und 30. März 1880 von Mitgliedern des Bayreuther Patronat-Vereines in Wiesbaden abgehaltene Versammlung. (S. 1—7.) —

Sechstes Stück (Juni): S. 149—180.

Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von *Heinrich Porges*. Das Rheingold. Zweite Scene. 1. — Aus unserer Zeit. Von *Hans von Wolzogen*. Erstes Kapitel: Zur sozialen Frage. 1. — Aus dem „deutschen Dichterwalde“. Von *C. Fr. Glasenapp*. III. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Siebentes Stück (Juli): S. 181—212.

Zur sozialen Frage. Von *Hans von Wolzogen*. 2. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von *Heinrich Porges*. Das Rheingold. Zweite Scene. 2. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: II. Aus der Zeit — für die Zeit. Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst. Besprochen von *L. Schemann*. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Von *Thomas Carlyle*. III. Zur Beurtheilung des Grossen. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Ueber Verloosung der Mitgliedschaftsrechte. —

Achtes Stück (August): S. 213—236.

Zur Feier des 25. Augusts und zur Nachfeier des Wittelsbacher Festes. — Ueber musikalische und unmusikalische Menschen. Ein Vortrag von *Ludwig Schemann*. I. — Geschichtlicher Theil: Zur Geschichte der Wagner-Vereine. (Wien.) —

Neuntes Stück (September): S. 237—268.

Ueber musikalische und unmusikalische Menschen. Ein Vortrag von *Ludwig Schemann*. II. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von *Heinrich Porges*. Das Rheingold. Dritte Scene. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Aus G. E. Lessing's „Beiträgen zur Kenntniss der deutschen Sprache“. Von *Hans von Wolzogen*. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Anzeige. — Beilage: Konzerte der herzogl. Hofkapelle in Meiningen. —

Zehntes Stück (Oktober): S. 269—300.

Religion und Kunst. Von *Richard Wagner*. —

Elfte Stück (November): S. 300—332.

Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von *Heinrich Porges*. Das Rheingold. Vierte Scene. — Unsere Zeit und unsere Kunst. Von *Hans von Wolzogen*. Erstes Buch: Aus unserer Zeit. Zweites Kapitel: Ueber den politischen Liberalismus. Vorwort über den Begriff der „Freiheit“. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: III. Neuere Operntexte. Von *Ernst Ludwig*. — Geschichtlicher Theil: Zur Kaiser-Joseph-Feier. Von *Adalbert Horawitz*. — Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Zwölftes Stück (Dezember): S. 333—360.

„Was nützt diese Erkenntniss“. Ein Nachtrag zu: Religion und Kunst. Von *Richard Wagner*. — Ueber den politischen Liberalismus. Von *Hans von Wolzogen*. III. Der moderne Parlamentarismus. IV. Deutscher Parlamentarismus. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: IV. Moderne Bildung. Von *Hans Herrig*. — Geschäftlicher Theil: Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth. Von *Richard Wagner*. — Bemerkung des Verwaltungsrathes. — Anzeige der Redaktion. — Generalregister. —

(Beilage: *Bruno Bauer*. Zur Orientirung über die Bismarck'sche Aera. Anzeige der Verlagsbuchhandlung von E. Schmeitzner in Chemnitz. —)

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Januar.
Februar.

Doppelstück.

1880.

Die Redaktion bittet die Vereinsmitglieder, nur in redaktionellen oder expeditionellen Angelegenheiten sich an sie wenden zu wollen, hingegen alle geschäftlichen Nachrichten oder Anfragen, sowie Geldsendungen, immer direkt an den Vereinsvorstand (Fr. Feustel, Bayreuth) zu adressiren.

Inhalt: — Zur Einführung in das Jahr 1880. Von Richard Wagner. — „Was ist Styl?“ Von Hans von Wolzogen. — Aus dem „deutschen Dichterwalde“. Von C. Fr. Glasenapp. I. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: Vorwort der Redaktion. — I. Die „Jetztzeit“ und das „Kunstwerk der Zukunft“. Eine Neujahrsbetrachtung von Lic. Dr. Friedrich Kirchner. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Goethe und Schiller. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Wohl zu beachtende Uebersicht über die für 1880 geltenden Bestimmungen in Betreff der Jahresbeiträge und der Blättersendungen. — Beilage: Auszug aus den „Bestimmungen“. —

Zur Einführung in das Jahr 1880.

Eigentlich sollte ich beim Eintritt in dieses neue Jahr mit einiger Verlegenheit mich vor meinen Freunden vernehmen lassen. Unter diesen wird es Viele geben, welche die Verzögerung eines neuen Bühnenfestspieles in Bayreuth mir zur Schuld geben dürften; nur sehr Wenige haben sich jedoch durch ihren Austritt aus unserem Verein offen als Getäuschte bekannt. Dem Ernste unserer Vereinigung ist die durch jene nothwendige Verzögerung herbeigeführte Entscheidung jeden'alls förderlich gewesen. Ueber die Gesinnung der jetzt noch Hinzugetretenen — und dieser sind nicht wenige — dürfen wir fortan nicht mehr im Zweifel sein. Da ich heute somit nur an Gleichgesinnte mich wenden zu können glaube, wäre mir denn auch die Verlegenheit benommen, in welche mich eine Nöthigung zu umständlicheren

Auseinandersetzungen und Erklärungen leicht gebracht haben müsste. Sind wir demnach einverstanden, ein Bühnenfestspiel nicht eher wieder stattfinden zu lassen, als bis periodische Wiederholungen solcher Feste überhaupt uns zugesichert sind, so haben wir glücklicher Weise jetzt auch nur unsere höheren Zwecke in das Auge zu fassen, und um über diese uns vollkommen klar zu werden, möchten wir vielleicht gerade so langer Zeit bedürfen, als die Herbeischaffung der Mittel kosten wird.

In der That scheint unseren heutigen öffentlichen Zuständen nichts ferner zu liegen, als die Begründung einer Kunstinstitution, deren Nutzen nicht allein, sondern deren ganzer Sinn nur äusserst Wenigen erst verständlich ist. Wohl glaube ich nicht es daran fehlen gelassen zu haben, über Beides deutlich mich kund zu geben: wer hat es aber noch beachtet? Ein einflussreiches Mitglied des deutschen Reichstages versicherte mich, weder er noch irgend einer seiner Kollegen habe die geringste Vorstellung von dem, was ich wolle. Und doch darf ich für die Förderung meiner Ideen nur Solche in das Auge fassen, die überhaupt von unserer Kunst gar nichts wissen, sondern etwa der Politik, dem Handel und Wandel sich zugewendet erhalten; denn hier kann einem redlichen Kopfe einmal ein Licht aufgehen, während ich unter den Interessenten an unserer heutigen Kunst solch einen Kopf vergebens suchen zu dürfen glaube. Hier wird mit Hartnäckigkeit daran fest gehalten, dass die Kunst ein *Métier* sei, welches seinen Mann oder seine Frau zu ernähren habe; der allerhöchst gestellte Hoftheater-Intendant kommt hierüber nicht hinaus, und somit fällt es auch dem Staate nicht ein sich in Dinge zu mischen, welche mit der Regelung der Gewerbeordnung für abgemacht gelten. Da hält man es mit Fra Diavolo: „*es lebe die Kunst, und vor Allem die Künstlerinnen*“, und lässt die *Patti* kommen.

Gestehen wir, in unserer Kunst unseren allergrössten Feind vor uns zu haben, und dass wir am Ende doch immer besser thun, lieber unsere Politiker und Kulturbesorger im Allgemeinen in das Auge zu fassen, wobei wir vor dem Betreten mühevoller Umwege, um ihnen beizukommen, allerdings nicht zurück schrecken dürfen. Wohl fürchte ich, dass diese uns sehr weit abführen und viel Zeit kosten werden. An Milliarden-Ueppigkeit ist im deutschen Reiche ja nicht mehr zu denken; selbst für neue gewonnene Schlachten hätten wir jetzt keine Dotationen mehr zur Hand, um wie viel weniger für Kultur-Angelegenheiten, da wir ja selbst nicht mehr Schullehrer genügend bezahlen können, trotzdem man doch neuerdings findet, dass diese dem Volke zur Bewahrung vor Umsturzgedanken recht nöthig wären. Wo erfrorene Handwerker auf den Strassen aufgefunden werden, sollte eigentlich selbst von der Kunst, die andererseits gegen gute Honorare sich mitten unter uns ganz behaglich fühlt, nicht die Rede sein dürfen, wie viel weniger nun von derjenigen, die wir im Sinne haben und die gar nichts einbringt sondern nur kostet. Doch trotz des Hungers, des Elends und der Noth wird immer

noch viel Bilder gemalt und unglaublich viel Buch gedruckt, sodass es an Heizungs-Material gar nicht zu fehlen, sondern dieses nur am unrechten Orte, an Zimmerwänden und auf Büchertischen, verbraucht zu werden scheint. Dass „im Staate Dänemark etwas faul“ sei, hat eine grosse Autorität für sich; dennoch finde ich für diese Behauptung das Lokal zu enge gegriffen. Von dem faulen Futter, das wir ihnen überlassen, bekommen vorzüglich die deutschen Schweine ihre Trichinen, was auf einen ärmlichen Zustand bei uns schliessen lässt: unser Publikum dürfte für seine Sicherung bald durchaus zur militärischen Erbswurst übergehen. Unser mit Acker und Ackergeräth an den Juden verpfändeter Bauer soll wirklich erst mit dem Eintritt in den Militärdienst zu gedeihlicher Nahrung und erträglichem Aussehen gelangen; vielleicht thun wir gut, mit Sack und Pack, Weib und Kind, Kunst und Wissenschaft, sowie allem sonst Erdenklichen in die Armee einzutreten; so retten wir am Ende noch etwas vor dem Juden, an den wir leider Hopfen und Malz bereits verloren haben.

Alles überlegt, dünkte mich der Zeitpunkt übel gewählt, wollten meine Freunde jetzt vom „Reiche“ etwas für die Bayreuther Idee verlangen. Einzig dürfte es sich dagegen wiederum fragen, ob der günstige Zeitpunkt je zu erwarten sei. Wohl gibt es Viele, welche die gegenwärtigen Kalamitäten allerdings für nur vorübergehend halten, ja sogar Manche, welche sie geradeswegs leugnen; denn Hunger und Elend werde es doch immer geben, aber trotzdem stets noch frischen Muth zu guten Geschäften zu haben, bezeuge eine unversiegbare Kraft, an welche man sich halten müsse, und die man durchaus nicht als Niederträchtigkeit ansehen lassen dürfe.

Der zuvor schon erwähnte Buchhandel scheint diess bekräftigen zu wollen: so schön, so zierlich, auf so herrlichem Papier und mit so prächtigen Kupferstichen haben die Deutschen noch nie Bücher gedruckt; und für jedes Publikum ist da gesorgt, selbst die kleinen Juden bekommen ihr Christgeschenk mit hoffnungsvollen Sprüchen aus dem Talmud, und Nihilisten jeder Art werden für sechs Mark mit philologischen Nachgeburten begabt: nur die Hungerer und Frierer sind diessmal noch vergessen. Ich wurde angegangen, einen Klavierauszug des „Parsifal“ doch auch für den Weihnachtstisch meiner Freunde mit zu besorgen. Dieses habe ich nun abgeschlagen: — mögen meine Freunde es mir nicht verargen. Aber, ehe ich mein letztes Werk von mir gebe, will ich noch einmal zu hoffen gelernt haben, — was mir jetzt unmöglich ist. Hiermit will ich Niemand drängen mir etwa Hoffnung zu machen, wie man diess vielleicht durch Auffindung zukunfts-kunstsinniger „Peabody's“ erreichen zu können vermeinen möchte. Von den ungeheuren Legaten solch eines Menschen-Wohlthäters ist einmal die Rede: von den Wohlthaten erfährt man dann aber nichts. Wenn uns heute ein neuer amerikanischer Krösus, oder ein mesopotamischer Krassus Millionen vermachte, sicher würden diese unter Kuratel des Reiches gestellt, und auf meinem Grabe würde bald Ballet getanzt werden.

Dagegen dürfte sich eine andere Hoffnung einmal wieder neu in mir beleben, sobald ich innig gewahr würde, dass sie auch in Anderen lebe. Sie kommt nicht von Aussen. Die Männer der Wissenschaft machen sich weis, Kopernikus habe mit seinem Planetensystem den alten Kirchenglauben ruinirt, weil er ihm die Himmelswohnung für den lieben Gott fortgenommen. Wir dürfen dagegen finden, dass die Kirche durch diese Entdeckung sich nicht wesentlich in Verlegenheit gesetzt gefühlt hat: für sie und alle Gläubigen wohnt Gott immer noch im Himmel, oder etwa — wie Schiller singt — „über'm Sternenzelt.“ Der Gott im Inneren der Menschenbrust, dessen unsere grossen Mystiker über alles Dasein dahin leuchtend so sicher sich bewusst wurden, dieser Gott, der keiner wissenschaftlich nachweisbaren Himmelswohnung bedurfte, hat den Pfaffen mehr zu schaffen gemacht. Uns Deutschen war er innig zu eigen geworden; doch haben unsere Professoren viel an ihm verdorben: sie schneiden jetzt Hunde auf, um im Rückenmark ihn uns nachzuweisen, wobei zu vermuthen ist, dass sie höchstens auf den Teufel treffen werden, der sie etwa gar beim Kragen packte. Doch Vieles erzeugte dieser unnahbar eigene Gott in uns, und, da er uns schwinden sollte, liess er uns zu seinem ewigen Andenken die *Musik* zurück. Er lehrte uns arme Kimmerier wohl auch bauen, malen und dichten: diess Alles hat der Teufel aber zu Buchhändlerei gemacht, und beschert es uns nun zum Weihnachtsfeste für den Büchertisch.

Aber unsere Musik soll er uns nicht so herrichten; denn sie ist noch der lebendige Gott in unsrem Busen. Deshalb wahren wir sie und wehren wir die entweihenden Hände von ihr ab. Sie soll uns keine „Litteratur“ werden; denn in ihr wollen wir selbst noch für das Leben hoffen.

Es ist eben mit der deutschen Musik etwas Eigenes, ja Göttliches. Sie macht ihre Geweihten zu Märtyrern und lehret durch sie alle Heiden. Was ist jallen sonstigen Kulturvölkern, seit dem Verkommen der Kirche, die Musik anders, als ein Akkompagnement zu Gesangs- oder Tanz-Virtuosität? Nur wir kennen die „Musik“ als *Musik*, und durch sie vermögen wir alle Wiedergeburten und Neugeburten; diess aber nur, wenn wir sie heilig halten. Könnten wir dagegen den Sinn für das Aechte in dieser einzigen Kunst verlieren, so hätten wir unser letztes Eigen verloren. Möge es daher unsere Freunde nicht beirren, wenn wir gerade auf dem Gebiete der Musik gegen Alles, was uns als unächt gelten muss, uns vollständig ohne Schonung zeigen. Es erweckt uns wahrlich keinen geringen Schmerz, den Verfall unseres Musikwesens so ganz ohne Beachtung vor sich gehen zu sehen; denn unsere letzte Religion löst sich in Gaukelei auf. Mögen Maler und Dichter ruhig für sich fortwuchern; sie stören wenigstens nicht, sobald man sie nicht sieht und liest: aber die Musik, — wer will sein Ohr vor ihr verschliessen, wenn sie durch die dickesten Mauern zu uns dringt? Wo und wann aber wird nicht Musik bei uns gemacht? Kündigt den Weltuntergang an, und es wird ein

grosses Extra-Konzert dazu arrangirt! Gegen die Beschwerde der Nachbarn von physiologischen |Operatorien, welche das jammervolle Geheul der dort gemarterten Hunde nicht vertragen konnten, wurde von Vivisektoren eingewendet, dass in der Nähe eines Musik-Konservatorium's es sich noch viel weniger aushalten liesse. In Stuttgart sollen über sechshundert Klavier-Lehrerinnen täglich unterrichtet werden: das zieht wieder sechstausend Klavierstunden in Privathäusern nach sich. Und nun der Konzertanstalten, der Musikakademien, Oratorienvereine, Kammer - Soireen und Matineen zu gedenken! Wer endlich komponirt für alle diese Musikmacher-Konventikel und — wie einzig kann für sie komponirt werden? Wir ersehen es: nicht ein wahrhaftiges Wort sagt diese Musik. Und wir, die darauf hinhören, löschen uns so das letzte Licht aus, das uns der deutsche Gott zu seinem Wiederauffinden in uns nachleuchten liess! —

Ich gab einmal, bei einem mir zu Ehren in Leipzig veranstalteten Festmahle, den freundlich mir Zuhörenden den Rath, zur Stärkung edler Vorsätze vor Allem der *Enthaltung* sich zu befleissigen. Ich wiederhole diesen Rath heute. Nur einem edlen Bedürfnisse kann das Weihevollte sich darbieten; nichts kann die schöne Erscheinung fördern, als die Stärkung der Sehnsucht nach ihr. Uns Deutschen ist durch unsere grosse Musik die Macht verliehen, weithin veredelnd zu wirken; nur muss die Macht mächtig sein, um die Leuchte zu entzünden, in deren Lichte wir endlich wohl auch manchen Ausweg aus dem Elende erkennen, welches uns heute überall umschlossen hält.

Weihnachten 1879.

Richard Wagner.

„Was ist Styl?“

Diese Frage mag sich schon manchem der Leser unserer Blätter aufgedrängt haben, wenn er in denselben, sowie schon in unseren Statuten und Bestimmungen, als das eigentliche Ziel unserer künstlerischen Bestrebungen immer wieder die Gewinnung und Erhaltung eines *reinen Styles* bezeichnet fand. Die bestehenden öffentlichen Kunstanstalten, vornehmlich die Theater, können allerdings über Art und Möglichkeit eines solchen *Styles* nicht belehren, da ihren Darbietungen etwas dergleichen so gut wie völlig fehlt. Dennoch konnte man wohl in vereinzeltten Fällen, mitten aus dem Chaos der Flüchtigkeiten, Unklarheiten und Fehlerhaftigkeiten jener Darbietungen heraus, die unmittelbare Wirkung einer stylvollen Leistung an sich selbst erfahren, ohne noch über die Bedeutung des Begriffes „Styl“ für das gesammte Kunstwerk aufgeklärt zu sein. Die Aufführungen der „Meistersinger“ in Berlin z. B. sollen jetzt derart sein, dass selbst ein durch kritische Verunglimpfungen nicht vorbereitetes Publikum von dem Style des Werkes nur eine ganz verzerrte und daher widerwärtige Vorstellung empfangen kann. Dazwischen aber tauchen ihm wie aus Nebeln die wunderbar klaren, wohlthuend ergreifenden, wahrhaftigen Gestalten eines Hans Sachs und einer Eva auf, welche der verwirrte Opernbesucher nun für die freundlichen Ergebnisse einiger glücklichen Momente des unbegreiflichen Schöpfers dieses „formlosen“ Werkes auffassen zu müssen wähnt, wofern er nicht geneigt sein sollte, die grosse Wirkung gerade dieser Gestalten lediglich der besonderen Meisterschaft der darstellenden Künstler zuzuschreiben. Hiermit aber würde er, ohne es zu wissen, das Richtige und Wichtige eben getroffen haben; denn diese beiden, auch von Natur eigenthümlich begabten, Künstler genossen einst die sorgsame Anleitung des Meisters selber zur wirklich stylvollen Verkörperung ihrer künstlerischen Aufgaben, welche dem ganzen übrigen Komplex von Darstellungsmitteln für jene Berliner Aufführungen nicht zu Theile ward. Dem zur Folge stehen diese beiden Kunstleistungen noch heute gleichsam inmitten eines Wirrsals halb behauener, halb roher, ungeschickt auf einander gehäufter Werkstücke wie zwei ragende Säulen, von Meisterhand bis zur Vollendung gefertigt, und zeigen, was *Styl* sei, und was dagegen nicht. Nun denke man sich den ganzen Tempelbau nach der Art jener beiden Säulen bis in das kleinste künstlerische Detail gleichmässig ausgeführt: wie anders müsste die Wirkung der gesammten Kunsterscheinung sein; das Werk wäre nicht wieder zu erkennen. Die unter der Leitung des Meisters vollzogene Einstudirung und Aufführung der „Meistersinger“ in München (1868) war ein wunderbares Beispiel solcher lebendigen Offenbarung der Bedeutung des Begriffes „Styl“ im Grossen. Man sieht ein, dass derartige künstlerisch vollkommene Darbietungen an den, allabendlich zur abwechselnden Unterhaltung eines bunt gemischten Publikum's verpflichteten, heutigen Hof- und Stadt-Theatern nur in seltensten Ausnahmefällen sich ermöglichen lassen, für welche dann aber, wenn der einen überaus

günstigen Gelegenheit der volle Ernst und Eifer von Seiten der betreffenden Direktionen gewidmet wird, allerdings ein nicht zu verachtender Schatz vorhandener Mittel und Bequemlichkeiten schon bereit stehen würde. In Bayreuth war dieser nothwendige Schatz erst ganz von Neuem zu schaffen, die vielfältigen künstlerischen Mittel erst von Grund aus, und zwar weit sorglicher und ernster als irgend anderswo, auszubilden: dazu gehört die Möglichkeit gesicherter *Wiederholungen* der dort in völliger Unabhängigkeit am Reinsten und Dauerndsten zu veranstaltenden festlichen Beispiele eines Kunststyles, der in der Vereinzelung, unter fremder, verwirrender Umgebung, nimmer zu wirklichem Gedeihen zu gelangen vermag. Die gesicherte Institution von Bayreuth allein kann den Begriff dieses Styles dem deutschen Geiste zum völlig klaren und ganz lebendigen Bewusstsein bringen. Gewohnt das Stylvolle auf unseren Theatern nur erst an dem umgebenden Mangelhaften mit unsicherem Gefühle mehr zu ahnen, als wie zu erkennen, fand dieser Geist gegenüber der Einheitlichkeit des Styles bei jener ersten und bisher einzigen Bayreuther Darstellung sich in einer so seltsam haltlosen Lage, dass er damals kaum noch zu begreifen vermochte, inwiefern das vor ihm erscheinende Neue etwas durchaus eigenthümlich Vollendetes sei. Hatte er aus den Werken und Schriften unseres Meisters nicht schon mehr ahnen gelernt, als aus den Darbietungen seiner Theater, so fehlte ihm nun jeder Maassstab für die Erkenntniss des absolut Echten und Wahren, und seine Verwunderung blieb an gewissen, durch rein äusserlich beschränkte Umstände hervorgerufenen, kleinen Unfertigkeiten haften, welche mit der Einheit des Styles nichts zu thun hatten und sich von jenen Stylosigkeiten der gewöhnlichen Bühnenleistungen, die ihm sonst den Maassstab für das vereinzelte Stylvolle abgeben mussten, gründlichst unterschieden. Somit blieb es ihm auch nach Bayreuth noch eine offene Frage: *was ist Styl?*

Aus unserer bisherigen Betrachtung konnte sich wenigstens entnehmen lassen, dass es bei dem Begriffe des Styles sich insbesondere um die künstlerische *Ausführung* handele; wie denn auch wirklich schon das Wort „Styl“ geradezu ein *Werkzeug* bezeichnet. Ursprünglich abgeleitet von der Wurzel des „Stehens“ bedeutet nämlich der griechische *Stylos* zunächst ein Aufrecht-Stehendes oder Aufgestelltes, eine *Säule* (welche Bedeutung wir vorhin allegorisch anklingen lassen durften), alsdann dergleichen in kleinerem Maasse: einen *Stab*, und endlich *Stift*, den Griffel, das Werkzeug zum Schreiben. „Einen guten Styl schreiben“ vergleicht sich also unserem Ausdrucke „eine gewandte Feder führen“, und in unserem seltsamen Worte „Schrift-Steller“ trifft merkwürdiger Weise die alte Wurzel mit ihrem vergeistigten Begriffe wieder zusammen, insofern als dieser moderne *Schriftsteller* allerdings nach enger sprachlicher Verwandtschaft — deren er nie vergessen sollte — ein *Schriftstiler* ist. Uns ist das fremde Wort von den Römern zugeführt worden, welche es, gleichwie die Bezeichnungen für die Poesie und

die Musik, nur den Griechen zu entnehmen hatten, da sie, im einzigen Eigenbesitze des grossen historischen Styles der brutalen Thatsachen ihrer Welt-eroberung, aus dem Inneren ihres Wesens keinerlei künstlerisches Gebilde sich gewinnen konnten. Es blieb uns Germanen vorbehalten, für den fremden Begriff einen neuen und allerwürdigsten Gehalt zu schaffen.

Fassen wir nun den Styl als eine besondere Weise künstlerischer Ausführung auf, so belehrt uns der gewöhnliche Gebrauch des Wortes weiterhin, dass diese Ausführung nicht etwa allein auf die Wiedergabe eines fertigen Kunstwerkes zu beziehen sei, sondern auch bereits auf die formende Thätigkeit des schöpferischen Künstlers selber. In diesem Sinne spricht man von stylvollen Werken und von dem eigenthümlichen Style dieses und jenes Werkes, welchen Ausdruck man alsdann auch generalisirend auf eine Anzahl verwandt gearteter Kunstschöpfungen als Gattungsbegriff anwendet. Ueberall aber bezeichnet man damit den Eindruck des in sich eigenartig Vollkommenen, welches gleichsam ohne jegliches Verschweigen oder Versprechen einen bestimmten Inhalt ganz und gar als Das, was er zu bedeuten hat, zum zweifellos klaren und richtigen Ausdrucke bringt. Sonach lässt sich der Begriff des *Styles* wohl am Besten definiren als die völlige, bis in das Kleinste durchgeführte, *Uebereinstimmung zwischen Inhalt und Form*, zwischen dem *Auszuführenden*, sei diess nun eine künstlerische Idee, oder ein der Reproduktion bedürftendes Kunstwerk, und der *Ausführung*, sei diese nun Sache des schaffenden Künstlers, wie bei der Plastik und der Malerei, oder einer ausübenden Genossenschaft, wie bei der Architektur, der symphonischen Musik und dem Drama.

Musik und Drama, diese lebendigsten Künste, *leben* erst in ihrer Wiedergabe. In ihr erst gelangt der eigene Styl der Werke selber zum lebendigen, rein erkennbaren Ausdrucke. Ist die Wiedergabe styllos, so bleibt auch der Styl des Wiedergegebenen unausgeprägt. Das geistige Werk des Meisters spricht sich nicht aus; es wird in einem unvollkommenen und verschwommenen Jargon von ungefähr davon geredet, „kein Mensch doch kann's versteh'n“. Verbinden sich nun gar jene beiden lebens- und stylesbedürftigsten Künste zu dem Gesamtkunstwerke des „musikalischen Drama's“, d. h. des Drama's von „musikalischer“ Herkunft und Art, so wird die Forderung nach stylvoller Wiedergabe auf das Allerstrengste dafür beansprucht werden müssen. Das Werk des musikalischen Dramatikers ist an sich selber Dasjenige, an welchem zuhöchst unter allen Arten der Kunstwerke der Begriff des Styles in Geltung tritt. Beruht der Styl in der Ausführung, der Wiedergabe eines idealen Inhaltes, so ist diese Ausführung und Wiedergabe bei allen anderen Künsten eine einseitige, insofern als der Inhalt, welcher an sich der grösste und weiteste sein mag, dort nur durch *ein* besonderes Ausdrucksmittel oder für *ein* besonderes Empfängnissorgan ausgedrückt und dadurch von vornherein derart bestimmt wird, dass er nicht wirklich in voller Lebendigkeit zur Darstellung

gelangt. Hier wird dem Style selber der Charakter einer *Schranke* zu Theil, welche zwar nicht gewaltsam beschränkt, da das Wiedergegebene nach den eigenen Lebensgesetzen der Kunst nicht darüber hinaus sich zu entfalten vermag, welche doch aber eine *Bedingtheit* ausdrückt, wie sie das musikalische Drama nicht kennt. Denn dieses giebt den grössten Inhalt, den idealen Menschen, in der ganzen Fülle seiner Lebensäusserungen allseitig mit den verbundenen Mitteln aller Künste wieder. Das ist die an sich vollkommenste Art der „Ausführung“, welche sich erdenken lässt; hier erhalten wir einen höheren, den höchsten Begriff des *Styls* in der Art des Kunstwerkes selber. Welch eine allervollkommenste Institution müsste es sein, die solchem Kunstwerke nun wiederum das Leben durch stylvolle Reproduktion zu geben berufen wäre!? Wo soll jener höchste Styl, aus einer völligen Uebereinstimmung zwischen dem Auszuführenden und der Ausführung, sich wirklich erkennen lassen? — Dafür bieten sich unsere „*Theater*“ dar, und in ihnen die Gepflogenheiten der — „grossen *Oper*“. —

Auch die „*Oper*“ hat ihren eigenthümlichen Styl; aber der Begriff erscheint bei ihr wie auf den Kopf gestellt. Verlangt in natürlichen Verhältnissen der Inhalt nach der ihm entsprechenden Form, welche in völliger Uebereinstimmung mit diesem Inhalte auszubilden die Aufgabe des stylvoll schaffenden Künstlers ist, und welche nach erreichter Vollendung als Gattungsform für gleichartige Inhalte in ihren allgemeinen Grundzügen der Tradition überliefert wird: so bestimmt dagegen bei der *Oper* ganz verkehrter Weise die Form den Inhalt, indem sie ihre dereinst unter besonderen geschichtlichen Umständen aus musikalischen Rücksichten entstandenen Gesetze nunmehr als anerkannte Gattungsform einem Inhalte aufzwingt, der seiner Art entsprechend -- bei uns Deutschen wenigstens mit wachsendem Bewusstsein — ein wirkliches *Drama* bedeuten soll. Der hieraus sich ergebende Styl ist demnach eigentlich der Widersinn eines *Styls*, ein wahrer *Unstyl*. Ueberdiess müssen wir alsbald erkennen, dass wir es mit einem entschieden *nichtdeutschen* Style zu thun haben, dass, wenn wir von nationaler Kunst reden wollen, wir von der *Oper* als solcher schweigen müssen. Wohl aber haben *deutsche Meister* in der *Opernform* ihre herrlichsten Offenbarungen niedergelegt. Mozart und Weber beschenkten uns in ihren *Opern* mit deutscher Kunst, aber sie schufen uns damit nicht einen deutschen Styl. Der geistige Gehalt ihrer Musik, wie er aus ihren echtdeutschen Seelen quoll, ist in die fremde Form gegossen; nun aber einmal durch diese Form in seinem Ausdrücke bestimmt, kann auch er nur bei der sorgsamsten, allen Details der Form genügenden, also nur bei durchaus *stylvoller* Ausführung derselben in seinem ganzen künstlerischen Werthe begriffen und genossen werden. Diese Ausführung wird aber wiederum noch eher dort zu ermöglichen sein, wo die Form in entschiedener Giltigkeit noch besteht und ihren eigenen Styl klar ausdrückt, wie bei Mozart, sowohl als die italienisch-französische Lustspiel-*Oper* des Figaro, wie auch als das deutsche

Singspiel der Zauberflöte. Dagegen hat das edele Bemühen Weber's in seiner „Euryanthe“ für das Dramatische des Inhaltes, so elend es in diesem Falle leider war, auch in der Form einige Anerkennung zu finden, die Gewinnung eines entsprechenden reinen Ausführungsstyles von vornherein ausserordentlich erschwert, da dieser Meister die einzig rettende radikale Umkehr des auf den Kopf gestellten Stylverhältnisses der alten Oper damit noch nicht durchsetzen konnte. Die Zustände unserer Operntheater aber sind unter dem zwiefachen Einflusse der Zulassung aller möglichen fremden Stylarten, in Ermangelung eines allein bestimmenden deutschen Styles, und der allmählichen Auflösung aller Stylsicherheit durch das wachsende Bedürfniss mit den alten Formen zu brechen und zur Herrschaft eines *deutschen* Styles im musikalischen Drama zu gelangen, derart verrottet und zerrüttet, dass man daselbst auch vergebens die, dem Berufe eben jener Theater entsprechenden, mustergiltigen Beispiele des mit edelster Kunst erfüllten Opernstyles eines Mozart oder Weber erwarten würde, geschweige denn ihnen den kühnen Versuch einer Verwirklichung des neuen deutschen musikalisch-dramatischen Styles zutrauen darf.

Wenden wir uns nun einer Betrachtung des Stylbegriffes im Einzelnen zu, so werden wir uns, immer unter Hinweisung auf die Nothwendigkeit des *lebendigen Beispiels*, zunächst auf den Styl der *Wiedergabe* unserer deutschen Kunst beschränken, wie ja auch der Begriff des Styles der Kunstwerke selber erst durch ihre völlig stylvolle Wiedergabe zum reinen Ausdrucke kommt. Hierbei werden wir, die wir uns um die Stätte der freien Entwicklung eines *neuen* Styles, des musikalisch-dramatischen Styles in unserem Bühnenfestspielhause, wie um unser Bundesheiligthum, versammelt haben, unser Augenmerk vornehmlich auf diesen neuen dramatischen Styl zu richten haben, umso mehr als über den *symphonischen* Styl, als den wirklich deutschen Styl der grossen Meister der Vergangenheit, uns schon R. Wagner selbst, und noch neuerdings in diesen „Blättern“, die beste Belehrung hat zu Theile werden lassen. Was speziell die *Ausführung* dieses symphonischen Styles betrifft, so sagt uns darüber des Meister's Schrift „Ueber das Dirigiren“, und z. B. auch der Aufsatz über die Aufführung der neunten Symphonie, im 8. und 9. Bande seiner gesammelten Schriften, so vieles nicht nur *Wissenswerthe*, sondern für unsere Freunde zu wissen entschieden Nothwendige, was aber noch bei Weitem nicht ernstlich genug beachtet worden zu sein scheint, sodass an dieser Stelle nur wiederum dringend zum Studium jener Schriften aufgefordert werden kann. Auch die kleine Broschüre von H. Porges: „Ueber die Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie unter R. Wagner in Bayreuth“ giebt uns durch richtige Erfassung und Darstellung des Problems ein belehrendes Bild von der Möglichkeit styldreiner Verwirklichung eines Kunstwerkes aus der Vergangenheit mittels der kongenialen Kraft eines nachgeborenen schöpferischen Meisters. Vergleichen wir ein solches Bild, wie z. B. auch das in der Schrift über das Dirigiren vor uns entworfene der stylvollen Ausführung der Ouverture

zum „Freischütz“ oder des Vorspieles zu den „Meistersingern“, mit jenen Darbietungen derselben Werke, welche wir an unseren bestehenden Kunstanstalten für gewöhnlich zu erleben haben, so müssen wir auch hieran wiederum die schöpferische Bedeutung des Begriffes „Styl“ mit tiefer Verwunderung erkennen und zugleich einsehen, dass eine Wiedergeburt der erhabenen Schöpfungen der Vergangenheit ebenfalls nur durch denjenigen Meister uns vermittelt werden kann, welcher einzig zur Zeit der Gegenwart die gewaltige Schöpferkraft, die in seinen Vorgängern gewirkt hatte, in der Gewinnung des neuen Kunststyles wiederum lebendig repräsentirt. Jede Aufführung einer Beethoven'schen Symphonie unter Wagner's Leitung schafft das Werk in seinem eigenartigen Beethovenisch symphonischen Style gleichsam von Neuem; denn als ein Neues, nun erst wirklich Lebendiges, erscheint es jetzt den Hörern nach den gewohnten, bald im faulen Schlendrian abgespielten, bald mit flotter Leichtigkeit dahingejagten, bald mit witzigen Effekten schlau durchpfefferten, bald im abstrakt-schulmässigen Zwange altmeisterlicher Taktschläge erstarrten Wiedergaben des betreffenden „klassischen“ Werkes. Bezeichnet man mit „klassisch“ das *Stylvolle* des Werkes, so wird es in der That erst in dem Augenblicke „*klassisch*“, wann es den Händen unserer sich klassisch nennenden Dirigenten entzogen wird, und der „Verächter der Klassiker“, der „Zukunftsmusiker“ ihrer sich annimmt. Unsere grossen Meister hatten keine Stätte, welcher sie ihren Styl als *Tradition einer Schule* für eine klassische Pflege in der Zukunft hätten anvertrauen können. In Paris gab es vor etwa vierzig Jahren noch Spuren einer Tradition von *Gluck* an der dortigen Oper; das Conservatoire bewahrte sich die Traditionen eines *Cherubini* mit musterhafter Treue. Dergleichen hat es in Deutschland für unsere grossen Meister nie gegeben. Im Leipziger Gewandthause ward Beethoven, vor gänzlichem Untergange unter den Händen der baaren Talentlosigkeit, in das Mendelssohn'sche hinüber gerettet. Das war denn allerdings etwas recht Anständiges, Glattes, Elegantes, dem Durchschnittsmusiker höchst respektabel Dünkendes, — nur kein *Beethoven*, und kein *Styl*; wie diess aus den von Wagner in seiner genannten Schrift angeführten Beispielen zur Evidenz erhellt. Mendelssohn war ein vorzüglicher, reich begabter, feinsinniger Musiker; wie weit entfernt aber sein Talent von einer wirklichen Kongenialität mit dem Beethoven'schen Geiste war, das zeigt sich eben aus der Entstellung, welcher der Styl Beethoven's, selbst unter seiner, immerhin doch künstlerisch bewussten, um das Herausbringen eines anständigen und anmuthenden *à peu près* ernstlich bemühten Direktion, anheim fallen musste. Genügt doch nicht einmal nur der Besitz eines intimen Nachempfindens der Bedürfnisse und Nothwendigkeiten stylvoller Wiedergabe eines traditionslos überlieferten grossen Kunstwerkes, obwohl diese freilich auch nur einem selber schöpferischen Meister aus eigenster Kenntniss vollkommen im Bewusstsein leben können. Um eine solche, durch keine lebendige Tradition mehr zu vermittelnde, stylvolle Wiedergabe einem grossen Werke aus der Vergangenheit wirklich wiederum

verschaffen zu sollen, muss der nachgeborene Meister in der That den Geist seines Vorgängers, als ein irgendwie bedeutender Fortführer seiner Lebensarbeit, in sich selber tragen, und demnach vermittelnd auf die Theilnehmer an dem Geiste seiner eigenen Meisterschaft übertragen können. Er darf nicht nur Nachfühler und Nachahmer, oder etwa Ausnutzer, jenes Styles des früheren Meisters sein, sondern er muss diesen Styl, wie den seiner eigenen Kunst, aus seiner traditionslosen Vergessenheit und willkürlichen Entstellung neu zu *schaffen* vermögen. *Wo Schule und Tradition fehlen*, wie bei uns, da kann *nur der Genius* in derjenigen Schule, die es *ihm* für die Gewinnung einer Tradition seines eigenen neuen Styles, wie auch immer, zu bilden gelingen sollte, uns für jene verlorene Tradition des Styles der grossen Meister der Vergangenheit den einzig möglichen Ersatz verschaffen. Nur der persönliche Einfluss seiner genialen Kraft kann uns Lehrer des reinen Styles in talentvollen, ihm innig zugethanen Leuten, und eine Schule zur dauernden Erhaltung der für die Zukunft der Kunst nothwendigen Ueberlieferung ausbilden. Bleibt ihm diess bei seinen Lebzeiten versagt, so erleidet auch *sein* Werk und Styl das vernichtende Schicksal seiner Vorgänger, welche selber eben damit erst völlig der Vernichtung preisgegeben würden. Ein grosser Styl deutscher Kunst, der höchste in seiner ästhetischen Eigenart, fällt wiederum zur Beute der Willkür und der Unfähigkeit solcher, über ihn ganz unbelehrte gebliebener, verwahrloster Kunstanstalten, welche allein am Vorbilde einer von dem Meister geschaffenen und geweihten Stylbildungs-Stätte sich zum Bewusstsein auch *ihrer* höheren künstlerischen Würde hätten aufrichten können, ohne diess aber nur um so tiefer im Zuge des Zeitstromes zu dem Abgrunde der rohen Frivolität des Amusements und der eitelen Lüge des Luxus nieder sinken müssen, als welche sich nicht im Geringsten darum bekümmern: „*was Styl sei, und was dagegen nicht*“.

Das musikalische Drama bringt seinen eigenen neuen Styl mit sich; um demselben die ihm stylistisch entsprechende Ausführung bis in jedes Detail genau und rein zu Theile werden zu lassen, bedurfte sein Schöpfer einer ebenso eigenen und neuen Stätte für musikalisch-dramatische Kunst. Hier handelte es sich nicht nur um die sorgsamste Gewinnung jener — „Styl“ bedeutenden — völligen Uebereinstimmung zwischen dem Auszuführenden und der Ausführung; diese Ausführung selbst hatte in einer unvergleichlichen, diesem höchsten Style ganz eigenthümlichen, intimen *Uebereinstimmung der Ausdrucksmittel aller verschiedenen Kunstarten* zu bestehen. Da sie alle sich zum Zwecke des *Drama's* verbunden haben, so muss das bestimmende Gesetz für die Durchführung der Einheitlichkeit in der ganzen künstlerischen Darbietung überall von diesem „Drama“ gegeben werden. Unsere Operntheater werden wohl durch den instinktiven Trieb des Publikum's nach den Reizen des *Drama's* gefüllt, zeigen aber selber nur sehr geringen Sinn dafür. Ihre Leistungen sind gewöhnlich zwiefältiger Natur: der Kapellmeister sorgt für

sein Orchester, und dem gegenüber der Sänger für seinen persönlichen Effekt. Da nun grosse Meister viel Schönes für das Orchester geschrieben haben, z. B. Walkürenritte und Feuerzauber, andererseits aber auch dem Sänger manche herrliche Melodie in den Mund legten, z. B. Liebes- und Lenzeslieder, oder göttliche Scheidegrüsse, so findet das Opernpublikum auch dort, bei reichen Orchestermitteln und bedeutenden Gesangstalenten, allerhand unvergleichlich dünkenden Genuss, wenn ihm auch an solcher Stelle der grosse, reine Eindruck der vollkommen durchgeführten Uebereinstimmung und Einheitlichkeit von Musik und Drama, von Orchester und Bühne, also der eigentliche *Styl* des Werkes, entgehen muss. Der *Styl* des von Wagner uns geschaffenen Drama's erforderte zu seiner *musikalischen* Ausführung eine ganz eigene, reiche Anwendung der instrumentalen Mittel. Man kann eben so wenig mit dem musikalischen Apparate eines Orchesters für die Aufführungen des „Figaro“ die Musik eines „Tristan“ verwirklichen, wie der *Styl* der Musik für das französische Lustspiel mit demjenigen der heroischen Tragödie, oder etwa der Liebeshandel im Hause Almaviva mit der Liebe des todtgeweihten Paares in Kornwall sich vergleichen lässt. Jedes Ding hat sein eigenes Maass, dessen richtige Anwendung in jedem Falle den entsprechenden *Styl* erwirkt. „Klassische Einfachheit“, im rechten Sinne aufgefasst, bedeutet das dem *Style* eines jeden Werkes genau entsprechende Maass der Ausdrucksmittel, nicht aber eine absolute Beschränkung aller *Style* auf eine gewisse von einem bestimmten *Style* gebotene, *Mässigkeit* des Maasses, deren Ueberschreitung sofort als unklassisch und *styllos* zu gelten hätte, wie unsere „Professoren“ diess vermeinen. Wagner's Orchester musste das Maass des Mozartischen überschreiten, um das Maass des Wagnerischen Drama's zu erreichen, welches es nun aber nicht um die kleinste Linie jemals mehr überschreitet, sondern in dessen strenger Bewahrung, auch bei den äusserlich verlockendsten Momenten, es wahrhaft bewundernswerth „maassvoll“ und „klassisch-einfach“, nämlich der einfach nur sich selber gebende, natürliche Ausdruck des betreffenden *Style*s ist. Alle Meister haben die Steigerung der Mittel bis zum Maasse ihres Zweckes auszuführen gehabt; das Innehalten aber des Maasses war wohl nirgends wichtiger und schwerer als bei der Verwirklichung des *höchsten* musikalisch-dramatischen *Style*s, wobei es unserem Meister so wunderbar gelang, dass — wie es scheint — Niemand dieses Wunder offenen Blickes zu betrachten und davon etwas zu lernen wagte. Zu dieser *Mässigung*, um der Wahrung der *stylistischen* Einheitlichkeit willen, gehörte mit innerer Nothwendigkeit auch die *Vertiefung des Orchesters*. Verlangte die *Scene* dessen Unsichtbarkeit, so die *Musik* seine harmonische Abdämpfung, genau in der wohl berechneten Weise der Bayreuther Einrichtung, mit der allmählichen Senkung in Stufen für die verschiedenen Instrumental-Gattungen und mit dem idealisirenden Schall-Deckel. Gesang sowohl wie Orchester spielen in dem neuen Kunstwerke eine veränderte Rolle. Der dramatische Gesang will nicht nur *wörtlich*, sondern weit mehr bis in das feinste Detail

einer ganz neuen, nicht mehr stäts nur in grossen melodischen Zügen, sich ausprägenden *musikalischen* Deklamation verstanden werden. Das Orchester bildet dazu nicht nur die rhythmisch-harmonische Begleitung, sondern gleichsam eine Welt eigener Art, welche jedoch ideell durchaus mit der Welt des Drama's verwoben ist, indem sie das Mysterium der universalen *Willensmächte*, welche dort oben zur individualisirten *Erscheinung* kommen, im gleichen Augenblicke tönend selbst offenbart. Die Deutlichkeit jener *Sprache*, das Mysterium dieser *Seele* des Drama's erlangen ihren *Styl*, d. h. ihre eigene entsprechende Ausdrucksweise, und ihre gegenseitige völlige Uebereinstimmung, erst durch die Anlage des sogenannten „unsichtbaren Orchesters“. In unseren Operntheatern fehlt also schon diese Grundbedingung des neuen musikalisch-dramatischen Styles. Unter den übermächtigen Schallwellen des offen und hoch daliegenden grossen Orchesters, welches, meistens ohne jene nöthige „klassisch“ *maassgebende*, das Drama fein und innig mitfühlende Leitung, in blinder und tauber Leidenschaftlichkeit seinen aufregenden Part dahinrast, verliert man sowohl den edel und rein vermittelten Eindruck des erhabenen musikalischen Mysteriums jenes Drama's, als auch die Fähigkeit, die tonlos darin verhallenden Anstrengungen des Sängers zu verstehen, der zur Lösung seiner minutiös ausgearbeiteten musikalischen Aufgabe in jedem kleinsten Theile, auch bei schon erlangtem Verständnisse hiervon, in solcher, alle Mühe ihm vereitelnden Situation wenig Ermuthigung finden kann. Rückt man auch jetzt in einzelnen Theatern das ganze Orchester kurzweg um einige Fuss tiefer, so ist damit gar nichts erreicht, als dass — indem man diess für eine „Bayreuther“ Neuerung ausgiebt — durch den nothwendiger Weise enttäuschenden Erfolg das „unsichtbare Orchester“ bei dem unwissenden Publikum gründlich diskreditirt wird. Denn nun hört man das schon vielfach so unklar herausgebrachte Instrumentalwerk nur noch unklarer, die Streichinstrumente vor Allem noch schwächer, und versteht den Sänger, den das Orchester mit seinen harmonischen und motivischen Erläuterungen dergestalt im Stiche lässt, noch weniger. Wo es die Bedingungen eines *Styles* zu erfüllen gilt, muss man sie auch wirklich stylvoll, nämlich auf das Genaueste, *erfüllen*; mit kleinen, scheuen Versuchen von Theilnachahmungen und dergleichen ist dabei nichts gethan, sondern vielmehr alles verdorben. Die rechte Uebereinstimmung zwischen Orchester und Bühne gab es nur erst in Bayreuth: und *das war Styl*.

Wie die Musik des Orchesters die Seele des ganzen Drama's zum tönenden Ausdrucke bringt, so muss sie auch mit jeder einzelnen Regung und Bewegung dieses auf der Bühne erscheinenden Drama's fortwährend engen Anschluss bewahren, da man sonst einen Körper erhält, neben welchem die Seele unordentlich und für sich einherläuft, hier einmal ein vereinzelt Glied bei einer bestimmten Bewegung zufällig trifft und belebt, dort wiederum sich ihm entzieht und es sich allein überlässt, so dass eine wahre Monstrosität von einer Halbbeseeltheit daraus entsteht, welche dem Zuschauer verwehrt, das,

was er als solcher *erschaut*, zugleich als *Zuhörer* zu vernehmen, und ebenso umgekehrt. Man denke sich eine Ballet-Aufführung, in welcher nicht auf das Genaueste für die stäte erklärende Uebereinstimmung zwischen der Pantomime und der Musik gesorgt wäre! So etwas giebt es nicht auf unseren Ballet-Theatern; es ist ebenso unmöglich, wie ein jeder Tanz ohne eine rhythmische Uebereinstimmung der begleitenden Musik. Wo das erklärende Wort für die dramatische Handlung fehlt, wo diese ganz nur noch in der rhythmischen Bewegung sich ausdrückt, da gebietet sich die *stylvolle* Ausführung von selber, daher man allerdings aus unseren Ballet-Vorstellungen den Begriff des *Styles* noch am ehesten sich ersehen kann.*) Bei dem *musikalischen Drama* pflegt man leichten Sinnes die Präzision des Rhythmus sich zu ersparen, indem man sich auf die erklärende Macht des *Wortes* verlässt. Wie aber, wenn man dabei weder darauf achtet, dass dieses Wort nun auch könne *verstanden* werden, noch auch seine eigenthümliche Stellung in diesem Drama berücksichtigt, in welchem es eben *nicht* etwa an „*Stelle*“ der Musik die Handlung erklärt, sondern vielmehr Handlung und Musik zu gegenseitiger Erklärung *verbindet*? Ballet und rezipirtes Schauspiel stehen sich derart gegenüber, dass in dem Einen die Musik, in dem Anderen das Wort die Handlung erklärt. Im musikalischen Drama aber liegt die einzig mögliche Erklärung in der vollständigen Verbindung aller drei Faktoren, sodass nichts zu ergänzen übrig bleibt. Handlung und Musik fallen alsbald verstört auseinander, wenn das Wort nicht mehr mit der Musik übereinstimmt, ebenso aber auch Wort und Musik, wenn die Handlung sich von dieser trennt. Sofort haben wir kein *stylvolles* Ganze mehr, sondern verworrenes Stückwerk. Ein falscher Einsatz des Sängers und ein Fehler in der Uebereinstimmung zwischen seiner Gebärde und der Bewegung der Musik muss im Sinne des *Styles* für gleich bedeutend gelten. Während man es mit Jenen aber genügend strenge nimmt, weil man es als Grundbedingung der *Gesangeskunst* als solcher auffasst, so behandelt man Dieses mit grössester Gleichgiltigkeit, weil man

*) Der Balletstyl erscheint in einer sehr edelen Anwendung auf das musikalische Drama bei den Opern *Spontini's*; und noch erinnert die älteste Generation in Berlin sich mit Vergnügen daran, bis zu welcher wunderbaren Präzision der Schöpfer dieser Werke am dortigen Hoftheater dereinst die Einübung und Ausführung ihres grossen, heroischen Rhythmus gefördert hatte; ja, auch Jüngere können den Eindruck nicht vergessen, den noch etwa vor 20 Jahren gerade diese Werke, eben durch die traditionelle Korrektheit ihrer Wiedergabe, in Verbindung mit dem idealen Elemente der vollendet *stylvollen* Dekorationen Schinkel's, dort auf sie ausgeübt hatten, woselbst doch alles Andere, und künstlerisch weit Bedeutenderes, zumal Mozart und Weber, solcher Tradition und Präzision entbehrend, ganz wirkungslos an ihnen hatte vorübergehen müssen. — Jetzt ist dort Spontini verschwunden, er hat den *styllosen* Darstellungen des neuen musikalischen Drama's Platz gemacht, welches der „Kunstleitung“ für eine modernere Gattung der grossen Spektakel- und Dekorationsoper gilt; nur bei besonderen Hoffestlichkeiten wird der alte, vornehme Meister „von Vor 48“ wieder heraus gesucht und nun ebenfalls *stylberaubt*, womöglich mit „neuen Dekorationen“, den allerhöchsten Herrschaften als verkümmerte Mumie der „guten alten Zeit“ vorgeführt.

von der *Kunst des musikalischen Drama's* noch keine Ahnung hat. Was bei der Pantomime sich von selbst gebietet, das ist in noch höherem Maasse als unverbrüchliches Gesetz beim musikalischen Drama zu beobachten; denn nicht nur ist auch in ihm die Pantomime in jedem Augenblicke enthalten, und zwar eine Pantomime von der minutiösesten Detail-Ausführung einer dramatischen Handlung, sondern eben auch *das Wort tritt noch hinzu*, um die dramatische Detailausführung zu vollenden, nicht also wie ein Ersatzmittel, sondern als ein mitwirkender Faktor mehr, welcher die grösste Korrektheit in der Uebereinstimmung mit den anderen Faktoren erheischt, weil sie alle drei mit gleicher innerer Nothwendigkeit die sich gegenseitig ergänzenden Ausdrucksmittel des Gesamtkunstwerkes sind. Beim *pantomimischen* Schauspiel wird jede Inkorrektheit leicht bemerkt, weil dort eine schlichte Zweiheit von unmittelbar fasslichen rhythmischen Ausdrucksmitteln sich zur Darstellung einer demgemäss ausserordentlich einfachen Handlung verbindet. Der Rhythmus des Ganzen ist von vornherein, als Tanzrhythmus, gegeben und allverständlich. Beim musikalischen Drama dagegen erwirkt die Komplikation der *drei* Ausdrucksmittel, Wort, Gebärde und Musik, ein unvergleichlich vollkommenes Handlungsgewebe von einem freien geistigen Rhythmus, welcher nun wiederum wegen seiner *Freiheit* die allersorgsamste Ausführung erfordert, um begriffen zu werden, während der Rhythmus der Pantomime dieser Ausführung gerade um seiner einfachen *Gebundenheit* willen bedurfte. Wenn Mängel in der rhythmischen Korrektheit einer Pantomime den äusseren rhythmischen Sinn sogleich verletzen, so werden Mängel in der gleichen Korrektheit des musikalischen Drama's nur einem inneren Sinne, dem ideellen Verständnisse des gesammten Kunstwerkes, bewusst. Wo dieses noch unausgebildet ist, und der Sinn des Publikum's etwa nur erst den Maassstab der „Oper“ an eine solche Aufführung zu legen weiss, da wird das Mangelhafte in dem Style der Darstellung nur in dem erhöhten *Unverständnis* für ein Kunstwerk empfunden, welches in jedem Momente etwas von den Bedingungen *seines* Styles zu erfüllen unterlässt, und so nur unklar und verworren sich darbietet. Dieses Unverständnis aber, welches einer auch noch so „unverständlichen“ *Oper* gegenüber, wenn nur die Sänger ihre melodische Schuldigkeit thaten, für das Publikum von keinem Belange gewesen wäre, bedeutet dem musikalischen Drama gegenüber dessen völlige Vernichtung, und also im Sinne des Publikums: Verwerfung, — bis etwa auf das Einzelne, was wiederum „opernhafte“ korrekt dabei herauskam und daher allgemein gefiel. Streicht nach solchen Erfahrungen der Kapellmeister oder Direktor alsdann möglichst viel von dem nicht so leicht „opernhafte“ zu behandelnden Theile des Werkes, so wird es natürlicher Weise um so unverständlicher, und der bereits als unausführbar erwiesene innere Styl desselben nun auch äusserlich ganz vernichtet. Unwissenheit in Betreff des Styles und daher Unfähigkeit in Betreff seine Verwirklichung führen zu einer moralischen Verderbniss, welche vor keinem Frevel gegen die Kunst mehr zurückbebt. Selbst rein pantomimische Scenen innerhalb eines solchen musi-

kalischen Drama's werden schliesslich mit derselben Leichtfertigkeit behandelt, wie alles Uebrige, und fallen nun auch dem ungebildetsten Sinne als Absurditäten auf; so z. B. wenn Beckmesser in seiner stummen Soloscene bei Hans Sachs sich nicht mehr die Mühe gibt, alle seine Bewegungen und Erregungen, in ihrem tollen Wechselspiele, ganz genau nach den Motiven und Bewegungen der Orchestermusik zu richten. Was soll man von seinem plötzlichen heftigen Drohen zum Fenster hinaus denken, wenn nicht zugleich die Musik durch das so eindringlich den Hörern bekannt gewordene Motiv aus der nächtlichen „Prügel-Scene“ auf seine Erinnerung an jenes schmachliche Erlebniss in der Gasse hindeutet? Oder was soll man von diesem plötzlich im Orchester heftig wieder laut werdenden Motive halten, wenn Beckmesser auf der Bühne dabei irgend welche beliebigen, unbegreiflichen, pantomimischen Spässe vollführt, wofern er nicht etwa gar gerade vorgezogen hat, sich erschöpft niederzulassen? Wenn solche Inkorrektheiten in dieser Scene nur ein paar Mal mit unterlaufen, ist dieselbe für das Publikum durchaus verloren, und anstatt die Bedeutung des Styles daran erkennen zu lernen, entsetzt es sich, unbelehrt, wie es ist, über die Absurdität der Sache und findet *darin* gerade eine Eigenthümlichkeit des musikalisch-dramatischen Styles. Allerdings war das eben angeführte Beispiel eines der allerstärksten Inkorrektheit, wie man sie wohl selbst an unseren grösseren Operntheatern nicht oft finden wird, zumal man an denselben die „Meistersinger“ überhaupt nicht oft zu finden pflegt. Die stylvolle Ausführung der reichen Detailarbeit gerade dieses grossen musikalischen Lustspieles erfordert eine andauernde, gleichmässige Sorgfalt, wie sie jene Theater sich inmitten ihrer sonstigen Beschäftigungen nicht zumuthen mögen. Das Publikum aber, welches selbst bei einer styllosen Darstellung eines Tannhäuser und Lohengrin von dem gewaltigen Pathos der heroischen Tragödie unwillkürlich mit fortgerissen ward, verliert bei einer solchen unklaren, opernmässigen Abfindung mit den, durchaus auf intimes, behagliches Mitleben in den zartesten und geistigsten Nüancen des wunderbar gewobenen Kunstwerkes angelegten „Meistersingern“, das Verständniss und die Lust, welche es bis zu *jenem* Maasse des Enthusiasmus treiben könnten, das die Wünsche der Direktionen jener Theater vollauf befriedigte. Gelingt einmal einer besonderen Energie und Liebe eine gute Aufführung des Werkes, wie vor einiger Zeit in Wiesbaden, so scheint sich ein grosses Räthsel plötzlich zu lösen, und der Lösung jauchzt die reinste Freude ihren stürmischen Beifall zu. Es muss nur der rechte Mann kommen, der die verständnissvolle ernste Geduld hat, überall die nothwendige „Uebereinstimmung“ durchzuführen: dann glückt selbst die viel verurufene „Prügel-Scene“, ein scenisch-musikalisches Wunderwerk für sich, an welchem man freilich die Herstellung des rechten Styles aus dem Grunde erlernen kann. Etwas lernen aber wollen unsere Opernleiter nicht; sie müssen etwas verdienen und sollen amüsiren. Nun sparen sie bei der genannten Scene lieber alle und jede Anstrengung, ihren künstlerischen Anforderungen zu genügen, und lassen das Kunstwerk, wenn es auch bis dahin vielleicht,

Dank einer glücklichen Besetzung der Hauptrollen und einer schönen dekorativen Ausstattung im zweiten Akte, so ziemlich entsprechend zur Darstellung gelangt wäre, beim Eintritte dieses grossen Schlusschores mit dem prächtigen, fugirten Orchestersatz alsbald in das völlig Nichtssagende, Unsinnige, Lumpige verfallen, so dass auch die bisher trefflich angeregte und erhobene Stimmung des Publikums nun plötzlich in einem widerwärtigen Gefühle trostloser Ernüchterung und erschreckten Unverständnisses untersinkt, womit dann freilich die betreffende Theaterdirektion weder besonders amüsiren, noch auch auf die Dauer das Gewünschte sich verdienen wird.

Zur Erlangung der nöthigen Uebereinstimmung zwischen den Vorgängen auf der Bühne und der Musik des Orchesters waren in *Bayreuth* drei besondere musikalische Dirigenten auf oder hinter der Scene thätig. Diese leiteten z. B. die Bewegungen der Rheintöchter in der Anfangsscene des „Rheingoldes“ genau nach den entsprechenden Bewegungen der Musik, so dass in jedem Momente der *Schau- und Hörwelt* ein einziges, in sich vollkommenes, und sich durch sich selbst fraglos und lückenlos erklärendes Bild dem Verständnisse des Publikums sich darbot, und die ganze Scene in der künstlerisch vollendeten Einheitlichkeit dieses idealen Darstellungsstyles, anstatt eines schwächlich andeutenden, halb ausgeführten *Gleichnisses* für etwas noch nie Geschautes, das volle, wahrhaftige, glaubwürdige *Leben* des wunderbaren Elementardaseins und -vorganges auf dem Grunde des Rheines verwirklichte. Wenn dagegen an den gewöhnlichen Operntheatern die Regisseure bei dieser Scene nur auf gleichmässig wiederholte möglichst graziöse Armbewegungen ihrer Nischen halten, damit sie in jedem Augenblicke ein „schönes Bild“ zeigen, welches bei besonders effektvollen Gesangsstellen zur Erhöhung der Wirkung elektrisch beleuchtet wird, indessen das Orchester drunten seinen Part für sich abspielen mag, gleichviel, ob es passt oder nicht, sodass man ganz verwundert aufmerkt, wenn es einmal wirklich passt, — nun, so bleibt das „schönste“ Bild für den Hörer doch nur ein *schiefes* Bild, und sogar der Gesang wird unklar, weil er nicht mehr im Sinne der ganzen Scene verstanden werden kann, deren Wunderbarkeit wegen des Mangels an Styl in ihrer Verwirklichung überhaupt keinen *Glauben* sich gewinnt. — Für eine korrekte Ausführung der Bewegungen des Riesenwurmes im zweiten Aufzuge des „Siegfried“, welche genau nach den scenischen Vorschriften und der darauf ebenso genau berechneten Musik einzutreten haben, genoss das Wiener Hofoperntheater des Vortheiles der persönlichen Ueberwachung seitens desselben, mit allen Details des Styles der Tetralogie auf das Vorzüglichste vertrauten, jungen Dirigenten, welcher in *Bayreuth* bei dieser wichtigen Scene die Leitung ihrer stylvollen Ausführung besorgt hatte; weshalb jene vorher so schnöde verleumdete Scene selbst auf das so leicht zum Erfassen des etwa Lächerlichen geneigte Wiener Publikum durchweg den fesselndsten und ergreifendsten Eindruck hervorbrachte. Hier stimmte einmal Alles überein: jede Bewegung des

übrigens auch sehr wohl gelungenen Wurmes bei dem Kampfe bis in die letzten tief erschütternden Zuckungen des Sterbenden zu den prägnanten kurzen Sechzehntelfiguren der Bässe, — die schweren ächzenden Athemzüge des sich krampfhaft aufbäumenden Ungethümes zu dem, seinen letzten Gesang charakteristisch begleitenden, kleinen triolischen Motive



bis zu dem gewaltigen Niedersturze des Riesenleibes bei dem Ausrufe: „Siegfried!“ — dazu ein erst neuerdings ebenfalls zu Bayreuth ganz in den Styl seiner Aufgabe eingeweihter, schauspielerisch hochbegabter Sänger des „Siegfried“ selbst, und — was nicht zu unterschätzen — eine vernünftige, genügenden Spielraum darbietende Scenerie, nicht das auf unseren Bühnen so beliebte Knausern mit dem Platze für bedeutsame, an einer besonderen Stelle der Scene sich abspielende Momente. Diess Alles erwirkte dort eine stylvolle Einzelheit, welche allgemein bewundert ward, weil nun die Bedeutung des dramatischen Vorganges mitsammt seiner beseelenden Musik mit einem Male zu völligem, genussreich reinem Verständnisse kam. An anderem Orte ging es weniger korrekt zu, und ein aufmerksames Publikum müsste dort nicht wenig verblüfft darüber werden, wenn z. B. Siegfried strenge nach der Musik, zu den prägnanten Zweiunddreissigstel-Figuren im ff., den Riesenleib des Wurmes vor die Höhle zu wälzen sich bemühen wollte, während die betreffenden Theaterarbeiter, durch keinen musikalischen Dirigenten geleitet, ganz willkürlich mitten zwischen die schwerathmigen Ruhepausen zum p. des Fafner-Motives, die entsprechenden ruckartigen Bewegungen des Leichnames bewirkten. — Hat nun die „Bayreuther Schule“ die Aufgabe und ist im Besitze der Möglichkeit, das *Ganze* eines grossen Kunstwerkes in dem oben an Einzellnem aufgezeigten korrekten Style gleichmässig zu verwirklichen, so könnten auch unsere anderen Theater, nachdem jene Schule durch andauernde Wiederholungen ihrer Darbietungen zu einer künstlerischen Macht geworden sein würde, von dorthier immer mehr erlernen, den Begriff des Styles auf solche Aufgaben, wie sie in den ihnen gezogenen Gränzen sie zu lösen vermögen, ebenfalls verwirklichend anzuwenden. Am Ehesten wird immer noch ein einzelner Künstler von besonderer Begabung mit solcher Anwendung vorauf gehen, daher auch für diese reichliche Gelegenheit geschafft werden müsste, dass sie in möglichst grosser Anzahl das Bayreuther Beispiel mithätig oder als Publikum erleben und sich aneignen könnten. In Bayreuth fiel gleich bei der ersten Aufführung des Bühnenfestspieles der Darsteller des „Mime“ besonders auf, welchem der komisch-bewegliche Charakter seiner Rolle — den anderen, heroischen Gestalten gegenüber — ein weit aufdringlicher sich darbietendes Detailliren der Darstellung und mimisches Hervorheben der schärfer und witziger herauskommenden Uebereinstimmung zwischen

dem stäts lebhaft wechselnden Spiele des „Fratzenschmiedes“ und der charakteristisch entsprechenden Musik gebot. Der Sänger löste allerdings seine Aufgabe vorzüglich; aber Andere hatten noch bedeutendere Aufgaben ebenso vorzüglich gelöst, waren ebenso musterhafte Beispiele des betreffenden *Styles* gewesen, wie jener Künstler: z. B. *Hill* als Alberich im allerhöchsten Maasse. Der eigenartige Charakter gerade jener Rolle und demgemäss das auffallendere Wesen des Darstellers liess jedoch diesen „Mime“ zuvörderst eindrucksvoll auf ein des „Styles“ noch ungewohntes Publikum wirken; und der Darsteller derselben Rolle, an den anderen Theatern, wofern er für nöthig gehalten hatte, das „Bayreuther Beispiel“ sich dort oder etwa in München daraufhin anzusehen, machte ebenfalls sein Glück damit und leistete etwas ausserordentlich Gutes, — wie der wirklich vortreffliche „Mime“ in Wien. — Diess war ein — wenn auch einzelnes — Ganze, welches auffiel und Nachahmung fand: ein bildendes Moment von Bayreuth, als es gleichwohl noch nicht „Schule“ heissen konnte und nur erst auf solche „Einzelheiten“ hoffen durfte. Wohl aber hätten von den Einzelheiten auch noch mehr derer beachtet werden können, welche weniger als ein Ganzes sich gegeben hatten. Wie merkwürdig blitzte doch der Begriff des *Styles* in Bayreuth z. B. auf, wenn im „Rheingolde“ *Fasolt*, auf Wotan's Weigerung den Vertrag zu halten, genau nach den wuchtig abstürzenden Tönen des „Vertragsmotives“ sprachlos in bebend stauender Entrüstung Schritt um Schritt vor der ihm unbegreiflichen Treulosigkeit des Gottes zurückwich. Die seltsame, durch zuckend fragende Sechzehntel-Läufe eingeleitete, synkopisch gebrochene, heftige *ff.*-Figur erklärte sich sofort mit ihrem Erklingen und gab dabei auch der unwillkürlichen, energischen Bewegung des Riesen den vollen, erschütternden Ausdruck:



Etwas zurückhaltend.



Diese kleine Stylprobe hat man sich an anderen Orten unbedenklich geschenkt: *Fasolt* bleibt ruhig auf seinem Flecke stehen, bis er wieder zu singen hat, und das Publikum empfindet, ohne sich Rechenschaft darüber geben zu können, eine übele Stockung der Handlung während einer wunderlich losbrechenden und vorüberjagenden Unruhe im Orchester. Ein bedeutsamer,

schöner Moment des musikalischen Drama's ging wiederum verloren. — Kürzlich hat der Meister selbst in diesen „Blättern“ auf eine solche Uebereinstimmung einer einzelnen Bewegung mit der, vom rein musikalischen Standpunkte aus nicht zu verstehenden, begleitenden Orchesterphrase aufmerksam gemacht. Noch auffälliger, als wie dort der leise Aufblick der in träumerische Hoffnung auf ihren Ritter entrückten Elsa einen bezüglichen, eigenartigen harmonischen Uebergang erklärt, wird eine sonst höchst verwunderliche Motivverbindung in der Scene zwischen Siegfried und Mime nach dem Kampfe mit Fafner durch einen, ebenfalls fast unmerklichen Aufblick Siegfrieds nach dem warnenden Vöglein im Gezweige über ihm ohne Weiteres allverständlich und verleiht eben damit, wie es sich öfter noch wiederholt, der ganzen Scene einen eigenthümlich traulichen Reiz. Wir selbst *verstehen* nun die Vogelstimme mit dem auflauschenden Helden, indem ihr Motiv mitten in die drastische Verbeugungsphrase des heuchlerisch heranschleichenden Meuchlers flötet:

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Flöte (Flute), the middle for the Bratsche (Violin), and the bottom for the Fagott u. Violonc. (Bassoon and Violoncello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The flute part begins with a melodic phrase marked *p*, featuring a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The violin part provides harmonic support with a triplet of eighth notes marked *sf*. The bassoon and cello parts have a few notes marked *sf* and *p*.

So wirkt ein einziger Blick des verständnisvollen Darstellers mit zur Belehrung über den Begriff des Styles. Wenn aber die Leiter derartiger Aufführung selber dieses Begriffes entbehren, so vereiteln sie auch den Darstellern die Gelegenheit zu seiner Verwirklichung. Achtet die Regie, wie sie es an grossen Hoftheatern thut, so wenig auf eine richtige Stellung der Personen z. B. in der Scene zwischen Siegfried und den Gibichungen, aus dem ersten Akte der „Götterdämmerung“, dass zwischen Gunther, Guttrune und Hagen gewisse vor Siegfried verheimlichte Blicke durchaus nicht können gewechselt werden, so macht die merkwürdige Pause zwischen Siegfrieds Frage: „Gunther — wie heisst deine Schwester?“ — — und der einfachen Antwort: „Gutrune“ den Eindruck eines baaren Unsinnnes, während sie dem Publikum in ihrer ganzen Bedeutung sofort klar wird, wenn sie der Blickwechsel zwischen den, über die eingetretene Wirkung ihrer List sich insgeheim verständigenden, Gibichungen ausfüllt. Eine solche Regie, nach der herkömmlichen Art des Operngenne's, versäumt es dann sogar auch, die Personen dazu anzuhalten, dass sie genau mit dem Eintritte ihres bezüglichen Motives die Scene betreten; sodass z. B. Guttrune, ehe sie mit ihrem Begrüssungstrunke erscheint, ein — dem Hörer unbegreifliches — zartes „Ritornell“ sich *vorauf* spielen lässt, während Siegfried und seine ritterlichen Wirthe stumm und verlegen sich gegenüber stehen, als würden sie plötzlich von ihnen sehr

unerwarteten, äusserst weichen Empfindungen überwältigt, ohne ihnen doch Ausdruck geben zu können; wonach erst mit dem Einsatze ihres Gesanges selbst, also drei volle Takte zu spät, Guttrune ihr Gemach verlässt und nun während des Singens sich beeilen muss, dass sie nur noch einigermaassen rechtzeitig vor Siegfried zu stehen komme, damit dieser ihr das Trinkhorn abnehme. Dabei geräth dann natürlicher Weise auch die weitere Uebereinstimmung zwischen Musik und Handlung in Verwirrung: *sie* reicht das Trinkhorn ihm nicht mehr mit dem graziös aufsteigenden zweiten Thema der Hoboe dar, noch kann *er* es mit der gleichen, antwortenden Violinenfigur ergreifen; die ganze Stelle ist in ihrem musikalisch-dramatischen Style so gut verdorben, wie etwa ein Bild durch eine arge Verzeichnung des Malers. — Wie hoch die Wichtigkeit dieser „Uebereinstimmung“ für das Verständniss des Kunstwerkes in Bayreuth geschätzt ward, das erhellte ganz besonders deutlich aus dem interessanten Falle, dass zu dem erstmaligen Erklingen des sogenannten „Schwertmotives“ gegen den Schluss des „Rheingoldes“, welches dort nur erst das Auftauchen des, in der „Walküre“ verwirklicht erscheinenden, schöpferischen Gedankens an die rettenden *Helden* in Wotan's Geiste andeutet, in seiner rein musikalischen Erscheinung aber noch ein offenes Räthsel für das Publikum des „Rheingoldes“ bleibt, — dass hierzu eine erklärende Aktion für die Aufführung hinzu erfunden ward, indem Wotan zu der kühn einsetzenden Fanfare dieses Thema's ein zum Nibelungenhorte gehöriges Schwert, eben das spätere Götterschwert Siegmunds und Siegfrieds, vom Boden aufraffte und wie zum erhabenen Momente der geistigen Heroenschöpfung empor schwang: „So grüss' ich die Burg, sicher vor Bang' und Grau'n!“ — welche symbolische Handlung von schönster Wirkung war, — ohne dass sie jedoch auf anderen Bühnen deshalb nachgeahmt worden wäre. —

Die Nachahmung der gewissermaassen äusseren Seite des Styles, der Uebereinstimmung zwischen der Handlung und der Musik in allen Details, würde sich auf unseren Theatern immerhin ohne besondere Vorstudien, durch einfaches Beachten des im Beispiele Dargebotenen, ermöglichen lassen. Gegen eine energische und gründliche Durchführung der Aufgabe spricht nur der Charakter der gewöhnlichen Aufgabe solcher Theater überhaupt, welche in einem abjagenden Zwange zu stäts wechselnder Unterhaltung besteht, wobei keinerlei Styl gepflegt werden kann. Tiefer aber greift eine andere Behinderung in alle Nachahmungsversuche solcher Theater ein, welche den eigentlichen inneren Styl der neuen Kunst, die Form des seelischen Ausdruckes im musikalischen Vortrage, sowohl seitens des Orchesters, als besonders seitens des Sängers, betrifft. Die Uebereinstimmung ist hier ein unmittelbarer geistiger Akt, und bezieht sich auf das Hervorbringen eines seelischen Ausdruckes nach den ihm entsprechenden Regeln der neuen musikalisch-dramatischen Kunst. Diese müssen *gelernt* werden; denn sie sollen von Leuten befolgt werden, welche bis dahin den neuen Styl gar nicht gekannt haben: und es ist *keine Schule* dafür vorhanden, — solange als das Bayreuther Unternehmen nicht gesichert

ist. Man denke sich, auf welche Organe zu ihrer Wiedergebung dereinst die Musik des „Tannhäuser“ und des „Lohengrin“ traf! Gewiss waren es zum Theile in ihrer Art ganz treffliche Künstler, welche sich damit befassen sollten, aber ihre Kunst hatte bestenfalls in einer guten Wiedergebung der Musik Mozartischer und Weber'scher Opern bestanden, war jedoch wohl schon damals meistens durch die Nöthigung, sich ebenso viel auch mit der auf übersetzte Texte zu singenden italiänischen oder französischen Opernmusik zu beschäftigen, in ihrer Sicherheit und Reinheit verstört und auf die Effekte der persönlichen Begabung, beim Sänger auf Wohlklang und Geschmeidigkeit der Stimme und beseelten Ausdruck, also schönes Material für noch fehlende Kunst, beschränkt. Daraus kann allerdings jedes Gute und Rechte gewonnen werden; wie aber, wenn nirgends eine Gelegenheit für die gebührende Ausbildung vorhanden ist? Jene Sänger der alten Oper konnten in den, ihnen gleichsam über Nacht zugesandten und zugemutheten, Partien des ganz neuen musikalisch-dramatischen Styles nichts als eine andere Art von Oper sehen, welche sie nur mit den alten Mitteln wiederzugeben wussten. Der Meister der Werke hatte deren Eines noch selber, in Dresden, einstudirt; danach hatten ihn seine Schicksale von Deutschland und seinen Bühnen gänzlich entfernt, und jenes einzige königliche Theater, an welchem die Tradition seiner Leitung hätte fortleben können, musste auf lange hin sich scheuen, die Kunstthaten des „Revolutionärs“ auf seinen Brettern erscheinen zu lassen. Nach geraumer Zeit erst, durchaus ohne Zusammenhang mit dem Meister und mit dem unter seiner Leitung bisher einzig Geschehenen, wagten unsere anderen Bühnen allmählig sich an seine seltsamen, unbegriffenen „Opern“ und stellten sie mit ihren vorhandenen Kräften, zwischen Rossini und Meyerbeer einerseits, und Mozart und Weber andererseits, dar — so gut oder schlecht, wie es gehen wollte. Tradition und Schule des neuen Styles gab es nicht; nur die innere, ungewöhnliche Grösse und Kraft dieser Schöpfungen, nicht ihre stylvolle Verwirklichung, konnte das Publikum ergreifen und zu ihrer Bewunderung zwingen, wie diess von nun an in steigendem Maasse stattfand. Hatte anfangs eine echte Begeisterung für das grosse Neue auf eigene Hand dessen vereinzelte bestmögliche Verwirklichung durchgesetzt, so mussten hernach meistens widerwillige, ja feindselige Elemente dem Drange der Zeit folgen, wobei sie gerne prinzipiell gegen die Art der Wiedergebung durch den sympathisch nachschöpferischen Enthusiasmus sich erklärten, und die Sache, auf *ihre* Weise, wohl öfters geradezu mit der Hinterabsicht, sie zu diskreditiren, gänzlich schwung- und sinnlos abmachten. In solchen „gottverlassenen“ Aufführungen standen nun die Sänger mit ihren grossen, schwierigen Rollen und ihren alten Gewohnheiten oder ihrer künstlerischen Verwahrlosung da und fanden sich nicht anders darin zurecht, als indem sie von aller feineren Gesangeskunst absehen zu dürfen glaubten, da es sich hier ja doch vornehmlich um das *Dramatische* handele, wie auch die Wirkung gerade dieses Elementes auf das Publikum es bezeugte. So wurden sie denn „dramatisch“, und die Besseren lernten dabei wirklich etwas; nämlich

schauspielerische Würde, energischen Gesangesausdruck und deutliche Aussprache, welche alle Drei übrigens auch der alten Oper nicht übel gethan haben würden. Die eigentliche Gesangeskunst warf man mit leichtsinnigem Vergnügen nur allzu gerne über Bord, sodass sie schmäzlich auf Niewiedersehen versank, und steuerte lustig weiter mit dem schwellenden Winde des affektiven Enthusiasmus für das gesetzlos absolut Dramatische. Diess war eine rein naturalistische Anstrengung des Talentes, welche folgerichtig zum frühzeitigen Verderben oder doch Verunstalten der schönen Mittel des unbelehrten Sängers führen musste. Dann hiess es auf der gegnerischen Seite: Wagner's Musik mordet alle Kunst und alle Sängerkehlen; und auf der anderen Seite verstieg man sich, in der blinden Bewunderung eines solchen, sich aufreibenden, enthusiastischen Naturalismus, zu der noch jetzt beliebten Phrase, es gehöre zur Wiedergabe Wagnerischer Musik nur Seele, nicht aber Kehle; was dann auch nichts anderes bedeutete, als, dass diese Musik eine *kunstlose Kunst* sei. Da sei alles *al fresco* gemalt, bemerkte geistreich ein Bewunderer der dramatischen Gewalt dieser unklar wiedergegebenen Werke und der damit zusammenhängenden grossartigen Ausstattung des leitungsbaar rasenden Orchesters. Mit Freuden malten nun auch die Sänger *al fresco* — oder was man fälschlich darunter verstand: mit dekorativ-roher Berechnung auf den allgemeinen Effekt — und verwischten damit immer gründlicher die feine Zeichnung ihres Vorbildes zu einem unförmlichen Scheinbilde abnormer Zustände und Leidenschaften. Als nun gar die Aufgabe der Darstellung des „Ringes des Nibelungen“ an sie heran trat, was konnten die Sänger, und ebenso die Instrumentisten, anderes thun, als auch hierauf wiederum anwenden, was bei ihnen, in unzähligen Aufführungen des „Tannhäuser“ und „Lobengrin“, geradezu bereits zu einem zweifellosen *Style* für das „musikalische Drama“ im Opernhause geworden war: *die al fresco Malerei der äussersten Inkorrektheit*. Bei einem *Style*, dessen eigenthümlicher Charakter eben in der allerfeinsten, geistigsten, Ausarbeitung jedes Details, durch dessen gleichmässige Durchdringung mit dem Geiste des Ganzen, besteht, wo also in der That Alles, und ganz vornehmlich, auf die *grösste Korrektheit* der Wiedergabe ankommt, — da konnte man jetzt, in seiner Unbelehrtheit und falschen Gewöhnung, um so mehr nur einer „grandiosen“ Nonchalance, welche vom sogenannten „dramatischen Feuer“ getrieben ward, sich hingeben zu dürfen glauben, als ja der „Styl“ des ganzen mächtigen Mythendrama's selber, nämlich sein Stoff mit allen seinen Göttern, Helden, Dämonen, so rechte echte „*Frescomalerei der Leidenschaft*“ zu sein schien. Ja, wohl ist hier ein unvergleichlich gewaltiges Leben: das Leben eines *Willens*, welcher der ganzen Welt walten und bis zur Verneinung der Welt und seiner selbst sich steigern mag, und alle Grösse, Erhabenheit und Furchtbarkeit eines solchen Willen's prägt sich in den Zügen des Drama's seines Handelns und Leidens aus. Aber ein solcher Wille „beschränkt“ sich auch nicht; der lebt nicht so obenhin nur in den weiten Flügen der allgemeinen Leidenschaftlichkeit, sondern er durchdringt mit seinem vollen

heissen Leben jede kleinste Fiber des Welt- oder Kunst-Körpers, den er durchwaltet und beseelt. Nichts kann ihm entgehen: alles, bis in die geringste Spur einer Form, ist die gleichmässig von ihm erfüllte plastische Regung seines Lebens und darf zu der völligen Darstellung desselben in keinem Theilchen fehlen. Es ist wie in der Natur selbst: sie duldet nichts Todtes, sie ist ewiges Leben bis in ihre Atome und Zellen hinab, und alles Grösseste und Höchste, was da lebt und geschieht, besteht schliesslich doch nur aus dem lückenlosen Ineinandergreifen und Miteinanderwirken jener allerkleinsten, gleichmässig beseelten Theile. Die grosse, herrliche Natur kommt uns auch wie *al fresco* gemalt vor, wenn wir sie in ihren weiten Bildern vor uns entrollt sehen — aber es stünde übel darum, wenn die Schöpferkraft auch *al fresco* malen wollte und nicht der pointilleuseste Detailkünstler wäre, wäre, den es gibt. Dann hätten wir alsbald das Chaos. — Und ein wahres Chaos entsteht auch durch den musikalisch-dramatischen Modestyl bei der Wiedergabe der Kunstwerke unseres Meisters.

Von der unbedingten Nothwendigkeit strengster Korrektheit bei der Ausführung der Wagnerischen Partien haben selbst die namhaftesten Repräsentanten derselben noch heute meistens keinen rechten Begriff, und zwar um so weniger, je mehr sie andererseits mit ihrer gewöhnlichen Manier styloser Wiedergabe schon den Beifall des Publikum's sich gewinnen. Was aber hierbei etwa mit dem effektvollen Spiele und den einzelnen, überraschenden dramatischen Akzenten eines persönlichen Talentes, in Verbindung mit dem unübertrefflichen Eindrücke der poetischen Bedeutsamkeit der Rolle, erreicht wird, das geht doch für das Kunstwerk selbst, als musikalisch-dramatisches Ganze, verloren, indem dieses durch inkorrekte Ausführung stäts um seine reine und volle Wirkung gebracht bleibt. Der begabteste Opernsänger geräth in das höchste Erstaunen, wenn er, im Bewusstsein seiner Erfolge bei der Darstellung gerade dieser Rollen, nun etwa einmal aus dem Munde des Meisters als die alles umfassende *Grundregel* des neuen Styles erst noch sich gesagt hören muss: „*Singt nur so, wie es geschrieben steht.*“ — Hat er denn diess nicht gethan? — Aber nun erfährt er durch einfache Nachweisung, dass er die Rolle bisher gesungen hatte, ungefähr wie ein Schauspieler, der seinen Part schlecht memorirt hat und sich mit einem deklamatorischen Simulaerum behelfen muss, welches einigermassen den Sinn der Rolle, aber nicht das Werk des Dichters wiedergibt. Der nur an unseren Operntheatern beschäftigte Sänger hat, in seiner totalen Verlassenheit gegenüber den grossen Aufgaben des neuen Styles, die wunderbare *Worttonsprache* desselben, deren höchste Wahrhaftigkeit nur durch die besonnenste Beachtung jedes kleinen rhythmischen Details der Komposition verwirklicht werden kann, nicht anders aufzufassen gewusst, als wie ein so ziemlich *ad libitum* — d. h. jetzt „im neuen Style“: mit *dramatischer* Freiheit, — zu singendes *Rezitativ*. Dieses „freie“ Rezitativ hat er alsdann gemeint mit allerhand besonderen dramatischen Akzenten effektiv

ausstatten und mimisch-deklamatorisch zerhacken zu sollen. Er hat zuerst die vorhandene Meisterform, ohne ihrer zu achten, gesprengt und dann in die übrigen zerbröckelnden Trümmer seinerseits „etwas hinein gelegt“, womit er seinen Effekt zu machen sich versprechen durfte, und was ihm als das eigentliche, dem „dramatischen Sänger“ so vortheilhafte, *Wagnerische* galt. So hat er z. B. die Erzählung des Lohengrin von den Wundern des Grales, eines seiner „Glanzstücke“, worin er berühmt ist, unzählige Male „rezitativisch“ gesungen und sich nichts dabei gedacht, wenn er etwa Sechzehntel anstatt Achtel, punktirte anstatt einfacher Noten, kurz: unruhig plauderndes Tongespränge anstatt kraftvoll bedeutender Gesangesphrasen, hervorbrachte. Der unglückliche Sänger! Wo sollte er das Rechte lernen? Er hat es nie anders gehört, und Niemand wusste ihm etwas darüber zu sagen. Dem Publikum gefällt es, und die Kritik findet alles in Ordnung; auch wenn z. B. gleich im Anfange jene ausdrucksvollen Achteltöne für die schwerer wiegenden Sylben „im“ (= in einem), „bar“ (gleichwerthig mit „nah“) und „eu'ren“ (als *bestimmendes* Wort stärker betont wie das Substantiv „Schritten“) durchaus nicht präzis und klar herauskommen:



Die prägnanten Stellen, welche in derselben Erzählung einige Male sich wiederholen und schon dadurch ihre stylistische Bedeutung anzeigen, — wo nämlich die heilige Macht des Grales, wie unwillkürlich, in einer Folge von Tönen gleichen Werthes sich ausdrückt: „drin ein Gefäß von wunderthät'gem Segen“ und: „um neu zu stärken seine Wunderkraft“, oder gar die bezeichnend zurückhaltende Triole: „mit überirdischer Macht“ — diess Alles und Aehnliches wird, um des „dramatischen Vortrages“ willen, meistens rücksichtslos verwischt. Von dem Sinne einer *Triole*, als einer Art synkopischer Retardirung des Rhythmus, haben unsere Exekutanten Wagnerischer Musik, ohne vorherige Belehrung durch den Meister oder seine Schüler, überhaupt kaum je eine Ahnung. Freilich ist diese rhythmische Form erst durch den Styl Wagner's zu ganz besonderer dramatisch-musikalischer Bedeutung gelangt. Unsere Instrumentisten fassen sie gerne als zierliches Schmuckstück in der melodischen Phrase auf und flüstern sie möglichst eilig dazwischen hinein; wodurch sie verführt werden, das ganze Tempo gewisser, durch triolische Melodik ausgezeichneten Stellen zu überhasten, wie z. B. den „sehr ruhig und mässig bewegt“ zu gebenden Satz: „Ewig war ich — ewig bin ich“ aus der letzten Scene des „Siegfried.“ Unsere Sänger machen aus den bedeutsamen Triolen Wagner's am liebsten „rezitativisch frei“ punktirte Noten und verwischen eben damit wiederum den so wohl bedachten dramatisch-musikalischen Effekt. Wie furchtbar hart und grausam drangen z. B. die Worte des ver-

des Publikum's zu *verwirklichen* vermag. Kommt dann solch ein recht belehrter Künstler wiederum in die gewöhnliche Theaterwelt, so kann er bisweilen schöpferische Wunder wirken. Als in Dresden der „Lohengrin“ gegeben werden sollte, wusste man mit der längeren Exklamation des Telramund im Anfange des zweiten Aktes nichts anzufangen; die Ausführung schien unbequem, die Stelle daher nicht lohnend, effektlos, eine wunderliche Extravaganz des Komponisten, mit einem Worte: *zu lang*. Man strich. Da kam Mitterwurzer, ein reich begabter Künstler, der noch unter Wagner's Direktion Gelegenheit genommen hatte, etwas zu lernen: der forderte für sich die Wiederherstellung des Gestrichenen und errang durch die dramatisch-musikalische Ausführung gerade dieses gewaltigen Momentes den unmittelbarsten, grössten Erfolg. Was vordem, ehe der rechte Mann gekommen, nur ein leerer Zeitbegriff gewesen war — „das ist zu lang!“ — dasselbe war nun, durch die That des Können's erfüllt, zum lebendigen Kunstwerke geworden. Und so geht es überall, im Grossen wie im Kleinen: den Monolog des Hans Sachs: „Wahn! überall Wahn!“ und neuerdings sogar den ganzen „Siegfried“ lernte das Wiener Publikum erst durch die, wie Offenbarungen bejubelten, Gastspiele solcher von Wagner unterwiesenen Künstler, Betz und Jäger, kennen, weil die heimischen Opernmeister die Aufgaben für unsangbar und undankbar hatten erklären müssen. Der „Tristan“ war überall als unausführbar abgewiesen worden, bis Schnorr, in München unter Wagner's Leitung, seine Ausführbarkeit auf das Allerherrlichste bewies! — Die guten Talente, welche etwas lernen mögen und können, sind deshalb so selten, weil ihnen da, wo sie aufwachsen und sich entwickeln, jede Gelegenheit zu fehlen pflegt, etwas besseres kennen zu lernen, als die übele kurzathmige, in jeder Hinsicht inkorrekte „dramatische Deklamation“. Ja, selbst der einmal durch den Meister bei vorübergehendem Zusammenreffen schnell Belehrte verliert wohl leicht wiederum den Muth und Ernst zu einer weiteren gewissenhaften Pflege des erkannten oder nur eben geahnten Styles, inmitten der allgemeinen Stylosigkeit der herkömmlichen Aufführungen, sowie der bestehenden Institutionen überhaupt, welche doch niemals ein *ganzes Kunstwerk* zu Stande bringen. —

Darum: *Beispiele und Schule! — Schule und Beispiele!* Dem Meister werde es ermöglicht, seine unersetzlichen Belehrungen, anstatt sie an einzelne vergängliche Gelegenheiten zersplittern zu müssen, in gesicherter Dauer einer immer wieder um ihn periodisch sich versammelnden Genossenschaft begabter Künstler mitzutheilen, und in stäts wiederholter gemeinsamer Thätigkeit als Tradition ihnen einzuprägen: „dann haben wir eine Kunst“; dann können wir wirklich erfahren und im Bewusstsein bewahren: *was Styl ist*. —

Unsere letzten, nur erst flüchtig andeutenden Aeusserungen über den Gesangesvortrag im musikalischen Drama berührten bereits das hochwichtige, hier noch nicht beschrittene, Gebiet des *neuen Kunststyles* selber, von welchem zuvor gesagt worden war, dass er erst aus einer vollendet stylvollen Darstellung mit ganzer Bestimmtheit könne erkannt werden. Bevor

jedoch eine solche unmittelbare Erkenntniss durch die wiederholte Darbietung stylvoller Beispiele ermöglicht wird, muss es uns sehr wünschenswerth dünken, dass diejenigen, welche den Genuss solcher Beispiele sich verschaffen wollen, und welche aus einer öfters noch unklaren Regung lebhafteren Interesses unserer Vereinigung sich angeschlossen hatten, schon zuvor mittelbar einige Aufklärung über das Problem des Styles sich bereitet sehen dürften, dessen vollständige Lösung, durch Verwirklichung der Kunstwerke selbst, diese Vereinigung in ihrer gemeinsamen Thätigkeit für die Ermöglichung einer dauernden Stylbildungs-Institution zu Bayreuth eben erst anzustreben hat. Für eine solche mittelbare Belehrung sind *unsere Blätter* begründet worden. Ursprünglich, als man sich noch mit der Hoffnung trug, die „Schule“ gleich mit dem Beginnen der Thätigkeit des Vereines in das Leben treten lassen zu können, hatte der Gedanke obgewaltet, dass die innerhalb dieser Schule von dem Meister und seinen lehrenden Genossen gegebenen Unterweisungen in einer, jene Unterrichtsperioden gleichmässig begleitenden, Zeitschrift auch dem weiteren Kreise der dafür interessirten, aber nicht anwesenden Freunde der Sache mitgetheilt werden sollten. Als die Schule mit ihren Uebungen und Aufführungen so bald nicht sich verwirklichen liess, erschienen an ihrer Statt zunächst die Blätter allein, und gewannen gerade durch diesen Umstand die Gelegenheit und die Nöthigung zu einer weiteren Ausdehnung ihrer Aufgabe. Das spezifisch Künstlerisch-Lehrhafte trat zurück hinter der Bemühung, zur Aufklärung unserer Mitglieder über allgemeine Kulturfragen beizutragen, welche allerdings durchweg in tiefer Beziehung zu der Lebensfrage unserer Kunst standen, von der man daher auch meistens ausgehen, oder zu der man am Schlusse zurück gelangen durfte. So ward auch dabei der praktische Zweck unserer Vereinigung, die Gewinnung des „*deutschen Styles*“, niemals aus dem Auge verloren, vielmehr derselbe so oft genannt, dass diess eben jene Frage, worin dieser Styl nun eigentlich bestehe, wiederholt und lebhaft an uns herantreten liess. Es ist bereits im vorigen Jahrgange dieser Blätter von unserem Meister eine bedeutsame Anregung zu einer spezialisirten Untersuchung des Begriffes des neuen deutschen dramatischen Styles, und zwar dort im Gegensatze zu dem symphonischen Style, gegeben und der Wunsch angedeutet worden, dass unsere musikalisch gebildeten Freunde sich dieses vielseitigen Thema's annehmen und es für unsere Zwecke endlich einmal etwas ernstlicher eingehend behandeln möchten. Hierzu sollte denn auch der vorliegende Aufsatz nochmals geradezu auffordern, indem sein Verfasser wünschte, dass er eine Art von Einleitung bilden möchte zu einer Serie von Spezialbetrachtungen über den Styl, nunmehr insbesondere der *musikalisch-dramatischen Kunst* als solcher selbst, in allen ihren Theilen; wovon die Einleitung noch absehen musste, indem sie den Stylbegriff nur erst im Allgemeinen, als Begriff einer Art der *Ausführung* zu erläutern und diess an einzelnen, ohne Vorbereitung verständlichen, Beispielen der *Wiedergebung* nachzuweisen versuchte. Gleichwie die in des Meisters Schrift über das Dirigiren angeregten eingehenden Betrachtungen über

die Bedeutung des *Tempo's*, welche ihn nicht nur zum Scherze seine Bayreuther Institution als eine „Tempo-Schule“ bezeichnen liess, von Berufenen weiter fortzusetzen wären, so verlangt z. B. das Kapitel des *dramatischen Gesanges*, worauf an dieser Stelle eben nur hingedeutet werden konnte, noch eine gründliche Ausarbeitung, mit besonderer Berücksichtigung der dramatischen Nothwendigkeiten des neuen Gesanges-Musik-Styles selbst. Die bedeutsame Einwirkung der *Sprache* auf den Styl der Musik und ihrer Wiedergabe, z. B. der Zwang italiänische Opern auf deutsche Uebersetzungen zu singen, und der grosse Schritt zur Komposition *deutschen* Textes, der zumal in Weber's „Freischütz“ zu hoher Bedeutung kommt, auch diess wäre ein interessantes Thema für sich. Die in dem angeführten vorjährigen Aufsätze des Meisters enthaltenen Hinweisungen auf die Umwandlungen des Satzbaues der Instrumentalmusik bei ihrer Anwendung auf das Drama müssten ebenfalls nach jeder Richtung hin noch verwerthet werden. — Durch solche und ähnliche Arbeiten wären die *Bayreuther Beispiele* auf das Erspriesslichste vorzubereiten, welche alsdann wiederum durch die zunächst gedachten erläuternden Mittheilungen über das dort unmittelbar Gelernte an den weiteren Kreis unserer Freunde in diesen Blättern begleitet werden könnten.

So seien denn alle diejenigen, welche sich dazu befähigt fühlen, dringend gebeten, an dieser gemeinsamen Arbeit zur Ausfüllung der hochwichtigen Rubrik: „*Was ist Styl?*“ in unserer Zeitschrift durch Spezialabhandlungen sich rege zu betheiligen. — Die Hauptsache bleibt ja freilich stäts das *lebendige Beispiel*: und zu ihm werden wir gelangen, wenn wir nur allesammt unsere Pflicht thun; zu unserer Pflicht gehört aber eben so sehr auch die Nachholung eines lange Versäumten, die Abschüttelung eines unbegreiflichen Bannes, welcher bisher auf uns gelegen und uns verhindert hat: über die *neue Kunst*, die uns begeistert, wirklich belehrend uns auszusprechen. Jetzt, da wir „*unter uns*“ sind, haben wir keine Entschuldigung mehr für eine solche Unterlassung. Wir werden hier nicht missverstanden, noch verunglimpft werden.

— Wenn alsdann einmal die lebendigen Beispiele und die stäten mittelbaren Belehrungen sich verbinden, so müssen wir es mit der Zeit dahin bringen, dass durch die Erweckung und Ausbildung des Bewusstseins von der Wichtigkeit der Stylreinheit in unserer Kunst nicht allein der Geschmack, der heute noch so tief im Argen liegt, gründlich veredelt, sondern auch die ideale Gesinnung, welche uns zur Erhaltung unserer edelsten Güter so noth thut, wirksam gestärkt und befestigt werde. Was alle Bemühungen des akademischen Unterrichtes nicht vermögen, das erwirkt die lebendige Gegenwärtigkeit edelster *Kunst*: die Ausbildung eines, dem Deutschen von Natur schwächlich zugemessenen, Styl- und Formgefühles, dessen reinigende Wirkung sich alsdann allen seinen geistigen Aeusserungen ebenfalls mittheilen kann und wird. Wo es sich um den *deutschen Styl* handelt, da darf auch das deutsche *Wesen* nicht vergessen bleiben. Auch für unser ganzes Sinnen, Meinen und Trachten, für alle unsere Empfindungen und Anschauungen, ist es nothwendig den

rechten „deutschen Styl“ zu gewinnen; und wenn das *Kunstwerk* in seiner idealen Vollendung uns dazu wiederum die unmittelbaren Anregungen und eindrucksvollsten Offenbarungen darbietet, so werden daneben die Erläuterungen und Belehrungen unserer *Blätter* fort und fort die edele Aufgabe behalten: ausser den hiermit angebahnten Unterweisungen über die Eigenart des neuen Kunststyles, auch für die Erkräftigung und Sicherung der, einer solchen Kunst entsprechenden, ihrer würdigen und sie lebendig bewahrenden, idealen Gesinnung und ethischen Weltanschauung ernstliche Sorge zu tragen. —

Möge das neu begonnene Jahr auf jede Weise unserem Ziele uns näher bringen! —

Hans von Wolzogen.

Aus dem „deutschen Dichterwalde“.

Von C. Fr. Glasenapp.

I.

Als gelegentlich der ersten Bayreuther Festspiele *Alles* damit Zusammenhängende von einer unsympathischen, jedes tieferen Verständnisses entbehrenden Oeffentlichkeit verkleinert oder mit offener Feindseligkeit heruntergerissen wurde, traf eine der sonderbarsten Aussetzungen auch das zu ihrer Feier versammelte *Publikum*. Gewissen ungeladenen Theilnehmern jener Festtage war es aufgefallen, dass in der Zahl der immerhin aus den verschiedensten Elementen recht bunt gemischten Versammlung, wie sie die moderne Gesellschaft als würdigste Zeugen einer einzigen Kunstthat eben hatte stellen können, — die „tonangebenden deutschen Dichter“ vermisst würden; bis auf zwei, wie wir glauben, oder drei, deren Namen gewissenhaft als Ausnahmen verzeichnet wurden. Eben diese zwei oder drei aber hielten wir zwar sonst für völlig unbescholtene Männer, nur nicht für deutsche Dichter; wollten wir anders diese Benennung nicht, nebst so manchen anderen, als im litterarischen Markttreiben unserer Tage ihrer ursprünglichen edelen Bedeutung verlustig gegangen betrachten, anstatt sie uns in dem ehrenvollen Sinne lebendig zu erhalten, in welchem der Name eines „deutschen Dichters“ unseren grössten Den kern und Lehrern, wahrhaften Propheten des deutschen Geistes, zum Ruhme gereichen konnte.

Ueber einen jener zwei oder drei wurde ausserdem in gleichem Zusammenhange das Gutachten abgegeben, er sei nicht einmal „*als Dichter*“, sondern in irgend welcher anderen Eigenschaft, als fürstlicher Beamter — Intendant eines kaiserlichen Hoftheaters —, nach Bayreuth gekommen. Wir fragten uns da nur, welchen Sinn es haben könnte, dem fertigen Kunstwerke,

in dem Momente seiner leibhaftigen Verkörperung, wo es doch nur noch auf möglichst zartsinnige Empfänger und Hörer zu rechnen habe, als Dichter gegenüber zu treten? Denn nirgend wird gewiss auch der wirkliche Dichter und Künstler leichter vermisst als unter den zur Aufnahme des lebendigen Kunstwerkes versammelten Hörern und Schauern. Für uns blieb es dabei, dass gar keine deutschen Dichter den ersten deutschen Bühnenfestspielen beigewohnt hätten. Wir sahen darin keinen Mangel und fanden es ganz in der Ordnung, den Dichter von der Bühne herab zu uns reden zu hören, ohne dass es uns einfiel, erst noch die Dichter im Zuschauerraume zu suchen.

Vielleicht aber lohnte es der Mühe, dem „deutschen Dichter“, dessen Abwesenheit im Bayreuther Festspielhause zu ertragen und zuzugestehen uns so leicht fiel, ausserhalb desselben nachzufragen? Blüht doch bei uns jener so überaus beliebte „deutsche Dichterwald“; in seinen Schatten erschallen „Dichterstimmen“ und wandeln würdevolle „Dichtervereine“, „deutsche“, auch „neue deutsche Dichtershallen“ thun darin seit Jahr und Tag ihre Spalten auf. Und doch dürfte der Syllogismus der alten Sophisten: es müsse Götter geben, weil es Tempel der Götter gäbe, für uns nicht mehr recht die verführende Kraft haben, um uns zu einem Schlusse aus dem blossen Vorhandensein jener Dichter-Hallen auf die Existenz eines sie bewohnenden Göttergeschlechtes zu verleiten; zumal die darin aufgestellten Altäre von ihren spekulativen Erbauern in frommer Erwartung als Altäre für „unbekannte Götter“ errichtet sein könnten. Das Fatale, weil Irreführende, ist: Wald und Hallen sind einstweilen wirklich und reichlich bewohnt; wenn auch nichts weniger als von Göttern. Vergeblich war die Mahnung des trefflichen Uhland, der als Erfinder des „deutschen Dichterwaldes“ offenbar zuerst über das Recht zu solcher Niederlassung zu befragen gewesen wäre: in seinem Bezirke sollte „singen, wem Gesang gegeben“ sei; die Beschränkung, welche in diesen Worten liegt, wurde weniger gern berücksichtigt, als vielmehr der sich daranschliessende wohlgemeinte Ruf:

Das ist Wonne, das ist Leben,

Wenn's von allen Zweigen schallt!

ihm als ein Zeugniß einer ungemeinen Liberalität ausgelegt. Und doch hätte sich der Dichter schon im Hinblick auf einen grossen Theil seiner dichtenden Zeitgenossen im Einzelnen mit weit weniger humanem Wohlwollen ausdrücken dürfen*). Wir jedenfalls sehen uns heute, bei immer zunehmender An-

*) Anders verhält sich die Sache allerdings für unsere Kritiker und Rezensenten, welche von der Fruchtbarkeit unserer Poeten und Litteraturproduzenten leben, und daher gar nicht genug Produktion und Gesang um sich herum hervorquellen sehen und hören können. So sagte Paul Lindau vor Kurzem in der „Gegenwart“ sehr bezeichnend bei der Besprechung eines jungen Novellendichters: „Es will uns scheinen, als ob der Verfasser in seiner Produktion zu lange Pausen eintreten liesse. Ein viel versprechendes Talent darf nicht zu lange schweigen“. —

siedelung im „Dichterwalde“, auf die Nothwendigkeit angewiesen, das ausschlaggebende und unerlässliche Merkmal festzustellen, wodurch sich der wahrhaftige Dichter unverkennbar von einem ganz gewöhnlichen modernen Litteraten unterscheide.

Als solches darf gewiss angenommen werden, dass sowohl der sogenannte „Stoff“ der Dichtung, wie auch die Form derselben, und diese namentlich nach Seiten des sprachlichen Ausdruckes, als das wirkliche innere Eigenthum des Dichters ihm ganz gehöre und mit derselben Nothwendigkeit aus ihm hervorgegangen sei, mit welchem die Natur einem jeden ihrer Erzeugnisse die ihm zukommende, von seinem Wesen nicht zu trennende, äussere Gestalt und den ihm zugehörenden Laut verleiht. Nach deutschen Dichtern in diesem einzig zulässigen Sinne umschauend, gewahren wir rings um uns her ein aufgeputztes Geschlecht von Belletristen und virtuosen Euphuisten, denen es meistens gleichgiltig ist, ob sie die theatralische Bühne oder die weitläufige Arena des vielbändigen Romanes zum Tummelplatz ihrer erlernten Fertigkeit machen. Niemals unmittelbar aus dem Gegenstande hervorgegangen, entbehrt ihr sprachlicher Ausdruck aller Widerstandsfähigkeit gegen das Eindringen völlig undichterischer, blendender, witzelnder, prickelnder, schillernder Sprachelemente, deren offenkundige Herkunft aus einem von der Dichtkunst gänzlich abgelegenen Gebiete uns am Ende die intime Verwandtschaft zwischen moderner Litteraturpoesie und dem Zeitungsfeuilleton aufdeckt. Wollte Schiller schon den Romanschriftsteller nur als den Vetter des wirklichen Dichters gelten lassen, was würde er erst dazu sagen, dass heute „deutsche Dichter“ und schöngeistige Litteraten, Essayisten, Rezensenten, Dramaturgen zu einem Schlage gerechnet werden und jedenfalls der Gattung nach unterschieden sind? Höchstens beanspruchen die Einen und die Anderen eine verschieden klingende Belobigung ihrer Leistungen: diese wollen „geistreich“, jene „genial“ heissen*). Die „moderne Bildersprache“ aber, über welche wir noch jüngst so ernstlich Belehrendes erfuhren, ist der Spielball, welchen die „geistreichen“ unserer Euphuisten den „genialen“ und Diese wiederum Jenen zuwerfen. Mag aus dem „modernen Drama“ *Krimhild* oder *Messa-*

*) Dem „Dichter“ wird die „Genialität“ durch den Rezensenten zu- oder abgesprochen; durch wen aber wird dem Essayisten und Rezensenten selbst jene sonderbare Eigenschaft zuerkannt, zu deren Bezeichnung unsere Sprache kein besonderes Substantivum zu bilden für nöthig befand, wahrscheinlich, weil sie sich daran genügen lassen wollte, dem Pariser „esprit“ ganz wirklichen deutschen „Geist“ entgegenzusetzen? Er ist dafür auf sich angewiesen und hat den geeigneten Weg dazu gefunden: er braucht das von ihm beanspruchte Prädikat so lange unaufhörlich als das höchste Lob, bis er gewiss ist, es dem Publikum zu geneigter Verwendung, wenn er es ihm recht gemacht, in den Mund gelegt zu haben. Um für den „geistreichsten unter den Feuilletonisten“ zu gelten, nennt ein namhafter berliner Litterat die „Meistersinger von Nürnberg“ die „geistreichste unter den Opern“ und den *Opal* den „geistreichsten unter den Edelsteinen“.

lina zu uns reden wollen, immer überfließt in Strömen die Sprache des Feuilletons das dammlos flache Gebiet modern „dramatischer“ Diktion.

Mit der Unfähigkeit, eine wirklich dichterische *Sprache* zu gewinnen, hängt die vollendete Unfähigkeit zur selbständigen Auffindung eines dichterischen *Objektes* zusammen, die sich dem flüchtig über das Repertoire unserer modernen Theater hingleitenden Blicke fälschlich als ein verwirrender Reichtum der unbeschränktesten Möglichkeiten darstellt. Dem wahren Dichter hat der innerlichst von ihm erfasste *Stoff* zu allen Zeiten auch die ihm geziemende *Sprache* bedingt: redend, nicht stumm, wird das Kunstwerk geboren. Es ist dagegen vollkommen begründet, wenn der moderne Litteratur- oder Theaterzensent an den Objekten seiner Kritik die stätige Scheidung von *Stoff* und *Form* beobachtet. Beide sind in der modernen Dichtung ganz getrennte Dinge. Seine Sprachstudien macht der heutige „Dichter“ an litterarischen Vorbildern, so gut er sie eben vorfindet und zu wählen weiss; hat er es darin zu genügender Virtuosität gebracht, so sucht er sich mit völliger Willkür einen „*Stoff*“ oder ein „*Sujet*“; als solches ist ihm willkommen, was sich ihm irgend aus seiner Lektüre durch phantastische Mannigfaltigkeit zu empfehlen oder wofür sich ihm ein reichlicher episodischer Aufputz zu bieten scheint. Mit eifriger Hast aber sehen wir ihn vorzüglich über jeden, ohne seine Zuthun gefundenen, *originellen* „*Stoff*“ sich hermachen, um ihn, mit den dafür nöthigen Umgestaltungen, in den von ihm beherrschten Bereich der Routine zu ziehen. Man kann diese Art des Dichtens die *vervielfältigende* oder *übersetzende* nennen. Das hier gemeinte Verfahren ist nicht neu. Den Dichter des „Götz von Berlichingen“ ging ein Verleger mit dem Verlangen an, ihm gegen ein gutes Honorar ein Dutzend solcher Stücke zu liefern. Es fanden sich die geschäftigen Leute, welche das Gewünschte in seinem vollen Umfange und darüber hinaus besorgten. Man kennt die Fluth von Ritter- und Räuberdramen und -Romanen, welche das erste Erscheinen der Jugendwerke unserer grossen Meister hervorrief, die „Götz“- , „Werther“- und „Faust“- Imitationen, die durch das übel verstandene Vorbild der „Braut von Messina“ hervorgerufenen Schicksalsstücke. Von der Mehrzahl der Werke unserer grossen Dichter und Musiker lässt sich sagen, was Wagner in Betreff der „Zauberflöte“ hervorhebt: es sei darin mehr als ein einzelnes Kunstwerk, nämlich ein ganzes *Genus* gegeben. Es fehlte nie an solchen, die sich dazu anliessen, den idealen Begriff dieses Genus in einen ganz realen zu verwandeln, und mit den jedesmaligen schlechten Nachbildungen ihres hastig aufgegriffenen, missverstandenen Musters den Bedürfnissen unserer Theater und Leihbibliotheken zu genügen. — Sehr wahrscheinlich treffen wir eben hierin auf die Lösung der anders schwer zu beantwortenden Frage: was es bedeute, *dem fertigen Kunstwerke als „Dichter“, nicht als Hörer und Empfänger, gegenüber zu treten.*

Als Goethe seinen „Faust“ vollendete, war er bereits zum Verzicht auf das Theater gedrängt worden: es gehörte unentreissbar und unbeanstandet

Kotzebue und dessen Geisteserben. Mit dem dritten Jahrzehent des neuen Jahrhunderts aber ging ein neues Gestirn an dem Himmel des „deutschen Dramas“ auf; die Berliner Hofbühne hat den Ruhm, ihn zuerst dem Publikum vorgestellt zu haben. Der nun die deutschen Hoftheater von Berlin, Wien, Dresden und München beherrschte, war ein schlesischer Jude und hiess *Raupach*. In ihm kündigte sich das allermodernste Virtuosenenthum an, wenn auch noch ohne euphuistische Tendenzen; ihn kümmerten Schiller und Goethe nur, insoweit sie ihm leichter und unmittelbarer zu verwendende Vorlagen boten, als Shakespeare und die Spanier; er benutzte auch diese und liess ihre Effekte in bunter Folge mit einander wechseln. Hier etwas von der gemessenen Vornehmheit Goethe's, dort von Schiller's pathetischer Deklamation, da von Shakespeare's Bilderfülle oder der Symbolik Calderon's, nicht selten in wörtlicher Anlehnung an bekannte Originale. Die „Wahl des Gegenstandes“, an welcher nach Goethe's Klage die Modernen alle litten, machte ihm keine Bedenken: altgriechische Volksbefreier und russische Leibeigene, italienische Maler und hohenstaufische Kaiser waren ihm dazu gleich willkommen, besonders aber Stoffe, die sich schon als „effektiv“ bewiesen. Am Ende unternahm er es gar den Teufel „*Robert*“ zu überteufeln. Diess war vermessen und brach ihm den Hals; er fand seinen Besieger auf einem von ihm noch gar nicht beachteten und ihm unerreichbaren Gebiete. — Nur um einer fünfzigjährigen Sitte nicht zu widerstehen und nicht als Eigensinniger und Sonderling zu gelten, hält der Beherrscher des deutschen Theaters es einmal für gut, in Weimar Goethe zu besuchen. „Ich glaubte“, berichtet er selbst über diesen Besuch, „einen geistreichen, wenn auch stolzen Mann zu finden. Was fand ich? Einen eingebildeten Narren und Minister. Nachdem er mich drei Viertelstunden im Vorzimmer hatte warten lassen, obgleich er, wie sein Kammerdiener sagte, mit *nichts* beschäftigt war, wurde ich durch mehrere Zimmer in sein Kabinet geführt. In einem gepolsterten Lehnstuhl sass Herr Goethe, im seidenen Schlafrock, einen Stock mit goldenem Knopfe zwischen den Knien hin und her wirbelnd, und nicht auf den Eintretenden achtend.“ Nach langer Pause befragt, ob er der Verfasser eines Buches über Italien sei, worin er auch über die Schriften Goethe's geurtheilt habe, sieht er das Gespräch nach kurzer Dauer durch eine stolze Entlassungsbewegung und merkliches Kopfnicken abgebrochen. „Ich stand erstaunt“, ruft der Beherrscher des deutschen Theaters, „aber empört über dieses insolente Benehmen ging ich fort, ohne mich zu empfehlen und mein Kompliment zu machen. *Mein Name war damals, ich darf es ohne Lüge sagen, schon ziemlich bekannt, und gerade in Weimar hatten meine Stücke sehr wohl gefallen*“. Wie gerecht diese Entrüstung! Seit Schiller hatte kein Bühnendichter so viel Glück gemacht, seit Kotzebue keiner so viele Stücke geschrieben — er lieferte um jene Zeit alljährlich ungefähr ein Dutzend Volksdramen, historische und romantische Schauspiele, mythische Tragödien, wie Calderon, und intrigante Lustspiele, wie Kotzebue. Und nun sass dieser

wahre Wundermann gegenüber Herrn Goethe, und dieser schwieg von solcher ausserordentlichen Fruchtbarkeit und befragte ihn um seine unbedeutendste Leistung. Dass diess etwa aus einem ungeheueren Widerwillen geschah, wie konnte der eitele Bühnensouverän diess von dem Dichter des „Faust“ annehmen, der ja auf den Theaterruhm verzichtet hatte? Aber er wusste, wie er sich an dem „Insolenten“ zu rächen habe. Die Heimath des Genius ist eng und fast begränzt durch die Wände seines Hauses; die Stätte des Virtuosen ist der weite Raum da aussen, wo ihm *seine* „Kunst“ mit Gold und Ruhm bezahlt wird. Das wollte er nun aufs Neue verhindern, dass die erhabenen Wirkungen des Genius sich auf den Boden seiner Siege erstreckten. Goethe's „Götz“ war auf diesem Boden durch seichte Ritterstücke verdrängt, sein „Faust“ durch die gleichnamige Nachdichtung August Klingemann's lange von der Bühne zurückgehalten worden; es galt fortgesetzt zu beweisen, wie wenig es koste, den insolenten Dichter zu überbieten. Raupach schrieb ein Drama „*Tasso's Tod*“ und sorgte, dass es in Dresden, Wien und Berlin zu glänzenden Erfolgen gelangte. Leider erlebte Goethe diese Triumphe nicht mehr und damit war ihr eigentlicher Zweck verfehlt!

Es ist bemerkenswerth, dass es unseren heutigen eleganten Euphuisten mit der Wahl ihrer Stoffe, auch ohne persönliche Animosität, ebenso ergeht, wie ihrem Vorgänger mit seinem „*Tasso*“. Als etwas hervorragend Bezeichnendes für den modernen „*deutschen Dichter*“ ist gerade der Zug auffällig, dass fast nie ein Stoff *unmittelbar* auf ihn wirkt, sondern immer erst durch das Medium einer *fremden Bearbeitung*. Man gehe, um sich hiervon zu überführen, die Erzeugnisse der heutigen dramatischen „*Dichtkunst*“ durch, und man wird finden, dass die Behandlungen des gleichen „*Süjet's*“ darin immer gleich zu Dutzenden auftreten. „*Je ne puis dessiner la lune qu'en regardant son image au fonds d'un puits*“, sagte einmal in einem etwas anderen Sinne Berlioz von sich. Die Aufrichtigkeit des französischen Künstlers ist allerdings unseren „*deutschen Dichtern*“ nicht immer eigen.

Mehr als die Eintagserscheinungen des modernen „*rezitirten*“ Dramas haben fast sämtliche Schöpfungen Wagner's ein Gefolge von Nachdichtungen der in ihnen behandelten *Stoffe* nach sich gezogen. Offenbar hatten unsere Litteraturdichter ihre Gründe, dem „*Opernkomponisten*“ den kühn errungenen Dichterruhm zu missgönnen; ja sie fühlten die Verpflichtung, die mit so unbegreiflichem Glücke von ihm gewählten „*Stoffe*“ gewissermaassen noch nachträglich von ihm zu „*erretten*“ und den Nachweis zu liefern, was bei „*gediegener*“ Behandlung aus ihnen zu machen sei. Bereits mit „*Rienzi*“ begannen diese Errettungsversuche. Die zahlreichen dramatischen Verarbeitungen dieses Stoffes schliessen sich in auffälligster Weise chronologisch nicht an den Bulwer'schen Roman, sondern an die Oper Richard Wagner's an. Nur Mosen's „*Rienzi*“ ist in dem gleichen Jahre mit Wagner's Dichtung entstanden. Dass die grössere Zahl der folgenden „*Rienzi*“-Dramen den vierziger Jahren ange-

hört, hat man auf die politisch aufgeregte Stimmung dieses Zeitraums zurückführen wollen. Mit Unrecht: die vierziger Jahre, bis auf die letzten, waren im Ganzen ruhiger, als die unmittelbar auf die Juli-Revolution folgenden. Warum wählte man nicht auch einen anderen revolutionären Stoff? Etwa „Masaniello“, zu welchem ja die Auber'sche Oper einlud? Oder einen Gegenstand aus der zunächst liegenden französischen Revolution? Dazu reicht die dramatische „Rienzi“-Litteratur bis in die allerneueste Zeit, und der jüngste Bearbeiter (Emil Pirazzi, 1873), wenn er in seiner Vorrede nicht ohne Bitterkeit und Ueberhebung die von ihm bei den Versuchen, sein Stück zur Aufführung zu bringen, überstandenen Leiden schildert, nimmt auf keinen seiner Vorgänger Rücksicht, als auf Wagner, dessen Oper dem Durchdringen seiner Tragödie, ja einer blossen erstmaligen Aufführung derselben vorzugsweise hinderlich gewesen sei. — Dagegen hatte am 20. Oktober 1842 das Dresdener Publikum den Dichter und Komponisten des „Rienzi“ in einer stürmischen Nacht zu seinem erklärten Liebling erhoben. Der junge Meister, nach langem, entbehrungsvollem Aufenthalt in der Ferne als gänzlich Fremder in die Heimath zurückgekehrt, erkannte sich mit nie zuvor empfundener Wärme plötzlich als den Gegenstand allgemeiner Bewunderung und Theilnahme. Kaum konnte sein, also begrüßtes, Jugendwerk aus seiner glanzvollen Stellung durch den darauf folgenden „Tannhäuser“ verdrängt werden. Zwar schritt „Rienzi“ zunächst nicht über Dresden hinaus*), gleichwohl — was bedeutete nicht schon diess Dresden, durch Sommer und Winter der Sammelplatz eines vornehmen Fremdenpublikums aller Nationen! Liszt wurde durch „Rienzi“ aus Paris herbeigelockt, Spontini, Meyerbeer unter den Zuschauern der zwanzigsten Wiederholung erblickt; es begegnete, dass der König von Preussen — nachdem er sich auf dem, durch Meyerbeer gänzlich in Beschlag genommenen Boden seiner eigenen Residenz allerdings zu keinem gedeihlichen Schritte für das Heil der Oper hatte bestimmen können — zu ihrer Anhörung sich in Dresden einfand.**). Es konnte nicht ausbleiben, dass sich gleich bei dem ersten Erfolge des „Rienzi“ im dunkeln Winkel der Neid gegen seinen Schöpfer regte. Dresden hatte damals noch einen anderen „Rienzi“-Dichter in seinen Mauern; vergeblich hatte sich Julius Mosen bemüht, die Intendanz zur Annahme seines Stückes zu bewegen, worüber ihn Wagner, soviel uns bekannt, aufrichtig beklagte. Mit Bitterkeit sah er auf den „Opernkomponisten.“ Wenigstens ein Abglanz des beneideten Erfolges sollte auch auf seine verkannte Dichtung fallen. Dafür sorgte die, damals von G. Kühne geleitete, Zeitung für die elegante Welt. Mosen's „Rienzi“, schrieb diese***), offenbar

*) Erste auswärtige Aufführungen: *Hamburg*, 21. März 1844; *Königsberg*, Anfangs März 1845; *Berlin*, 26. Oktober 1847.

***) Wie Friedrich Wilhelm IV im Grunde über seinen Generalmusikdirektor dachte, erhellt wohl am Besten aus seinem vortrefflichen Ausspruch über die „Hugenotten“: „*Katholiken und Protestanten schneiden sich die Häuse ab, und der Jude macht die Musik dazu.*“

***) 1842, Nr. 39.

das wichtigste seiner Dramen, — merke Dir's, verehrtes Publikum! — sei jetzt in einen Operntext verwandelt, und komme als Oper auf die Dresdener Bühne. Im Drama sei ein Revolutionär nicht zu dulden; in der Oper sei er weniger gefahrdrohend. Deutsche Dichter würden also gut thun, statt Dramen, Operntexte zu schreiben — merkt's euch, ihr deutschen Dichter!

Wenn sich der ungenannte Verfasser dieser Notiz eine Wirkung von derselben versprach, musste er sich in seiner Hoffnung allerdings getäuscht sehen. Weder ward die Insinuation zu Gunsten der in Schutz genommenen Dichtung beachtet, obgleich zu ihrer Ermöglichung die ausdrückliche Angabe Wagner's auf dem Titelblatte des Textbuches verschwiegen war, es sei auf Grund des Bulwer'schen Romanes (in der Bärmann'schen Uebersetzung) verfasst, keinesweges aber nach Mosen's „wichtigstem“ Drama. Noch auch besaßen die „deutschen Dichter“ Selbstverleugnung genug, um hinfort nur noch Operntexte zu schreiben. Gefahr drohend ward der „Revolutionär in der Oper“ vielmehr gerade den Ehrgeizigen unter ihnen, die es nicht zu ertragen vermochten, dass Jener Jahr aus, Jahr ein, in voller Glorie, unter stets gleichbleibendem Beifalle des Publikums, vor stets überfülltem Hause über die Bühne zog. Wer aber konnte schweigend dem so beispiellosten Siege eines „Operndichters“ zusehen, ohne kühn den Wettstreit mit ihm aufzunehmen, sollte er auch in dem Wagniss seinen Untergang finden! Gewiss, Mosen musste in seiner Dichtung einen wichtigen Fehler begangen haben: wer diesen herausfand und ihn vermied, dem musste der Sieg sicher sein. Ohne Schwindel betrat M. Kirner mit seinem Trauerspiele „Cola di Rienzi“ (Leipzig, 1845) den gefahrvollen Pfad, mit kundiger Hand in die Zügel des fünffüssigen Jambus greifend; aber schon im Beginne seines Ruhmesrittes entschwand er den Blicken, Ross und Reiter sah man nicht wieder — zur Aufführung gelangte sein Werk so wenig als dasjenige Mosen's. Die von ihm zu melden wissen, rühmen dem Kirner'schen Drama „richtige Auffassung der Zeitverhältnisse“, eine „nicht unglückliche dramatische Behandlung“, ja sogar eine „poetische Sprache“ und „Reichthum an schönen Gedanken“ nach. Wer hält indess auf solche Zeugnisse? Ihm folgte unmittelbar Karl Gaillard in Berlin mit einem „Cola Rienzi. Tragödie in fünf Aufzügen“ (Leipzig, 1846). Was Wagner mit Begeisterung für seinen Helden erfüllt hatte, ja nach seinen eigenen Worten ihm „alle Nerven vor sympathetischer Liebesregung hatte erzittern lassen“, war für diese Dichter nicht vorhanden: das Edel-Heroische inmitten einer Umgebung der Rohheit und Gemeinheit. Auch bei Gaillard wird die Hauptsache nicht klar, ob der Grund von Rienzi's Untergange die Nichtswürdigkeit des Volkes oder die eigene Schuld des Tribunen ist; hier zumal eine Blutsschuld, die um so abscheulicher wirkt, je weniger der Held sie selbst empfindet. Der Berliner „Rienzi“-Dichter entsagt der rhythmischen Form, und der Tribun ruft bei ihm in Prosa: *Ha, diese Tyrannei! ich will die von Fluch und Thränen schwere Last der Welt über mein Haupt heben und sie in den tiefsten Abgrund des Meeres schleudern!* Leider ist die Prosa Gaillard's

an vielen Stellen von der Beschaffenheit, dass sich Iffland oder Theodor Hell ihrer nicht zu schämen gehabt hätten.*) Der originellste Gedanke dieses „Rienzi“-Dichters war jedenfalls, dass er sich, unter Einsendung seines Manuskriptes, direkt an den jungen Dresdener Meister mit der Bitte um Förderung seiner poetischen Arbeit wendete. Bei der Unmöglichkeit, etwas für die Annahme dieses seltsamen Dichtungswerkes am Dresdener Theater oder bei einem Verleger zu thun, übrigens aber dem Verfasser wohlgesinnt, gab ihm Wagner doch ein freundschaftliches Urtheil darüber, in einem Briefe vom 2. Oktober 1844. Zwei Jahre später erfolgte die Veröffentlichung. Die nächsten Nachfolger Gaillard's waren C. Essellen und Julius Grosse. Der Erstere adoptirte in seinem „*Rienzi Cola. Ein Trauerspiel in fünf Akten*“ (Arnsb. 1848) etliche der unglücklichsten Eigenschaften seiner Vorgänger und vermehrte dieselben aus eigenen Mitteln, indem er in der willkürlichen Erfassung seines Stoffes, auch der geschichtlichen Ueberlieferung gegenüber, noch weiter ging. Grosse gab sich in „*Cola di Rienzi. Trauerspiel*“ (Leipzig 1851) mit den von der „ars poetica“ vorgeschriebenen fünf Akten nicht zufrieden, sondern verlieh denselben, mit peinlicher Anlehnung an die geschichtliche Chronologie, noch ein Nachspiel, worin die Katastrophe der vorausgegangenen Handlung auf eine wunderbare Weise nachhinkt, der Held nach der eigenen Vorschrift des Dichters „bedeutend gealtert“, der Knabe Matheo hingegen eigens, um der Mörder Rienzi's zu werden, zum Manne herangewachsen erscheint! Die Fehler all' dieser Dichter gingen aber hauptsächlich aus dem Bestreben hervor, die Person des Tribunen und seine Schicksale, damit sie nicht langweilten, durch eigene Zuthat *interessant* zu machen. Wo Wagner in grossen Zügen vereinfacht, kompliziren sie die Handlung durch Nebendinge und Zufälligkeiten, wodurch auch die dramatischen Motive sich verwirren. Der Eine lässt seinen Helden als zweiten Brutus erscheinen, der seine Feinde durch Verstellung täuscht und die eigene Tochter wegen ihrer Verlobung mit einem der Nobili dem Tode preiszugeben bereit ist, bei dem Anderen wird der Volksbefreier durch eine innere Wendung selbst zum Tyrannen, bei dem Dritten gar zum meuchlerischen Freundesmörder. Das Grausenhafte von Rienzi's Fall sucht Grosse dadurch zu steigern, dass sich der Mörder des Tribunen später, und fast vorübergehend, als dessen eigener Sohn erweist; ein Zug des Bulwer'schen Romanes, der mit Unrecht von einer Nebenperson der Erzählung auf den Helden des Dramas übertragen, dazu äusserlich aufgeheftet und für die Handlung von keinem Belang ist. Unter den folgenden

*) Der letzte Akt bringt am Schlusse (Seite 175) folgenden Dialog:

Vittoria (Rienzi's Gemahlin): Ihr Diener, verriegelt die Thore des Kapitols. Keine Antwort. O auch sie haben uns verlassen. O diese himmelschreiende Undankbarkeit!

Rienzi: Gewöhnlicher Gang der Dinge.

Matteo (Freund Rienzi's): Was die Verriegelung der Thore anbetrifft, so werde ich mich damit befassen.

Versuchen, die Operndichtung in ein rezitirtes Drama zu verwandeln: A. Otto-Walster, „*Rienzi, Drama in fünf Aufzügen*“, J. E. Kühn, „*Cola di Renzi, dramatisches Gedicht in fünf Akten*“,*) und Emil Pirazzi, „*Rienzi der Tribun, Trauerspiel in fünf Aufzügen*“,**) sei das Letztere wegen der in ihm sich häufenden Sonderbarkeiten hervorgehoben, wodurch der Held, in Ermangelung besserer Mittel, um jeden Preis „*interessant*“ gemacht werden soll. Der Pirazzi'sche Volkstribun hält sich, von seinem Schreiber betrogen, für den *Sohn des deutschen Kaisers* und begründet seine Berufung auf diesen leeren Wahn, anstatt auf die Noth des Volkes und seinen begeisterten Willen zur Rettung und Erhebung der ewigen Stadt. Wie ein nicht geringes Selbstbewusstsein des Dichters sich dennoch mit einem fast wieder zu hohem Grade von Bescheidenheit vereinigen kann, beweist uns übrigens die Vorrede, worin der Autor, für die scenische Vorführung seines Trauerspiels, die Reduzirung der nahezu 4000 Verse desselben auf *drei Fünftheile* ihrer rhetorischen Fülle, also fast um die Hälfte, zuvorkommend bewilligt.

Keinem der ehrgeizigen Nacheiferer von Wagner's Jugendwerk, in Versen oder in Prosa, wollte es so recht gelingen, an Stelle der — aus der Gunst des Theaterpublikums nicht zu verdrängenden und immer wieder in neuem Glanze auftauchenden — „*Oper*“ die geschmackvolleren Erzeugnisse ihrer gediegenen Muse unterzuschieben. Dass Wagner's „*Rienzi*“-*Drama* als solches, wie es als tüchtig gegliedertes Theaterstück der „*Oper*“ zu Grunde liegt, den Vorzug vor den übrigen dramatischen Behandlungen verdiene, schiene durch den Misserfolg der letzteren allerdings noch nicht unmittelbar bewiesen; diess lehrt aber in der That jeder unbefangene Vergleich desselben mit einem der dadurch hervorgerufenen Litteraturdramen. Hier Feuer, lebendige Wärme, bei allem übersprudelnden Drängen der Aktion Klarheit und Präzision in der Anordnung der Vorgänge; dort rhetorisch-schwülstige Breite, Fehlerhaftigkeit und Willkür in Anlage und Durchführung, Häufung und Verwirrung der dramatischen Motive. Und doch war das Terrain, auf welchem für dieses Mal der Wetteifer seine Uebungen anstellte, noch dasjenige des *historischen* Dramas, auf dessen ausgetretenem Plan man sich heimisch und sicher vermeinte. Weit ungünstiger mussten sich die Aussichten für den Wagenden herausstellen, der es unternahm, dem zum Bewusstsein seiner selbst erwachten Genius auf das ihm angestammte Gebiet der Sage und des Mythos zu folgen. Wirklich wurde noch der „*fliegende Holländer*“ von den Nachdichtern ausser Acht gelassen. Zu diesem Verzicht bestimmte indess wohl, mehr als die bezeichnete Einsicht, die überaus verständnislose Aufnahme, welche gerade diesem Werke Wagner's in Dresden und, unter besonders ungünstigen Umständen, in Berlin zu Theil geworden war. Somit blieb es für den „*Holländer*“

*) Leipzig, Ed. Wartig. Warum „*dramatisches Gedicht*“? Aus Resignation auf eine Aufführung? Gleichwohl fehlt auf dem Titelblatte nicht die Notiz: „*Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt.*“ Nur Eines von Beiden hat Sinn.

**) Leipzig, E. Bidder. XLVI und 167 Seiten. 8.

nur bei der bekannten Pariser Nachahmung („*Le vaisseau fantôme*“, Opéra en deux actes, Text von Paul Foucher, componirt von Dietsch*), die wir hier um so eher bei Seite lassen können, als es sich für unseren Zweck um den Einfluss handelt, den Wagner's Werke im „deutschen Dichterwalde“ ausgeübt. Bald genug zeigte es sich, wie wenig dem Zuge zur Nachahmung zu widerstehen war, als der Zauberstab Richard Wagner's den reichen Quell der alten heimischen Sagenstoffe von Neuem erschloss. Wer von „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ vorher nie etwas gewusst hatte, vergass alsbald, dass er sie nur durch Wagner kennen gelernt. Was für den Künstler eine errungene Stufe innerer Vollendung und Erhöhung des eigenen künstlerischen Wesens, ein befreiender Ausdruck der Mittheilung für etwas durch das Medium des Historischen nie Mittheilbares geworden war, galt der rings um ihn betriebsamen Litteraturpoesie alsbald nur wieder als ein willkommener „Stoff.“

Verschwindend gering war die Wirkung gewesen, welche die erstmalige Wiederentdeckung und Beachtung des alten „Tannhäuser“-Liedes am Ende des vorigen Jahrhunderts auf die deutsche Dichtung ausgeübt hatte: ausser Tieck's Novelle**) und einer poetischen Behandlung durch den famosen *Vulpius****) wüssten wir kaum etwas Hierhergehöriges zu nennen. Vierzig Jahre hindurch hatte die Sage vom „Tannhäuser“ für die ganze deutsche Dichterwelt zu existiren aufgehört. Da trat Wagner's Oper an's Licht. Allgemeine Spannung war ihr vorausgegangen. Wieviel Enttäuschung die Aufnahme des Werkes seinem Schöpfer bereiten musste, der sich bewusst war, gerade in dieser Arbeit das Beste seines künstlerischen Vermögens ohne Rückhalt gegeben zu haben, und nun erfuhr, dass er doch nicht unmittelbar zu den Herzen Derer gesprochen hatte, die sich mit ihm „Deutsche“ nannten, — so rüttelte doch die neue Erscheinung Alles auf, wie aus einer tiefen Lethargie. Auch dem Befangenen drängte sich eine Ahnung davon auf, dass er es hier nicht mit einer „Oper“ im hergebrachten Sinne, sondern mit einem *Ganzen* zu thun

*) Ein Hauptunterschied dieses, dem ersten, noch von Wagner selbst erstrebten, Pariser Erfolge vorgeschobenen Werkes von dem deutschen Originalen zeigt sich sofort darin, dass der französische Bearbeiter den natürlichen Duft der Sage durch episodische Zuthaten zerstört und das nordische Lokalkolorit schon in den phantastisch willkürlich gewählten Benennungen der Personen aufgibt. Der Holländer heisst *Troïl*, Senta-*Mina*, Erik-*Magnus*, Daland hat vollends den halbslavischen Namen *Barlow* erhalten. Er verkauft die Tochter mit vollem Bewusstsein der Hölle: *vive l'enfer! s'il m'apporte l'opulence et le bonheur!* Erik-Magnus soll dadurch „interessant gemacht“ werden, dass er, nachdem er mit *Mina* „*de nos beaux jours d'enfance*“ gesungen, *Mönch* wird (eine gute Veranlassung, den zweiten Akt mit einem *choeur des moines* zu introduziren) und, zur Trauung der eigenen Geliebten mit dem gespenstigen Nebenbuhler berufen, durch den über diesen verhängten Fluch die Katastrophe herbeiführt.

**) *Ludwig Tieck*, Romantische Dichtungen, Jena 1799 (Band I, Seite 423 — 92).

***) Siehe *Reichardt's* „Romanbibliothek“, Band 21, Seite 243 — 56 (vgl. ebenda Bd. 7, Seite 94).

habe, in welchem das Feuer der Musik das Gedicht durchdrang und durchleuchtete, ohne von der poetischen Entwicklung das kleinste Opfer zu fordern. Was war gegen den fremdartig hinreissenden Eindruck dieses Werkes doch das ganze kühl raffinirte „*neueste deutsche Drama*“, mit welchem Gutzkow und Laube soeben an den deutschen Theatern experimentirten? Es kann kühn behauptet werden, dass der Eindruck des „Tannhäuser“, der zu lebendigster Empfindung gebrachte tragische Gegensatz zwischen individuellem Lebensdrange und priesterlich starrem Despotismus des Buchstabens, in die feiner gebildeten Kreise Dresdens mehr an revolutionärem Zündstoff warf, als die bald darauf beginnenden politischen Aufwiegelungen und plumpen demagogischen Agitationen.

Zahmerer Natur waren die unmittelbaren Wirkungen auf die schöngeistige Welt Dresdens und Deutschlands. Es liegt im Wesen der Litteraturdichtung, dieser herz- und geschlechtslosen Luxuspflanze auf dem Boden moderner Kultur, dass keine erschütternde oder erwärmende Empfindung auf sie etwas Anderes vermag, als dass sie in der bewirkenden Ursache derselben, auch im Erhabensten, doch nur wieder den „*Stoff*“ erblickt, den sie sich etwa anzueignen vermöchte. Die Eile, mit welcher gleich nach dem ersten Erscheinen des „Tannhäuser“ die poetischen Verarbeitungen der ihm zu Grunde liegenden Sagenzüge sich mehrten, beweist, dass man auch im „Tannhäuser“, wie in dem, nun in so enge Beziehung zu ihm gesetzten, ebenfalls von Wagner neu belebten „*Sängerkriege*“, von jener Seite her nichts mehr noch weniger, als eben nur wieder zwei „*effektvolle Stoffe*“ erkannte. Zwar einem versifizirten Drama „*Der Tannhäuser*“, dessen zweiten Akt noch in demselben Jahre die „*Novellenzeitung*“ (1845, Band II, Seite 35 ff.) mittheilte, oder dem Liederkreise der Gräfin Hahn-Hahn, „*Kampf auf der Wartburg*“, wäre nicht mehr Bedeutung beizumessen, als wenn sich bald darauf ein in Dresden neugebildeter Männergesangverein nach dem „Tannhäuser“ benannte. Dagegen hatte doch endlich ein „deutscher Dichter“, Eduard Duller, den Rath jenes Unbekannten beherzigt und sich zur Herstellung eines „*Operntextes*“, gegen dessen üppigen Reichthum sich Wagner's Dichtung wie ein armseliger Schattenriss ausnehmen sollte, entschlossen, nachdem er sich zuvor des Komponisten (A. Mangold in Darmstadt) versichert, der ihm die nöthige Musik dazu schreiben sollte. An Pilgerzügen und -Chören, die sich in Dresden so wohl bewährt, an dem nöthigen Zauberspek im Venusberge, an tanzenden Nymphen und Grazien durfte kein Mangel sein; der Pabst musste leibhaftig auf die Bühne, wenn gleich in der Maske eines Patriarchen Urban von Jerusalem; auf den „Sängerkrieg“ ward verzichtet, dagegen bewies der Dichter seine „Selbständigkeit“, indem er den berühmten Ratten- und Kinderfänger von Hameln mit dem unterirdischen Hofhalte der Frau Venus kombinirte, den „getreuen Eckard“ aber (sonst der warnende Gefährte Frau Holda's) dem Ritter Tannhäuser als ergebenen Dienstmann gesellte, dessen Tochter Innigis dem Herrn ihre Liebe geweiht hat und zum Schlusse Hand und Herz des

durch das Erblühen des dürrn Stabes aus dem Venusberge befreiten Ritters gewinnt. Hinter ihm, dem Entzauberten, stürzt der gespenstige Berg zusammen: man erblickt in der Ferne Tannhäusers Burg und eine „herrliche Gegend“ — Schlusstableau, allgemeiner Dankesjubiläum! . . . Dieser Abgrund von Leere und Oberflächlichkeits fand gleichwohl bei seiner ersten Aufführung in Darmstadt ungetheilten Beifall, als ein „*Erzeugniß ächt deutscher Kunst in jeder Beziehung*“! Anhaltendere Erfolge erzielte fünf Jahre später in Wien ein als „grossartig“ bezeichnetes Schauspiel „*Tannhäuser*“ von R. v. Levitschnigg, mit ausserordentlichem Aufwande vorbereitet und im Theater an der Wien bis zum Jahre 1853 über hundert Male zur Aufführung gebracht. Es verging noch lange Zeit, bis der wirkliche „Tannhäuser“ durch den sonderbaren Kanal eines Wiener Vorstadttheaters sich den Weg in die kaiserliche Hofoper bahnte (*erste* Aufführung im Hoftheater am 19. November 1859)! In der Dämmerung dieser Uebergangszeit, entre chien et loup, begeisterte sich noch ein anderer Wiener Dichter, Adolf Franckel, für die Tannhäuser-sage: um die Natur des Hörselberges durch eigene Anschauung kennen zu lernen, begab er sich selbst für längere Zeit nach Thüringen auf das bei Eisenach gelegene Schloss eines vornehmen Gönners, des Grafen von Metterodt. Wagner war es nur vergönnt gewesen, auf der Reise von Paris nach Dresden im Vorüberfahren einen Blick auf die waldige Höhe der ihm damals bereits gefeierten Wartburg zu werfen, die er erst 4 Jahre nach Vollendung seines „Tannhäuser“, bereits flüchtend und verfolgt, betreten durfte. In der That wurde es einer der Hauptfehler der Franckel'schen epischen Dichtung „*Der Tannhäuser*“ (Weimar, Böhlau 1854), dass sie fast ganz in Beschreibungen und Schilderungen aufgeht. Um die gleiche Zeit veröffentlichte Karl Siebel, unter dem Namen *Thilva*, eine epische Dichtung „*Tannhäuser*“ (Iserlohn, 1854); demnächst R. Paul, dessen uns unbekannt gebliebener, mit einer Widmung an Richard Wagner in Zürich versehener, „*Tannhäuser*“ (Leipzig und Brüssel 1855) von Gutzkow wegen seiner „fliessenden Diktion“ gelobt wird. Dass auch Komponisten sich des glücklichen Stoffes bemächtigten, wie A. Reissmann in seinem „*Tannhäuser, ein Mysterium* in zwei Akten und acht Szenen“ (aufgeführt 1861 in der Berliner Singakademie*) und Sturm in „*Tannhäuser's Pilgerfahrt*“ (aufgeführt 1852 in Dresden*) beweisen, geht uns hier, wo es sich um nachahmende *Litteraturdichtung* handelt, so wenig an, wie andererseits das ebenfalls an die „Pilgerfahrt“ anknüpfende satyrische Gedicht aus neuerer Zeit: „*Pilgerfahrt, ein Spottgedicht von Tannhäuser dem Aelteren*“ (Zürich, Verlagsmagazin 1876). Eher vermöchte uns der ausführliche Bericht zu interessiren, welchen M. M. v. Weber in der Biographie seines Vaters Karl Maria von Weber (im ersten Bande, Seite 456 ff.) giebt, wonach eben der

* Beide Kompositionen finden sich in E. Kastner's „Wagner-Katalog“ erwähnt. Derselbe nennt auch die Romane von Hackländer, „*Tannhäuser*“, (der auch einer Novelle (1874) den Titel „*Lohengrin*“ zu geben für zweckmässig erachtete), und von Griesebach, „*Der neue Tannhäuser*“ und „*Tannhäuser in Rom*.“

Komponist des „Freischützen“, durch Klemens Brentano ganz erfüllt von der Tannhäusersage, begierig gewesen sein soll, einen ihm von Brentano darzubietenden Text zu einer Oper „*Tannhäuser*“ zu komponiren. Fast noch mehr jedoch, als die berichtete Thatsache selbst, fällt die Art des Berichtes auf, wenn der Erzähler bei der Ausmalung jener an sich fesselnden Möglichkeit in Ausrufungen, wie den folgenden, sich ergeht: „welche Pracht und Fülle des Aeusseren entfaltete sich bei dem Gedanken an den Wartburgkrieg, die Sirenenverlockung der Venus und ihrer Welt, den pontificalen Pomp der Szenen in Rom — Musik! rief hier jede Stelle und jeder Vers: Musik!“ War denn aber wirklich schon Brentano auf die Kombination des „*Tannhäuser*“ mit dem „*Wartburgkriege*“ gerathen?? eine Verbindung zweier einander ursprünglich gänzlich fremden Sagenstoffe, welche allen nachweisbaren Bearbeitern des „*Sängerkrieges*“ — vor Wagner — noch so ferne lag?*) Die Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit der Anschauung, die sich den Stoff des „*Tannhäuser*“ eben gar nicht anders vorzustellen vermag, als in der ihm von Wagner verliehenen Gestalt, beweist allerdings, wie sehr diese letztere jedem Deutschen in Fleisch und Blut übergegangen ist, lässt aber am Ende die ganze, mit solchen Details ausgeführte Angabe in einem bedenklich zweifelhaften Lichte erscheinen.

Mit dem Ende der fünfziger Jahre nehmen auch die „*Tannhäuser*“-Dichtungen ein plötzliches Ende. Offenbar ist der Grund dieser auffallenden Erscheinung darin zu suchen, dass im Wettstreite mit dem nun allseits verbreiteten Originale den Nachdichtern der Athem ausgegangen ist, während andererseits geheimnissvoll spannende Nachrichten über Wagner's *Nibelungenwerk* und die 1859 erfolgte Veröffentlichung der Dichtung von „*Tristan und Isolde*“ die Aufmerksamkeit auf diese Stoffe zu lenken beginnen. In dem dämmernden Zeitraum zwischen der ersten Nachricht von einem neuen Werke Wagner's und dessen Vollendung und Aufführung hat sich von jeher die Geschäftigkeit der Herren von der „schönen Diktion“ am meisten beeifert und produktiv erwiesen. Dass die schnelle *Verbreitung* eines Werkes von Wagner ihnen die Vorsprünge ganz abschnitt, an denen sie die Fäden ihres Gespinnstes befestigen konnten, beweist keines mehr als der „*Lohengrin*“, welcher von Nachdichtern ganz frei blieb. Allerdings lag ein verschwindend kurzer Zeitraum zwischen den ersten Weimarer Aufführungen desselben und seiner schnellen weiteren Verbreitung, durch die er, einmal *bekannt* geworden,

*) Als solche Bearbeiter sind zu nennen: Fouqué („*Der Sängerkrieg auf der Wartburg*, ein Dichterspiel“, Berlin 1828) und schon vor ihm der Verfasser eines am 15. März 1819 im Theater an der Wien aufgeführten fünftägigen romantischen Schauspiels: „*Die Minnesänger auf der Wartburg*“, Ch. Kuffner (gedruckt erschien dasselbe: Wien 1825); ferner E. T. A. Hoffmann in der Novelle „*Die Meistersinger auf der Wartburg*“ (erste Erzählung des 2. Theiles der „*Serapionsbrüder*“) und Aug. Bürk in „*der Sängerkrieg auf Wartburg*“ (erste Abtheilung eines Cyklus von drei romantischen Erzählungen unter dem Gesamttitel „*Heinrich von Ofterdingen*“, Leipzig 1834).

alsbald der entschiedene Liebling der Nation ward und sich der Nachdichtung entzog. Doch liesse sich auch noch eine tiefere Begründung dieser Erscheinung darin finden, dass gerade „Lohengrin“ gar nicht nachzudichten war, weil Wagner die einzig mögliche moderne Bedeutung des uralten germanischen Mythos zu tief und wahrhaft bereits ausgesprochen hatte. Gerade „Lohengrin“ enthielt in hervorragendem Sinne eine „Mittheilung“ des Künstlers an seine Zeit, die Mittheilung des Leidens, das ihn als Künstler bedrückte, der eigentlichen Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart. *Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte, das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei, und weil er so sei, wie er ihm erschiene.* Wieviel davon lässt sich auf den Künstler selbst beziehen, der nicht müde wird, sein Volk zu suchen, und von ihm nicht verstanden wird. Wer sollte dem Künstler diese schmerzliche Klage nachzusprechen wagen? Sollte der „deutsche Dichter“ sich, dieser Unmöglichkeit gegenüber, an das rein „Stoff“-liche des Gral-Mythos halten? Aber eben der Gral musste mit seiner ganzen Heiligkeit und herben Strenge dem „Dichterwalde“ ewig fremd und gleichgiltig bleiben!

Es ist gewiss merkwürdig, dass das deutsche „Publikum“ jene eigentliche „Mittheilung“ des Künstlers durch das Kunstwerk nie verstand, und doch die blosse *Art* dieser Mittheilung es so sehr an das Kunstwerk fesselte, dass seine rein äusserlichen Wirkungen sogar bis in das deutsche Familienleben gedrungen sind. Seit dem ersten Erscheinen der „Lohengrin“ liessen in Deutschland die Eltern ihre Töchter mit Vorliebe „Elsa“ taufen. *Diese Wirkung dauert noch bis auf heute fort, — die Wirkung der „Lieblingsoper“.*

Aber dem „Dichterwalde“ war damit nicht geholfen. Zu fern von seinem Boden war „Lohengrin“ erwachsen und zu plötzlich stand er in voller Deutlichkeit da, um sich über ihn täuschen zu können. Anders erging es dem „Tristan“ sowohl als dem grossen „Ringe“, deren allmählich, mit zögernder Langsamkeit sich vollziehende Geschehisse dem Meister so tiefe und unerträgliche Leiden auferlegten, aber das Zwielficht länger wahren liessen, zum Vortheil derer, denen in der Dämmerung am wohlsten ist.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

Vorwort der Redaktion.

Indem wir wünschen müssen, dass die grösseren Abhandlungen in unseren Blättern, soweit diess für jetzt noch ohne das stäte lebendige *Beispiel* möglich ist, immer mehr sich dem Positiven zuwenden möchten, welches wir auf dem Wege und mit den Mitteln der Kunst, der künstlerischen Gesinnung und Welt-auffassung, im Allgemeinen wie im Besonderen zu erreichen streben, so eröffnen wir hiermit eine eigene Rubrik für jenen kleineren, mehr kritischen Aufsätze, welche das unsere idealistischen Bestrebungen Umgebende und Begleitende, und leider meistens dem Geiste unserer Kunst im weiteren, wie im engeren Sinne Feindliche und Hinderliche in der Kultur unserer Zeit, an charakteristischen Bei-spielen von modernen Thaten, Meinungen und Erscheinungen aufweisen und, wo es nöthig dünkt, widerlegen wollen. Die bisher bei uns gebräuchliche Rubrik „*Kritik*“ würde demgemäss künftighin mit unter diese grössere Abtheilung unserer Blätter zu fallen haben, als welche im Allgemeinen den Boden zu schildern und zu charakterisiren haben wird, auf welchen wir, mit unseren eigenthümlichen Be-dürfnissen, Anschauungen, Wünschen und Forderungen, und mit den grossen künst-lerischen Wirklichkeiten, welche uns dazu erweckt, begeistert und geleitet haben, mitten in die heutige Zeit hinein, als wahre „Zukunftsmusiker“ uns ver-setzt finden müssen. Diese Schilderungen der Zeit an einzelnen prägnanten Bei-spielen, welche zur besonderen Betrachtung oder Beurtheilung herausfordern, sollen die grösseren Aufsätze an der Spitze unserer Blätter, als gegenseitige Er-läuterungen, stätig begleiten, wobei es uns jedoch unbenommen bleibt, wenn einige dieser „*Beiträge zur Charakteristik der Zeit*“ sich zu umfangreicheren Arbeiten ausdehnen sollten, dieselben auch wiederum mit unter die Hauptartikel aufzu-nehmen. —

Den nachfolgenden ersten Artikel möge man nun gleichsam als einen an-deutenden Prolog zu diesen Beiträgen betrachten, welcher sich zunächst an unsere jüngeren, seit dem Jahreswechsel erst neu hinzutretenden Mitglieder wendet, und ihnen jenes Umgebende, im Gegensatz zu dem uns Eigenen, in seinen Umrissen nur erst skizziren will. Zugleich aber dürfte es unsere Mitglieder wohl auch interessiren, in diesem Artikel einmal eine kurze Darstellung der Bedeutung Wagnerischer Kunst inmitten unserer Zeit aus der Feder gerade eines solchen litterarisch thätigen Mannes kennen zu lernen, welcher bisher den speziellen Bayreuther Bestrebungen noch nicht näher getreten, hiermit zuerst sich der öffent-lich dokumentirten ernstlichen Betrachtung jener Bedeutung der neuen Kunst zuge-wendet hat. Um jedoch störende Missverständnisse zu verhüten, wollen wir gleich zum Beginne wenigstens auf den einen wichtigen Umstand hinweisen, dass der Ver-fasser dieses ersten Aufsatzes mit dem Namen des von ihm vorwurfsvoll zitirten „*Pessimismus*“ unserer Zeit nicht etwa jene, gerade für uns hochbedeutsame, eben so starksinnige als tiefernste Weltauffassung Arthur Schopenhauer's trifft, sondern damit vielmehr nur die schwächlich feige und in Folge ober-flächlichen Missverstehens jener Lehre heute allerdings weithin verbreitete Ma-

xime* eines halt- und hoffnungslos gewordenen Optimismus nach Verdienst rügend bezeichnet hat. Diese Maxime gehört durchaus in die geistige Welt der „gebildeten“ Menschen der „Jetztzeit,“ welche bei der Nennung Schopenhauer's an nicht viel mehr zu denken wissen, als an eine triviale Aufforderung, sich eine Kugel vor den Kopf zu schiessen; was sie dann in der Majorität weislich nicht zu befolgen vorziehen, sondern zu ersetzen suchen durch ein unkräftiges und unwissendes Jammern über den jeweiligen Zustand der sie umgebenden Gegenwärtigkeit, im Sinne des dennoch stäts von ihnen geglaubten „ewigen Fortschrittes.“ Ihnen, den versteckten Optimisten von der kläglichen Gestalt, kam der „*Philosoph des Unbewussten*“ gerade recht, der ihnen die frohe Kunde brachte: jawohl, die Welt ist niederträchtig und jammervoll, nur von eitelen Illusionen bevölkert, und ihr erlösendes Ziel ist ihre eigene Verneinung; aber nehmt euch das nur nicht allzusehr zu Herzen, euch persönlich berührt das nicht, ihr braucht deshalb nicht zum willenverneinenden Revolver zu greifen: gebt euch nur nach wie vor ganz getrost dem „Weltprozesse“ mit seinen Illusionen hin; denn je mehr ihr diess thut, um so schneller prozedirt er schon ganz von selber dem fatalen Erlösungsziele zu, das sich dann zuletzt, ohne alle Mühsal eurerseits, ganz genehm und bequem für euch einfinden wird. — Hartmann's Philosophie ist die grosse Trösterin eben jenes unechten Pessimismus Derer geworden, welche das Licht der Schopenhauerischen Wahrheit geblendet und scheu gemacht hatte, sodass sie nicht erkennen konnten, wohin es uns leuchte. Damit aber wird diese Philosophie auch die ärgste Feindin der wahrhaftigen *Religion*, als welche vielmehr die wirkliche, ideale, Trösterin des Pessimisten in Schopenhauers Geiste, und so die heilige Blüthe seiner recht verstandenen Lehre ist. Denn jene wesenhafte Unseligkeit alles Lebenden, welche er uns enthüllt hat, ist durch keine Selbstvernichtung des Individuums und durch keine Hingebung an den Weltprozess, auf Kredit der Tröstung des Unbewussten, wieder gut zu machen, sondern allein durch *göttliche Erlösung* selbst, wie sie uns in Christus offenbart worden ist. In diesem Sinne konnte Schopenhauer seine Philosophie die christlichste nennen; und in diesem Sinne ist sie zugleich eine Retterin der heiligen Güter unserer Seele bei dem barbarischen Zusammensturze aller edelen menschlichen Kultur, wie ihn unsere Zeit uns nur zu deutlich vorahnen lässt. Das Merkzeichen dieser hohen Bedeutung der Schopenhauerischen Philosophie ist allerdings nicht zu finden bei den kläglichen Nachbetern oberflächlich abgeschöpfter Welterschmerzphrasen, denen der Verfasser des nachfolgenden Artikels mit Recht ihren faulen „modernen Pessimismus“ vorwirft, sondern in dem lebendigen Erzeugnisse des wahren Geistes jener grossen philosophischen Welterkenntnis, welches uns Wurzel und Blüthe derselben zugleich im idealen Symbole darbietet: in der erhabenen tragischen Kunst unseres Meisters, des Schöpfers des „*Parsifal*.“ —

I.

Die „Jetztzeit“ und das „Kunstwerk der Zukunft.“

Eine Neujahrsbetrachtung von Lic. Dr. Friedrich Kirchner.

„Es ist eine *Lust* zu leben“ — so jubelte Hutten, und mancher Zeitgenosse der Reformation, als die Bande des politischen, wissenschaftlichen und kirchlichen Lebens zu brechen schienen, als antike Kunst und Wissenschaft neu erblühte, und es sich rings in deutschen Landen zu freiem Leben regte. — „Es ist eine *Last* zu leben“ — ist der mehr oder minder deutliche, mehr oder minder verhohlene Grundton unsres heutigen Redens und Schreibens, und keine philosophische Weltanschauung zählt mehr Anhänger, als der *Pessimismus*. Jahr auf Jahr vergeht, und immer und überall nur hört man die alten Klagen darüber, dass der politische Himmel von drohenden Gewittern umlagert ist, die sich jeden Augenblick entladen und die ganze europäische Kulturwelt zerstören können, dass die sozialen Zustände immer bedenklicher werden, Handel und Verkehr stockt, die Unzufriedenheit der Arbeiter mit der Schlechtigkeit der Leistungen wächst. In der That, wer mag noch gründlich lernen und langsam erwerben, da vielmehr jeder nur strebt so schnell und so leicht reich zu werden wie möglich, und die allgemeine Möglichkeit diess zu können jede ernstlichere soziale Bestrebung alsbald zum Verbrechen an der „Gesellschaft“ stämpelt! — Trotz allen Flittern, die wir den Kulturvölkern alter und neuer Zeit entnommen haben, fehlt es den modernen Menschen an jeder Grösse und Schönheit, die uns an dem Menschen vergangener Kulturen und Zeiten begeistert und entzückt. So fallen sie hilflos einer der Strömungen zum Opfer, welche jetzt am lautesten rauschen: dem frivolen *Materialismus* oder dem skeptischen *Pessimismus*. Entweder suchen sie Befriedigung im Sinnengenuss und in der Verleugnung der idealen Aufgaben, die uns gestellt sind; oder sie ergeben sich in schwächlichen, einseitigen Klagen über dieses elende Dasein, das wir sobald als möglich abwerfen sollten. — Doch unvertilgbar bleibt der Drang des Menscheingeistes nach dem *Ideal*. Nun versucht man es wohl mit der Arbeit im Dienste des *Staates* und der *Gesellschaft*. Was aber kann diese Arbeit unseren Zeitgenossen bedeuten, wenn unser Leben doch nur ein *Kampf um's Dasein* (nach dem *Materialismus*) oder ein *Kampf um's Nichts* (nach dem *Pessimismus*) ist? Sie müssen verzweifeln oder stumpfsinnig werden, da ihnen in solchem Kampfe um das Dasein, d. h. aber um die Erhaltung der dem Ideale so wenig entsprechenden, nichtigen Zustände der Gegenwart, jeder Ausblick auf ideale Ziele, welche mehr als Phrasen wären, verwehrt bleibt! — Andere, höher Beanlagte, bemühen sich freilich noch um Wissenschaft und Kunst. Unsre *Wissenschaft* weiss vieles Neue, und doch keucht sie unter der Last des Ererbten, Ueberlieferten und scheut sich vor allem Grossen, Lebendigen, das vor ihren Augen erstehen mag. Der produktive Geist wird von der Arbeit, sich nur erst das Vorhandene einzuprägen, fast erdrückt. Unsre Erziehung krankt an diesem Hauptgebrehen unserer Kultur. Sie füttert die Jugend mit Wissensfrüchten aller Zeiten zu wandelnden Abstraktionen der Historie auf und dressirt sie auf unsern höhern Schulen zu Berufsphilistern, die in Autoritätssucht und Formelangst selbständig weder zu denken, noch zu fühlen, noch zu handeln wagen. Unsre höchste Lust und Fertigkeit ist zu rubrizieren, das Vergangene oder Gegenwärtige, in Geschichte oder Naturwissenschaft. Der Sammelfleiss blüht, die Produktionskraft verdorrt. — Noch trauriger wirkt

die Betrachtung der *Kunst*, welche unser Zeitalter hervorbringt. In Architektur und Plastik stehlen wir der Vorzeit nur die erhabenen Formen ihrer grossen Kulturen zum Paradeputz unserer gemeinen modernen Utilitätsbedürfnisse ab. In der *Malerei* kann das historische und religiöse Bild wenig Pflege finden. Wo es noch mit Effekt auftritt, da ist es ein geistreiches Genrebild geworden, sonst aber bleibt es leblos und lügenerisch; denn der hastige Lauf der Zeit reisst uns aus der schaffenskräftigen Ruhe des Schauens des Grossen und Heiligen unwiderstehlich fort. In Landschaft, Genre und Portrait wird das Alltägliche und Reale durch die einzig zu rühmende vollendete Technik und Behandlung der Materie zur Kunst zu erheben gesucht. — Blicken wir auf die sog. *redenden Künste*, *Poesie* und *Musik*, so ist der Eindruck ein ähnlicher. Im vorigen Jahrhundert stand die schöne Litteratur im Zentrum des öffentlichen Lebens; sie nahm das lebhafteste Interesse der ganzen Nation in Anspruch. Heute ist dieses Interesse dagegen der Politik, den sozialen Verhältnissen und der kommunalen Arbeit zugewandt; und das wäre ganz recht und gut, wenn nur ein sicheres Bewusstsein des nationalen Geistes, ohne Phrase, darin lebendig würde! — *Jene* Stellung der Kunst war freilich auch insoweit eine unnatürliche, als sie nicht auf dem Boden eines wirklichen, grossen, gesunden Volkslebens ruhte; aber das heutige grosse Staatswesen kann wiederum überhaupt gar nicht die Kunst erzeugen noch hegen. Man sagt: *es fehlt unserem Zeitalter an Idealismus*, d. h. an dem Glauben an die unsichtbaren, aber ewigen Güter, und an der daraus entspringenden Begeisterung für das Wahre, Schöne und Gute, vor Allem aber an der Achtung für das *Grosse*, welches ihm den Idealismus repräsentirt. Die Richtung zum Idealen, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts von grossen Meistern der Kunst gewiesen, ward durch die transzendente Philosophie genährt, welche sich auch in der Philologie und Theologie jener Zeit, in der Geschichtsschreibung und Naturphilosophie, vor Allem in der *Romantik* widerspiegelt. Ein kritischeres Zeitalter folgte, durch den philosophischen Panlogismus einerseits und den Aufschwung der *Naturwissenschaften* andererseits hervorgerufen. Die Geschichtswissenschaft ward neu durchforscht und ergab zahllose unerwartete Resultate; bedeutende Entdeckungen und Entdeckungen lockten viele Geister in das Arbeitsfeld der Chemie und Physik, die sich nun entschieden gegen die Naturphilosophie, ja, bald gegen alle Philosophie erklärten. Das „Leben Jesu“ von D. Strauss und die Kritik der „Tübinger Schule“ unterwarfen das Urchristenthum der sichtigenden Sonde und erschütterten die Grundlagen der hergebrachten Theologie. Dem Durchschnittsmenschen ward nun Alles, was gegen den „gesunden Verstand“, gegen die „Naturgesetze“, gegen die mathematische Nothwendigkeit zu verstossen scheint, zum Unsinn oder Betrug. Ganz richtig ist das, wo von Naturgesetzen die Rede ist, die wir *kennen*. Aber das ganze herrliche Gebiet des Geistes, des Herzens, des Gemüthes und der Phantasie lässt sich weder messen, noch wägen, noch seziren, — und doch hat es höhere Realität als alle Elemente und Drogen. Diess scheint unserm Zeitalter verborgen zu sein; wie käme es also zu einem Idealismus, der *Poesie* schaffe und schätze?! „Deutsche Dichter“ gibt es auch heut noch über genug. Und noch immer gilt den Dichtern der Ruf Schiller's:

„Erhebet euch mit kühnem Flügel
 „Hoch über euren Zeitenlauf!
 „Fern dämm're schon in eurem Spiegel
 „Das kommende Jahrhundert auf!“

Sie aber *thun* es nicht und — *können* es nicht. Es fehlt ihnen die Lebenssphäre, in der sie also wachsen und wirken könnten. — Kommen wir schliesslich zur *Musik*, dieser mächtigsten unter den Künsten. Ihre Wirkung ist die umfassendste,

unmittelbarste; der geheimnissvoll lebenwirkende Kern der Welt spricht aus ihr zu dem Kerne unseres Wesens, Weltseele zur Menschenseele. — Sie allein kann nicht lügen, wie alle andern Künste, die dem Scheine der Konvention dienen können. Das Material der *Poesie* z. B. ist die Sprache. Aber diese, wie konventuell und verschoben und gefälscht ist die Sprache unserer Zeit! Wie viel festgeprägte Begriffe, triviale Urtheile, hohle Formeln sehen wir Spätgeborne uns gezwungen fortwährend anzuwenden. Die Sprache unsrer germanischen Vorfahren war anschaulich, kernig, reich, tief und mannigfaltig. Wir dagegen müssen uns mit wenigen flachen Worten, die wir zu mühsäligem Satzfigurationen kombiniren, kümmerlich behelfen. Die Musik jedoch kann der Worte entathen; ja, die von der Noth der Sprache befreite Musik kann eine eigene Sprache sich schaffen; sie erschüttert den Hörer bis in's Mark, ohne Begriffe, Urtheile und Schlüsse. Sie steht daher am nächsten der freien, schöpferischen Natur; bei ihr kann sich am ersten Inhalt und Form, Idee und Ausdruck decken. — Wohin ist die Musik gerathen seit dem Tode der grossen Meister von Bach bis Beethoven? Einzelne Talente traten auf und erweckten im begränzten Kreise des musikalischen Sinnes lebhafteres Interesse, das sich inmitten der grossen Armsäligkeit des modernen Kunstlebens zu parteiischer Heftigkeit übertrieb; aber, wo alles ideale Wesen in Oede und Staub sich verloren, da konnte aus solchen musikalischen Spielen und Streiten eine *nationale Kunst* uns nicht erstehen.

Dagegen erstand der musikalischen Kunst ein Meister, der ihr den Weg zu bahnen wusste zum nationalen Kunstwerke: Das ist Richard Wagner.

Auch der befangenste Gegner pflegt die *Vielseitigkeit* von Wagner's Begabung anzuerkennen. Diese „Vielseitigkeit“ beruht aber in der *Einheitlichkeit* seines künstlerischen Wesens, welche ihm auch die vielbewunderte, dem zersplitterten modernen Menschen unerreichbare, ideale *Konsequenz* seines künstlerischen Wollens ermöglicht. — Blicken wir zunächst auf den *Musiker*. Ein Anhänger der Schopenhauerischen Grundansicht, dass der *Wille* in der Natur sich überall bethätige, versenkt sich Wagner in dieses Grund-Wesen aller Dinge und gibt es in seiner Musik unmittelbar wieder. Für ihn ist nichts Stummes, Lebloses, Unbeseeltes in der Welt. — Er vernimmt, ein echter Dichter, das Jauchzen und Klagen in Feld und Wald, er empfindet nach, was die tausendfachen Töne der unendlichen Welt um uns her verkünden. „*Aus Mitleid wissend*“, wie Parsifal, ringt er den grossen Kampf um's Dasein, den die zahllosen lebenden Wesen führen, in seiner eigenen Herzenswelt noch einmal durch. — Daher die wunderbare, sprechende Deutlichkeit seiner Musik, ihre Naturnothwendigkeit, ihre künstlerische Wahrheit. Nicht dass er die Musik dem Drama aufgeopfert hätte, sondern er hat beide, insoferne sie *Kunst* waren, genöthigt, die *Natur* wieder zu geben, zu reden in Tönen und musikalisch zu empfinden, nicht in Begriffen, Formeln und Phrasen, sondern in wahrhaftigen Gefühlen und lebendigen Bildern. — Damit hängt Wagner's Bedeutung als *Dichter*, ästhetisch betrachtet, zusammen. Nachdem er einmal erkannt, was wir oben von der Sprache urtheilten, dass sie nämlich durch unsre Kulturentwicklung verarmt und verfälscht ist, so versuchte er in die grossartige Natur der alten Rede hineinzudringen. Es ist begreiflich, dass er mit solchem, unserer Zeit fremden Streben nach urkräftigem Sprachausdruck den leichten Hohn der „Kritiker“ heraufbeschwören musste. Durch dieses Bemühen aber gelangte Wagner in den Besitz einer Dichtersprache, so kräftig klangvoll und erhaben, dass ihn jeder Deutsche darum beneiden sollte. Und diese Selbstzucht im Gedankenausdruck muss natürlich das Sprachgefühl seiner Hörer ebenso läutern und erfreuen, wie seine naturkräftige, reine Musik das musikalische Gefühl. — Mit diesem Hinabsteigen in den *Sprachbrunnen* der Vorzeit hängt ferner

Wagner's Liebe zum *Mythos* zusammen, eine Liebe, die zugleich ein Zeugniß für seinen Dichtergenius ist. Denn er erkannte die hohe herrliche Poesie dieser alten deutschen Sagen, in denen noch klar und tief des deutschen Wesens Urquell rauscht. Was uns im Nibelungenliede des 13. Jahrhunderts als ein schönes Kulturgemälde des Mittelalters erscheint, deutet uns Wagner in seinem Nibelungendrama als das gewaltige Weltproblem der Erlösung. Der Gott verliert Macht und Herrschsucht durch Mitleiden und Mitfreude, er wird frei von sich selbst, von seiner Selbstsucht durch Liebe. Sagt doch Wagner selbst über die Kunst: „Sie bewahrte mich als Künstler, ja sie machte mich in Wahrheit erst zum Künstler von einer Zeit an, wo mein empörtes Gefühl mit immer grösserer Bestimmtheit gegen unsre ganzen Kunstzustände sich auflehnte. Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der *Liebe*. Nur wer das Bedürfniss der Liebe fühlt, erkennt dasselbe auch in Andern.“ In dieser Stimmung ist der „*Fliegende Holländer*“ geschrieben, welcher die Sehnsucht nach Ruhe aus allen Stürmen des Lebens durch das sich in Liebe opfernde Weib schildert. Auch hier legte er den *Mythos*, eine mittelalterliche Volkssage, zu Grunde, um aus den einfachen Zügen der Volkspoesie die Lösung eines schweren Zeitproblems zu gestalten. „Die Sage“, sagt Wagner, „in welche Zeit und in welche Nation sie fällt, hat den Vorzug, von dieser Zeit und dieser Nation nur den reinmenschlichen Inhalt aufzufassen und ihn in einer nur ihm eigenthümlichen, äusserst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form zu geben. Durch den sagenhaften Ton wird der Geist sofort in denjenigen träumerischen Zustand versetzt, in welchem er bald bis zum völligen Hellssehen gelangen soll, wo er dann einen neuen Zusammenhang der Phänomene der Welt gewahrt, und zwar einen solchen, den er mit dem Auge des gewöhnlichen Wachens nicht gewahren konnte. Diesen hellsehend machenden Zauber soll die Musik vollständig ausführen.“ — Ein weiterer Zug der Wagnerischen Kunst, welcher mit dem Wesen des deutschen *Mythos* zusammenhängt, ist das *Erhabene* seiner Schöpfungen. Die furchtbare Gewalt der Triebe und Leidenschaften des Menschenherzens, die dämonische Macht der Natur, vor Allem das wunderbare Wechselgetriebe der Liebe und der Welt, das entsetzliche Elend des Sündenfluches — diese Grundgedanken gewinnen in Wagner's Dramen Ton und Gestalt. Aber er geht keineswegs *unter* in dem pessimistischen Gedanken der Weltverderblichkeit; er führt uns durch die Welt hindurch, über sie hinaus in eine höhere Freiheit: er ist wahrhaftiger *Idealist*, nicht nur mit dem *Worte*, sondern in der *That!* — Und hierin sehen wir eine Hauptseite seiner nationalen Bedeutung. Wohl gehört unser Künstler, wie alle bedeutenden Genien, zu den *tragischen* Charakteren im Leben, wie in der Kunst. Er hat die unleugbare Wahrheit Schopenhauer's erfaßt, dass der Einzelne aufzugehen hat in das unpersönliche Ganze, dass unser Schicksal ist: zu entsagen, zu leiden. Aber er verzweifelt darum nicht; denn ein Ideal hebt ihn. Es ist *der Glaube des Genius an eine ideale Kraft im Menschen*, eine Kraft, die im Künstler *schöpferisch* wird, während sie im religiösen Glauben die *Erlösungsthat* vollzieht. Und wie er treu an diesem Glauben gehalten hat, so feiert er in allen seinen Werken die *Treue*, diese gepriesene Grund- und Haupttugend des alten germanischen Volkscharakters. Rienzi's Schwester, Elisabeth, Senta, Elsa, Isolde, Kurwenal und Marke, Brünnhilde und Gurnemanz — sind das nicht lauter glänzende Typen der Treue in ihrer verschiedenen Gestaltung? Die Darstellung solcher Stoffe und Vorbilder, in so ergreifender dramatischer Form, sollte sie nicht einen veredelnden Einfluss auf diejenigen ausüben, welche sie mit ernstem Sinne erleben? — Aber hiermit ist die Erhabenheit der Poesie Wagner's nicht erschöpft. Noch höhere Probleme behandelt und löst er. Das Wesen und Streben

der *Menschheit* stellt er uns im lebendigen Symbole seines Drama's dar. Die Menschheit erschien ihm immer mehr als der würdigste tragische Held für sein Gesamtkunstwerk. So wagte und schuf er denn das Unglaubliche: den *Nibelungenmythos*. Konnte Wagner schon vom „*Tristan*“ sagen: „Die Menschenseele ist hier gleichsam der Schauplatz der Tragödie“ — so kann man dieses Wort noch erweitert auf den „*Ring des Nibelungen*“ anwenden und sagen: die ganze Welt ist der Schauplatz der Tragödie. Wie einst der Gnostizismus des 3. Jahrhunderts das Christenthum nicht nur als soteriologisches und anthropologisches Prinzip, sondern als *kosmisches* erfasste, so erweitert Wagner hier die Moral zur Kosmologie; denn er weiss, in welchem Zusammenhange das Schicksal des Menschen, des Mikrokosmos mit dem Makrokosmos steht. So erscheint uns sein *Wotan* wie der erhabene Typus des in unsere Zeit gestellten, grossen Menschen. Sein Durst nach Macht, wodurch er die Freiheit verliert; seine Furcht vor der Götterdämmerung, die er vorhersieht, ohne sie abwenden zu können; seine Sehnsucht nach einem freien, furchtlosen Menschen, der als Heiland kommen und doch vernichtet werden soll; der Ekel vor Macht und Besitz, der schliesslich *Wotan* überkommt; und endlich die Erlösung vom Fluche durch Selbstentsagung und freudigen Tod: das sind hohe, kühne Gedanken, die dem verständnissvollen Hörer das Herz erheben und zur Empfindung des Grossen und Edlen erstarken lassen müssen. — Oder im „*Lohengrin*“: das Höchste kann nicht genommen oder erarbeitet werden, frei und von oben als Gnadengeschenk kommt es Liebe suchend zu den Menschen, den Auserwählten. — Endlich im „*Parsifal*“ schildert uns Wagner das Geheimniss der Religion und des Christenthums, zugleich im Geiste des Schopenhauerischen ethischen Gedankens. „Aus *Mitleid* wird der reine Thor *wissend*“ — nur wer ein Herz voll Liebe und Demuth hat, kann den Gral, das Heilthum und Heiligthum, erkennen und Andre erlösen. Indem Wagner's Kunst unserer Zeit solche, ihr entfremdete, Ideale in grossen Zügen vor die Augen führt, dürfen wir ihr vor Allen die Bedeutung einer Wahrerin unseres nationalen Wohles zuschreiben. —

Zum Schluss wollen wir nicht unterlassen als ein schönes Zeichen für R. Wagner's ethische Bedeutung den herzerfreuenden Aufsatz zu erwähnen, den er neuerdings in Form eines „Offenen Schreibens an Herrn E. v. Weber“ (Bayreuther Blätter, 1879, 10. Stück) veröffentlicht hat. Mit edlem Pathos und dem tiefinnern religiösen Kerne der Sache entnommenen Gründen tritt hier der Schöpfer des „*Parsifal*“ für die unschuldig und — unnütz gemarterten Thiere ein. Der letzte Grund für diese beherzigenswerthe That ist seine Philosophie des *Mitleids*, welche unsrer rücksichtslosen, selbstsüchtigen und hartherzigen Zeit die unumstössliche Wahrheit predigt, dass „die Menschenwürde sich genau erst auf dem Punkte dokumentire, wo sich der Mensch vom Thiere durch das *Mitleid* auch mit dem Thiere zu unterscheiden vermag.“

So kämpft Wagner mit Wort und Ton, in Poesie und Prosa für wahre Religion, Humanität, Gemüth und Sittlichkeit. Ueberall ist sein letztes Ziel nicht der vorüberfliegende Sinnengenuss, sondern die Veredlung des ganzen Menschen; erfüllt von den Idealen, welche sein künstlerisches Schaffen beseelen, verschmäht er den Beifall der Menge, den sie gern und kritiklos dem ihr Schmeichelnden gewährt. Aber mag selbst die Gegenwart im Allgemeinen die Intentionen des grossen Künstler's verkennen, ja verketzern — in unsern Augen ist sein Verdienst, einige Tausend gross Denkender erfreut und veredelt zu haben, gross genug; und der gute Same deutscher Gesinnung, sittlicher Kraft und wahrer Begeisterung, den er durch seine Schöpfungen ausstreut, wird in der immer wachsenden Vereinigung seiner Freunde und Verehrer von Jahr zu Jahr seine neuen, köstlichen Früchte tragen! —

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Goethe und Schiller.

I. Die Kunst und der Künstler.

Schiller an Goethe. (7/4 79.) Es geschähe den Poeten und Künstlern schon dadurch ein grosser Dienst, wenn man nur erst ins Klare gebracht hätte, *was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen oder fallen lassen muss*. Das Terrain würde lichter und reiner, das Kleine und Unbedeutende verschwände und für das Grosse würde Platz.

Schiller an Goethe. (4/4 97.) Es ist mir aufgefallen, dass die *Charaktere des griechischen Trauerspiels* mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentlichen Individuen sind, wie ich sie in Shakespeare und auch in Ihren Stücken finde. Die Wahrheit leidet dadurch Nichts, weil sie blossen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt sind, als blossen Individuen.

Goethe an Schiller. (9/12 97.) Sollte es wohl auch einer von den Vorzügen der Alten gewesen sein, dass das *höchste Pathetische auch nur ästhetisches Spiel* bei ihnen gewesen wäre, da bei uns die Naturwahrheit mitwirken muss um ein solches Werk hervorzubringen? Ich kenne mich zwar nicht selbst genug, um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte, ich erschrecke aber bloss vor dem Unternehmen und bin beinahe überzeugt, dass ich mich durch den blossen Versuch zerstören könnte.

Schiller an Goethe. (14/9 97.) Ich frage . . ., ob die *Neigung* so vieler talentvoller Künstler neuerer Zeiten *zum Poetisiren in der Kunst* nicht daraus zu erklären ist, dass in einer Zeit wie die unsrige es keinen Durchgang zum Aesthetischen giebt, als durch das Poetische, und dass folglich alle auf Geist Anspruch machenden Künstler, eben desswegen weil sie nur durch ein poetisches Empfinden geweckt worden sind, auch in der bildenden Darstellung nur eine poetische Imagination zeigen.

Schiller an Goethe. (15/12 97.) Ich habe schon öfters gewünscht, dass unter den vielen schriftstellerischen Speculationen solcher Menschen, die keine andere als compilerische Arbeit treiben können, auch einer darauf verfallen möchte, in allen Büchern nach *poetischen Stoffen* auszugehen und dabei einen gewissen Tact hätte, das *punctum saliens* an einer an sich unscheinbaren Geschichte zu entdecken. Mir kommen solche Quellen gar nicht vor, meine Armuth an solchen Stoffen macht mich wirklich unfruchtbarer im Produciren, als ichs ohne das sein würde. Ein Reichthum an Stoffen für möglichen Gebrauch vermehrt wirklich den innern Reichthum, ja übt eine wichtige Kraft etc. etc.

Goethe. (W. Meister's Lehrjj. I, 10.) Da M. bisher die *Kunstrichter* wenig genutzt hatte, so erneuerte sich seine Begierde nach Belehrung, als er seine Bücher wieder durchsah und fand, dass die theoretischen Schriften noch meist unaufgeschnitten waren. Er hatte sich, in der völligen Ueberzeugung von der Nothwendigkeit solcher Werke, viele davon angeschafft und mit dem besten Willen in Keines auch nur bis in die Hälfte sich hineinlesen können.

Schiller. (Vorrede zu Fiesko.) Der politische Held ist in eben dem Grade kein Sujet für die Bühne, in welchem der Mensch hintangesetzt werden muss,

Es stand daher nicht bei mir meiner Fabel (des Fiesko) jene lebendige Gluth einzuhauchen, welche durch das lautere Produkt der Begeisterung (in den Räufern) herrscht. —

Schiller an Goethe. (28/11 1796.) (Vom Wallenstein.) Das eigentliche *Schicksal* thut noch zu wenig, und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück.

Goethe. (W. Meister's Wanderj. III, 3 p. 301.) Dem Reinen ist Alles rein; warum nicht die unmittelbare Absicht Gottes in der Natur? Aber vom *Jahrhundert* kann man dies nicht verlangen; ohne Feigenblätter und Thierfelle kommt es nicht aus, und das ist noch viel zu wenig.

II. Die Zeitgenossen.

(Schriftsteller, Publikum und Kritik.)

Schiller an Goethe. (18/8 1802.) Möchte nur irgend ein subalternen Genius, einer von denen, die gerade auf Universitäten wohnen und walten, die letzte Hand an Ihre wissenschaftlichen Ideen thun, um sie zu sammeln, leidlich zu redigiren und so für die Welt zu erhalten. Denn Sie selbst werden dieses Geschäft leider immer in die Ferne schieben, weil Ihnen, dünkt mir, das eigentlich didactische gar nicht in der Natur ist. Sie sind eigentlich recht dazu geeignet, um von andern bei Lebzeiten beerbt und ausgeplündert zu werden, wie Ihnen schon mehrmals widerfahren ist, und noch mehr widerfahren würde, wenn die Leute nur ihren Vortheil besser verstünden.

Schiller an Goethe. (2/7 1796.) Wundern Sie Sich nicht mehr, wenn es so wenige giebt, die Sie zu verstehen fähig und würdig sind. Die bewundernswürdige Natur, Wahrheit und Leichtigkeit Ihrer Schilderungen entfernt bei dem *gemeinen Volk der Beurtheiler* allen Gedanken an die Schwierigkeit, an die Grösse der Kunst, und bei *denen, die dem Künstler zu folgen im Stande sein könnten*, die auf die Mittel, wodurch er wirkt, aufmerksam sind, wirkt die genialische Kraft, welche sie hier handeln sehen, so feindlich und vernichtend, bringt ihr bedürftiges Selbst so sehr ins Gedränge, dass sie es mit Gewalt von sich stossen, aber im Herzen und nur *de mauvaise grace* Ihnen gewiss am liebhaftesten huldigen.

Schiller an Goethe. (Betreffend die Selbstrezensionen über die „Horen.“) Wir können so weitläufig sein, als wir wollen, und loben wollen wir uns nicht für die Langeweile, da man dem Publikum doch Alles vormachen muss.

Schiller an Goethe. (2/11 1798.) Die Art oder Unart, aus Werken einer bestimmten poetischen Stimmung sich eines auszusuchen, und ihm wie einen besser schmeckenden Apfel den Vorzug zu geben, ist mir immer fatal, obgleich es keine Frage ist, dass unter mehreren Productionen immer eins das Bessere sein kann und wird. Aber das Gefühl sollte gegen jedes besondere Werk einer besonderen Stimmung gerechter sein, und gewöhnlich sind hinter solchen Urtheilen doch nur Spertlingskritiken versteckt.

Schiller. (Zum Gedichte „Freigeisterei der Leidenschaft.) Ich erwarte von jedem Leser, er werde so billig sein eine Aufwallung der Leidenschaften nicht für ein philosophisches System und die Verzweiflung eines erdichteten Liebhabers nicht für das Glaubensbekenntniß des Dichters anzusehen. Widrigenfalls müsste es übel um den dramatischen Dichter aussehen.

Goethe an Schiller. (11/2 97.) Dem verwünschten Nicolai konnte Nichts erwünschter sein, als dass er nur wieder einmal angegriffen wurde . . . Ueberhaupt können die Herrn uns sämmtlich Dank wissen, dass wir ihnen Gelegenheit geben einige Bogen zu füllen und sich bezahlen zu lassen, ohne grossen Aufwand von productiver Kraft.

Schiller an Goethe. (1/11 95.) Es lässt sich wohl noch davon reden, ob man überall auf diese Plattituden antworten soll. Ich möchte noch lieber Etwas ausdenken, wie man seine Gleichgültigkeit dagegen recht anschaulich zu erkennen geben kann. N. . . aber sollten wir doch von nun an, wo Gelegenheit sich zeigt, mit einer recht insigen Geringschätzung behandeln.

Schiller an Dalberg. (19/1 85.) Ich glaube behaupten zu dürfen, dass bis jetzt das Theater mehr durch meine Stücke gewonnen hat, als meine Stücke durch das Theater. — Ich glaube und hoffe, dass ein Dichter, der drei Stücke auf die Bühne brachte, worunter die Räuber sind, einiges Recht hat, Mangel an Achtung zu rügen.

Schiller an Goethe. (5/7 1799.) — einen so niederträchtigen Begriff hat mir noch Nichts von dem deutschen Publikum gegeben. Man sollte aber von Nichts mehr überrascht werden; und wenn man ruhig nachdenkt und vergleicht, so ist leider alles sehr begreiflich.

Goethe an Schiller. (25/7 1798.) (Von der „*olla potrida*“ unseres deutschen *Journalwesens*.) Diese allgemeine Nichtigkeit, Parteisucht fürs äusserst Mittelmässige, diese Augendienerei, die Katzenbuckelgebärden, diese Leerheit und Lahmheit, in der die weniger guten Producte sich verlieren etc. etc.

(19/10 96.) Möchte bei solchen Aeusserungen nicht die Hippokrene zu Eis erstarren und der Pegasus sich mausern! Doch das war vor 25 Jahren, als ich anfing, ebenso, und wird so sein, wenn ich lange geendigt habe. —

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Wir erlauben uns hierdurch unsere Mitglieder auf den „*Geschäftlichen Theil*“ dieses Stückes unserer Blätter ganz besonders aufmerksam zu machen, da derselbe, in Beziehung auf die Beiträge und die Blätter, alles für dieses Jahr ihnen zu wissen Nothwendige in vollständiger Zusammenstellung enthält und damit vielen, im Verlaufe des vorigen Jahres an uns ergangenen, einzelnen Anfragen solcher Mitglieder vorbeugen will, welche unsere in den einzelnen früheren Stücken verstreuten Bekanntmachungen nicht genügend beachtet hatten. Die genaue Beachtung unserer heutigen Mittheilungen ist um so wünschenswerther, als unsere Mitglieder, nach der neuen Bestimmung, die nächsten Stücke der Blätter erst nach Einzahlung des Beitrages für 1880 erhalten, sodass den später Zahlenden also bis dahin keine Wiederholung einer etwa jetzt unbeachteten Bekanntmachung und Bestimmung zugehen könnte. —

In Hinsicht hierauf fügen wir auch gleich jetzt die Aufforderung hinzu: dass diejenigen Spender zu unserem Fonds, welche bei der beabsichtigten Veröffent-

lichung des Spenden-Verzeichnisses *nicht genannt* zu sein wünschen, uns diess bis zum 1. März spätestens anzeigen möchten. Wer noch in dieses erste Spenden-Verzeichniss aufgenommen zu werden wünscht, möge seine Einzahlung bis zu demselben Termine bewerkstelligen. — Eine genaue Darstellung des Standes unseres Vereinsvermögens *am 1. Januar 1880* wird, zur Ergänzung der vorläufigen Mittheilung vom 6. Dezember v. J., demnächst hier veröffentlicht werden. —

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Die Klaviervorträge des Herrn *Hans von Bülow* am 17. Dezember in *Hannover* und am 4. Januar in *Leipzig* haben dem Fonds den Zuschuss von *M. 1221.15* und *M. 700* verschafft. —

Im *Berliner Wagner-Vereine* fand am *21. Dezember* ein musikalischer Abend statt, an welchem Frä. *Anna Lankow* die Wagner'schen Lieder „Im Treibhaus“ und „Träume“ sang, Herr *A. H. Bonawitz* Beethoven's C-moll-Sonate (111), Chopin's B-moll-Scherzo und Liszt's Transkription des Brautchores aus „Lohengrin“ spielte, sowie die Herren *O. Eichberg* und *Mannstädt* Liszt's „Préludes“ vortrugen. —

Neuer Zweigverein. — Auf Anregung unseres Vertreters in *Strassburg* hat sich daselbst ein *Elsass-Lothringischer Richard Wagner-Verein* gebildet, welcher durch Studienabende, Vorträge und musikalische Aufführungen die Ziele des Patronatvereines zu fördern beabsichtigt. Die gemeinsamen Studien, welche der Verein vorzugsweise zu pflegen gedenkt, sollen sich den Werken Wagner's, denen der klassischen Meister und Vorgänger Wagner's, sowie allgemeinen ästhetischen Fragen zuwenden, und die Vereinsabende so gestaltet werden, dass sie die Vorurtheile, welche in Bezug auf die Tendenzen der Verehrer Wagner's herrschen, zerstreuen helfen und den Kunstverständigen, welche bis jetzt dem Patronatvereine ferne geblieben sind, Gelegenheit geben, die Bestrebungen desselben sachgemäss zu würdigen. So hofft der Verein in weiten Kreisen ein Interesse für seine Thätigkeit zu erwecken und seinen ausserordentlichen Mitgliedern, d. h. den Mitgliedern, welche nicht zugleich dem Patronatvereine angehören, Anlass zu geben, sich den Bemühungen um das baldige Zustandekommen der Stylbildungsschule zu Bayreuth freudig und entschieden anzuschliessen. — Der Name eines *Elsass-Lothringischen Vereins* ward gewählt, weil man annehmen darf, dass die im Reichslande zerstreut wohnenden Freunde der Schöpfungen des Meisters — sowohl Einheimische als Eingewanderte — der von der Hauptstadt ausgehenden Bewegung ihre Unterstützung werden angedeihen lassen. —

Spenden zum Fonds. — Der *Wiener akademische Wagner-Verein* hat aus seinem Vermögen *400 Mk.* und durch Sammlung unter seinen Mitgliedern *200 Mk.*, in Summa also *600 Mk.*, unserem Fonds neuerdings zugewendet. — An sonstigen grösseren Beiträgen sind im letzten Monat über *2000 Mk.* und vorläufige Zeichnungen auf weitere, später zu zahlende *1600 Mk.* eingelaufen.

Geschäftlicher Theil.

Wohl zu beachtende Uebersicht über die für 1880 geltenden Bestimmungen in Betreff der Jahresbeiträge und der Blätter-sendungen.

A. Jahresbeiträge und Spenden.

§. 1. Der äusserste Termin für die Einzahlung des Jahresbeitrages für 1880 seitens der bisherigen Mitglieder ist der 31. März d. J. —

Wo die Einrichtung der Ratenzahlungen besteht, bleibt obige Terminbestimmung ausser Kraft. —

Von neuen Mitgliedern wird der Beitrag jederzeit angenommen. —

§. 2. Mitglieder, welche die Zahlung des Beitrages für 1879 versäumt haben, jetzt aber dem Vereine wieder beitreten wollen, erhalten ihren vordem für 1878 gezahlten Beitrag, sowie den durch Postnachnahme von ihnen eingezogenen Betrag für die Blätter von 1879, bei der neuen Einzahlung mitangerechnet. —

§. 3. Wer für 1880 keinen Beitrag mehr zu zahlen gedenkt, ist gebeten, das vorliegende Doppelstück der „Bayreuther Blätter“ alsbald zurück zu senden. —

§. 4. Neu eintretende Mitglieder, welche den Minimalbeitrag von 45 Mk. zahlen und dafür das Recht auf den Besuch des ersten Festspieles sich erwerben wollen, brauchen bei ihrem Eintritte nur den einfachen Jahresbeitrag (15 Mk.) zu leisten, und können den Rest bis zur Verwirklichung des Festspieles nachzahlen.

Wer die Summe von 45 *M* durch Nachzahlung von 55 *M* zu 100 *M* ergänzt, erwirbt sich damit die betr. Rechte für 100 *M* gemäss den neuen „Bestimmungen“. — Wer dagegen zu den bereits eingezahlten 45 *M* noch volle 100 *M* nachzahlt, erwirbt sich damit zusammen die Rechte, welche in den Bestimmungen für 45 *M* und für 100 *M* angegeben sind.

Nochmalige Uebersicht:

<i>M</i> 45 . . .	1	einzelnes Festspiel.
<i>M</i> 45 + 55	} od.	2 Festsp. ohne Wiederh.
oder 100 . . .		
<i>M</i> 45 + 100	2	Festspiele u. 2 Wiederh.
		oder 3 Festsp. ohne Wiederh.
		u. s. f.

§. 5. Die seit 1877 eingezahlten grösseren Spenden zum Fonds haben den Gebern nachträglich die in den neuen Bestimmungen dafür angesetzten Rechte erworben.

Was bei solchen bisher gegebenen Spenden etwa an einem vollen Hundert fehlt, kann entweder zu 45 *M.* oder nochmals zu 100 *M.* abgerundet werden. Geschieht diess nicht im Verlaufe des Jahres 1880, so verfällt der betr. unzureichende Ueberschuss dem Fonds. —

B. Blättersendungen.

§. 1. Die weiteren Stücke dieses Jahrganges der Blätter werden den Mitgliedern erst nach erfolgter Einzahlung des Jahresbeitrages für 1880 zugesandt werden. —

§. 2. Diejenigen Mitglieder, welche nicht minimale Jahresbeiträge (15 Mk.) zahlen, sondern entweder eine einmalige Spende (von mindestens 45 Mk.) gegeben haben, oder grössere Jahresbeiträge zu zahlen pflegen, erhalten die Blätter regelmässig wie bisher. —

§. 3. Unsere Vertreter sind dringend gebeten, uns monatlich genau mitzuthellen, welche ihrer Mitglieder den Jahresbeitrag für 1880 bei ihnen eingezahlt haben, damit denselben von dann an die Blätter wieder regelmässig zugesendet (resp. nachgeliefert) werden mögen. —

§. 4. Diejenigen Vertretungen, welche unsere Blätter in Paketen erhalten und von sich aus vertheilen, werden nach wie vor die vollständige Sendung von Bayreuth empfangen, sind aber gebeten, die betr. Exemplare nur denjenigen Mitgliedern zukommen zu lassen, welche für 1880 ihren Beitrag bei ihnen eingezahlt haben [oder aber Fondsspender sind (Vgl. §. 2.)], sowie den Zahlenden, gleich nach erfolgter Zahlung, die früheren Stücke nachzuliefern. —

Besonders zu beachten!

§. 5. Neu eintretende Mitglieder erhalten die Blätter des Kalenderjahres, in welchem sie dem Vereine beitreten, vom Januarstücke an, nachgeliefert. Frühere Jahrgänge werden, nur an Mitglieder, einzeln zu 4 Mk., zwei für 7 Mk., von der Redaktion zum Besten des Fonds verkauft.

Wir müssen es immer wieder erfahren, dass von unseren Mitgliedern die bestehende Ordnung im Betreff der Nachlieferung unserer Blätter an später dem Vereine Beitretende noch nicht genügend beachtet oder vollkommen verstanden worden ist. Man pflegt sich die Sache so vorzustellen, als wenn ein Jeder, der für ein früheres Jahr seinen Mitgliedsbeitrag von 15 *M* nachgeliefert hat, damit zugleich auch ein Abonnement auf den betreffenden früheren Jahrgang der Bayreuther Blätter nachbezahlt habe. Nun konnte aber überhaupt niemals von einem solchen Abonnement die Rede gewesen sein, da unsere Blätter von Anfang an nur als eine ausschliesslich den Mitgliedern unseres Vereines als Solchen und zwar gratis zugesandte Mitgabe bezeichnet worden waren, welche sie also erhalten, nicht weil sie 15 *M* dafür bezahlt haben, sondern weil sie Mitglieder sind. Müssen wir nun unseren Verein als eine, auf unbestimmte Zeit hinaus, fest begründete und dauernd bestehende Institution uns denken, so ergibt sich aus dieser Auffassung sogleich die Unmöglichkeit, allen jemals dem Vereine beitretenden Mitgliedern alle jemals von seiner Gründung an erschienenen Blätter nachliefern zu sollen. Als der Verein begründet ward, konnten wir von seinem etwaigen Wachstume, auch nur während der nächsten drei Jahre, noch keine Ahnung haben, und befanden uns überhaupt in einer Lage, die es uns verwehren musste, an eine grössere Auflage unserer Blätter, als von 2000 Exemplaren, uns zu wagen. Von diesen 2000 Exemplaren sind nun bisher etwa 1700 zur Verwendung gekommen. Unter diesen Umständen würde es eine Ungerechtigkeit gegen alle in einem folgenden Jahre beitretenden Mitglieder gewesen sein, wenn wir die noch übrigen 300 Exemplare eben nur an die zufällig nächsten 300 Beitretenden hätten vergeben, die Späteren aber leer ausgehen lassen wollen. Dieses erwägend, glaubten wir einen, alle Theile gleichmässig befriedigenden Modus in der, schon von der „Benachrichtigung“ des Jahres 1878 gebrachten, Bestimmung gefunden zu haben, dass ein jedes Mitglied nur denjenigen Jahrgang, während dessen es dem Vereine beitrith (und selbst, wenn diess erst am letzten December geschähe) vollständig nachgeliefert erhalten solle, wogegen die von der ganzen Auflage des Jahrganges zuletzt etwa noch übrig bleibenden Exemplare, soweit eben der Vorrath reicht, zu einem niedrigen Buchpreise an diejenigen Mitglieder zum Besten des Fonds zu verkaufen sein dürften, welche, gleichviel wann eingetreten, aus besonderem Interesse sich in den Besitz eines oder mehrerer der früheren Jahrgänge zu setzen wünschen würden. Etwas anderes ist es, wenn ältere Mitglieder ein ganzes Jahr lang die Blätter beziehen, ohne doch durch Zahlung des für das laufende Jahr fälligen Beitrages ihre Mitgliedschaft zu erneuern (wofern sie nicht als Fondsspenden dieser Verpflichtung ledig sind). Haben diese dann auch den letzten Einzahlungstermin versäumt und somit ihre Mitgliedschaft für das ganze betreffende Jahr als ungiltig erklärt, so muss der Vereinsvorstand allerdings von denselben für die bisher von ihnen unrechtmässig bezogenen Blätter als Entschädigung ebenfalls jenen Buchpreis einfordern, wie diess am Schlusse des

vorigen Jahres geschehen ist, während ähnliche Vorkommnisse für künftig durch die oben mitgetheilten Bestimmungen über die Lieferung der Blättersendungen verhütet werden sollten. —

§. 6. Die Blätter werden den Mitgliedern solange regelmässig zugeseudet, als ihre Mitgliedschaft dauert, d. h. als sie ihre Jahresbeiträge zahlen, resp. durch Zahlungen zum Fonds noch ein Recht auf den Besuch künstlerischer Darbietungen in Bayreuth besitzen. —

Besondere Bemerkungen.

a. Zur Agitation.

Vertreter oder Mitglieder, welche noch Exemplare des beiliegenden, neuerdings in einer Massenaufgabe gedruckten Zettel-Auszuges aus unseren „Bestimmungen“ behufs einer thatsächlich wirksamen Förderung unserer Vereinszwecke in Händen zu haben wünschen, mögen sich mit ihren Bestellungen möglichst bald an die Redaktion dieser Blätter wenden. — Diess gilt besonders von solchen Buch- oder Musikalienhandlungen und Redaktionen, welche die betr. Zettel ihren bez. Verlagswerken beizulegen, oder an ihre Abonnenten zu vertheilen gedenken.

b. Zu den Vergünstigungen.

Es wird gebeten bei Bestellungen auf Verlagswerke zu ermässigten Preisen den Betrag des Porto's beizufügen. —

Der wissenschaftliche Unwerth der Vivisektionen in allen ihren Arten.

Von

Dr. med. Rich. Nagel.

*„Die Vivisektionen sind abscheulich und
verdammenswerth.“* Darwin.

Ausgabe als Beilage zum Februar-Stücke 1881
der „**Bayreuther Blätter.**“

(Zugleich in erweiterter Form als Broschüre veröffentlicht im Auftrage
des Berliner Thierschutz-Vereines.)

Im Verlage des Bayreuther Patronatvereines.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

1.

Was heisst Vivisektion?

Halbjährlich stehen in den Zeitungen Ankündigungen von Vorlesungen, welche die Professoren der Medizin auf den Hochschulen halten. — Unter diesen Anzeigen liest man dann wohl „*Physiologie mit Vivisectionen*“ oder „*Zootomie mit praktischen Uebungen*.“ —

Wie harmlos klingen diese Ankündigungen für den Unkundigen! — und doch, welch eine Fülle von Grausamkeit auf Seiten der Vivisektoren, und welch eine Fülle von Höllenqual auf Seiten der Thiere liegt darinnen!

Von 1000 Menschen weiss kaum Einer, was Vivisektion bedeutet; und diejenigen, welche diess wissen, haben doch keine klare Vorstellung davon, wie unmenschlich und wie unwissenschaftlich alle Vivisektionen ohne Ausnahme sind.

Das Wort Vivisektion besteht aus *vivus* lebend und *secare* schneiden; es bedeutet also Zerschneidung lebender Thiere! — Und Zootomie besteht aus *zoon* Lebewesen und *temnein* schneiden; es bedeutet also Dasselbe. —

Sehr richtig sagte schon Walter Scott: „Die Vivisektionen sind Mordthaten, die sich unter einem gelehrten Namen verhüllen.“ —

Angeblich „im Namen der Wissenschaft“ und angeblich „zum Wohle der Menschheit“ werden in den Laboratorien der Gelehrten jährlich viele Tausend Thiere in der haarsträubendsten Weise zu Tode gemartert.

Im Namen der Humanität, also im Namen wahrer Religion und Wissenschaft, sehe ich mich gedrängt, diese Vivisektionen mit Allem was drum und dran ist in ihren verschiedenen Arten darzustellen, und der öffentlichen Kritik zu unterbreiten.

2.

Die Operir-Uebungen an lebenden Thieren.

Bis zu welchem Grade von Unmenschlichkeit nicht bloss einzelne Vivisektoren, sondern ganze Lehr-Anstalten herabsinken, das sehen wir an der Thierarzneischule zu Alfort bei Paris. Von dieser Anstalt hat uns ein englischer Arzt ein Bild aus dem Jahre 1862 überliefert:

Zwei Tage in der Woche sind Operations-Tage. An jedem dieser Tage werden acht Pferde herbeigeschafft, und dann gefesselt aufgestellt, in zwei Reihen mit den nöthigen Zwischenräumen für die Operateure.

An jedem dieser unglücklichen Geschöpfe werden nun bis 64 verschiedene Operationen vollzogen, bis dem zerschnittenen, zerstochnenen, versengten und verstümmelten Geschöpf endlich entsetzt die Seele ausgeht!

Die Marterzeit beginnt Morgens früh 6 Uhr, und zieht sich hin bis Nachmittags. — Oft erliegen die Thiere schon früher; aber es kommt auch vor, dass sie Alles überstehen; und in letztem Falle werden sie lebend auf-

gehoben, damit sie am nächsten Tage für weitere Operations-Uebungen verwendet werden. —

Die üblichsten Operir-Uebungen sind:

- 1) Ader-Oeffnungen an allen Theilen des Leibes,
- 2) das Hindurchziehen von Eiterbändern durch die Haut, an allen fleischigen Theilen des Leibes,
- 3) das Anlegen von Brenn-Eisen an die Hüften,
- 4) das Kürzen und Einkerbten des fleischigen Schwanzes,
- 5) das Aufschneiden der Speiseröhre und der Luftröhre,
- 6) das Blosslegen von Schlagadern,
- 7) das Einstossen von Stechröhren in die Bauch- und Brusthöhle,
- 8) die Durchstechung und die Ausschneidung der Augäpfel,
- 9) die Durchbohrung der Schädel- und der Kinnbacken-Knochen,
- 10) das Durchschneiden der Fussesnenen,
- 11) die Abreissung der Hornhufe mittels Zangen.

Solche Gräuel werden verübt vom Aufgang bis zum Niedergang der Sonne. Das Aussehen der Thiere ist grässlich, und die jungen Operateure waten im Blute. — Die Thiere werden hingemordet ohne eine Spur von Nothwendigkeit! — und die Studenten werden, soweit sie es noch nicht sind, zu Unmenschen herangebildet, welche für die armen Geschöpfe bald nur noch barsche Worte, Püffe und rohe Spässe haben. —

So erzählt der englische Arzt Murdoch von derselben Schule in Alfort folgenden Vorfall:

Eine kleine im Dienste der Menschen altgewordene Fuchsstute, eins der acht Opfer eines solchen Operations-Tages, hatte zu ihrem Unglück alle Operationen überstanden; und hatte mit einem Geschöpf unserer Muttererde kaum noch eine Aehnlichkeit. Diese wurde, als sie eben verhauchen wollte — blind und ohne Hufe! — rasch ihrer Fesseln entledigt, und frei auf ihre blutigen Füße gestellt, unter dem Jubel der Vivisektoren, um zu zeigen, was alles geschickte Operateure vor dem Eintritt des Todes zu leisten vermögen!

Napoleon III., 1862 durch eine Deputation des Londoner Thierschutz-Vereins auf die Gräuel von Alfort aufmerksam gemacht, zeigte sich hierüber sichtlich betroffen, und versprach eine sofortige Untersuchung.

Die Sache wurde der Pariser Akademie der Wissenschaften vorgelegt. Aber dieselbe hatte keinen Sinn für die Leiden der Thiere, hatte nur Sinn für die grausamen Vorrechte ihrer Standesgenossen. Die Akademie fasste nach einigen Wortgefechten durch Stimmenmehrheit folgende Beschlüsse:

1) Die Klagen des Londoner Thierschutz-Vereins seien unbegründet und unwerth der Beachtung.

2) Die Vivisektionen auf den Thierarznei-Schulen müssten dem alleinigen Ermessen der Wissenschaft überlassen bleiben. —

Es blieb also Alles beim Alten. Die Gelehrten durften ihre Pferde-Gemetzel weiter betreiben. — Was Wunder auch! hatte doch der Kaiser

selber seine Lust an Völker-Gemetzeln, und hatte doch die Kaiserin ihre Lust an Ratten-Kämpfen! — Ratten, welche sie vorher durch Hunger zur Wuth getrieben, liess dieselbe hinter grossen Glasscheiben auf einander los zum Kampfe auf Tod und Leben, um in dieser Weise wenigstens einen kleinen Ersatz zu haben für die grausamen Stiergefechte, an welchen sie sich früher in ihrem Vaterlande Spanien ergötzt hatte.

So blieb es, bis im Jahre 1869—70 die rächende Vergeltung über Frankreich hereinbrach, und das Kaiserpaar hinwegfegte! — Fürstengeschlechter und Völkerstämme, welche solche Schandthaten üben oder auch nur zulassen, wie die in Alfort, wird die rächende Vergeltung noch immer zu treffen wissen.

Die Gottheit ist gerecht, und macht zur Geissel die Fehlritte unserer Gelüste! — sagt Shakespeare.

Wohl mögen Manche sagen: So weit wird es bei uns nicht kommen! — aber wer vermag einen Felsblock aufzuhalten, welcher dem Abgrunde zurollt?

Es liegt in der Natur der Völker, dass sie nicht stille stehen, dass sie entweder zu höherer Sittlichkeit sich emporheben, oder in die tiefste Unsittlichkeit versinken.

Fragt man nun nach der Nothwendigkeit dieser Operir-Uebungen an *lebenden* Thieren, so lautet die Antwort entschieden: Sie sind nicht nothwendig! — sie können ebenso gut, vielfach sogar besser an *totden* Thieren vorgenommen werden. In den wenigen Fällen, wo diese Uebungen an todtten Thieren zu wünschen übrig lassen, da kann leicht nachgeholfen werden, wie z. B. für das Einüben des Aderlassens dadurch, dass die leeren Blutgefässe der todtten Thiere mit gefärbtem Wasser angefüllt werden.

Dass diese Art Vivisektionen *völlig entbehrlich ist*, das beweisen die englischen Thierärzte, welche stäts nur an todtten Thieren üben, und darum wahrlich nicht weniger geschickt sind, als die Thierärzte in Frankreich.

Es beweist diess ferner die Petition von 500 englischen Thierärzten im Jahre 1878, welche die gänzliche Abschaffung aller derartigen Vivisektionen verlangt. — Und diese Petition hat jetzt in Frankreich schon den Erfolg gehabt, dass das französische Ministerium alle Operir-Uebungen an lebenden Thieren untersagt hat, mit Ausnahme von bloss vieren, nämlich dem Aderlass, dem Einziehen des Eiterbandes, dem Luftröhrenschnitt und dem Einstechen der Stechröhre.

Es liegt aber auf der Hand, dass die Einübung auch dieser vier Operationen an lebenden Thieren *völlig entbehrlich ist*.

Sogar der Prof. Hermann in Zürich (in seiner Schrift *für die Vivisektionen* Seite 30) gesteht es zu, „*dass er einen Operations-Kursus an lebenden Thieren für den künftigen Chirurgen nicht wünsche!*“

Es ist also erwiesen, dass alle derartigen Vivisektionen in Bezug auf Heilkunde *völlig überflüssig* sind. — Dass sie in Bezug auf die Moral schaudererregend und verdammenswerth sind, wird Niemand bestreiten, er sei denn — ein Vivisektor!

Die vivisektorischen Impf-Experimente an Menschen und Thieren.

Von allen Vivisektions-Blüthen, die am Baume der Medizin-Quacksalberei emporgeschossen, sind die Impfungen gewiss die wunderbarsten.

Der naturgegebene Instinkt warnt uns unmittelbar vor allen unreinen Stoffen. Und unsere Vernunft sagt uns, dass wir unsern Leib nur durch reine Baustoffe aufbauen sollen!

Aber nichts ist den Medizin-Aerzten anstössiger, als der reine Instinkt und der gesunde Menschen-Verstand: denn wer diesen folgt, folgt eben nicht mehr den Medizinern! — Sie versuchen es daher, die Natur auf den Kopf zu stellen, und durch die Verunreinigung des Blutes ganz neue Gesundmachungs-Methoden zu entdecken. —

So haben sie denn nun seit mehr als 100 Jahren ihre Impf-Experimente angestellt, zuerst mit den Auswurfstoffen von *natürlichen Menschen-Pocken*, — danach mit den Auswurfstoffen der *künstlich gezüchteten Menschen-Pocken*, (von Arm zu Arm) — und jetzt seit dem Erlass des deutschen Reichs-Impfgesetzes 1874 mit den Auswurfstoffen der *künstlich gezüchteten Kuhpocken!*

Man braucht kein Weiser zu sein, um vorauszusagen, dass die Impfer, wie schon zweimal, so auch das dritte Mal mit ihren Impf-Experimenten in die Grube fallen werden.

Die Pocken-Impfer aber glauben:

- 1) dass ihre unreinen Stoffe reinigend wirken müssten,
- 2) dass die neugeborenen Kinder unfertig zur Welt kämen, und dass sie ihnen das fehlende erst hinzufügen müssten,
- 3) dass Pocken-Kandidaten nicht die seien, welche unreine Stoffe in ihren Körpern aufgehäuft haben, sondern — die schuldlosen Kinder!
- 4) dass die Krankheiten nicht naturnothwendige Folgezustände naturwidriger Lebensweise seien, sondern die Werke „heimtückischer listiger Teufel!“

Um zu beweisen, dass die Pocken-Impfung ein Segen sei für die Menschheit, hatten die Impfer ein ungeheures Impfmaterial aufgestapelt.

Um zu beweisen, dass Blödsinn Blödsinn bleibt trotz allen Zahlen-Missbrauchs in der Statistik, hatten die Impfgegner gezeigt, dass all das Impfmaterial völlig werthlos sei, indem es nicht nur von falschen Voraussetzungen ausgehe, sondern obendrein auch noch gegen alle Regeln der Statistik verstosse, indem es die ungleichartigsten Werthe als gleichwerthig durcheinander geworfen enthalte.

(Man sehe „vier Fragen an die Impförzte“ von Dr. R. Nagel neben vielen anderen Schriften.)

Demnach brachte die Reichsregierung im Jahre 1874 ein neues Reichs-Impfgesetz ein, und erklärte in den Motiven dazu ebenso unparteiisch wie offen:

- 1) dass die Impfung (nämlich die von Arm zu Arm) nicht schütze,
- 2) dass dieselbe gar leicht Säfte-Vergiftungen, besonders die Syphilis, hervorrufe,
- 3) dass alles vorgelegte Impfmateriale keine statistischen Schlüsse zu Gunsten der Impfung zulasse.

Man sehe den offiziellen Bericht des Reichstages, aber nicht etwa die Privatschrift des Dr. Guttstedt, dessen Fantasie-Motive Dr. Oidtmann irriger Weise für die wirklichen Motive der Reichsregierung angesehen, und demnach eine Kampfesweise angenommen hat, als ob er die Festungswälle erst erstürmen müsste, welche Andere vor ihm längst erstürmt haben.

Wenn nun den Impfern die früheren Impf-Experimente von Arm zu Arm durch das Reichs-Impfgesetz nicht mehr gestattet sind, so steht es ihnen zur Zeit doch noch frei, mit dem Eiter der „Staats-Pocken-Kühe“ weiter zu experimentiren, bis sie — auch hiermit in die Grube fallen.

Von den vivisektorischen Impfblüthen, die zur Zeit noch im Verborgenen blühen, überreiche ich hier ein kleines Sträusschen! — Da lesen wir in der allgemeinen Seuchenlehre von Professor Fuchs in Heidelberg 1862, Seite 131—133: dass ein Doctor Falke in einer gekrönten Preisschrift über *Milzbrand* und *Hundswuth* 1861 die Hoffnung ausgesprochen habe, dass — die Impfung dieser Krankheiten bald ein ebenso mildes und radikales Mittel gegen diese Krankheiten sein werde, wie die Pocken-Impfung gegen die Pocken — — und dass der Dr. Falke in Bezug auf die *Rinderpest* und die *Lungen-Seuche* ähnliche Hoffnungen hege.

Da lesen wir Seite 140—143:

Die Verimpfung der *Rinderpest* werde in Russland seit 1853 in grosser Ausdehnung und mit grossen Kosten ausgeführt, unter der Leitung des Prof. Jessen in Dorpat.

Und Professor Jessen empfiehlt, derartige Impfanstalten auch für *Milzbrand* und *Hundswuth* einzurichten. — Und Prof. Fuchs fügt hinzu, dass deren Nützlichkeit, ja Nothwendigkeit ausser Frage stehe.

Da lesen wir Seite 142:

„Die Verimpfung der *Lungen-Seuche* sei in Deutschland bisher ziemlich viel geübt worden, aber ohne besonders nachweisbaren Nutzen oder Schaden, weil diese Thiere immer bald auf die Schlachtbank kämen.“

„Denn (fügt der Prof. Fuchs hinzu) es könne zum Zwecke gründlicher Tilgung der *Lungen-Seuche* nicht unterlassen werden, auch die geimpften Thiere zu mästen, und auf die Schlachtbank zu liefern.“

Nicht wahr? eine wunderbare Art das, Seuchen zu tilgen! — zuerst impfen die Aerzte den Thieren die Seuchen ein — und danach müssen die Menschen die impfdurchseuchten Thiere aufspeisen, um so — gründlich die Seuchen zu tilgen! —

Weil nun andere „Männer der Wissenschaft“ in demselben Geiste der „Wissenschaft“ in allem Ernste vorgeschlagen haben, allen Menschenkindern

Ausschlagskrankheiten einzupflegen! — zum Schutze gegen diese Krankheiten — und mit den Cholerastoffen der Cholerakranken die Cholera einzupflegen — zum Schutze gegen die Cholera! — u. s. w. u. s. w., so fangen Einige unter den Impfem nachgerade an, sich vor sich selber zu grauen. — Da hat denn jüngst ihr Führer *Rud. Virchow* die Parole ausgegeben:

Nicht mehr dürften fernerhin die Schafe mit Schafpocken und die Menschen mit Menschenpocken geimpft werden, wohl aber sei es zulässig, die zwei- und vierbeinigen Schafe *mit ähnlichen Auswurfstoffen*, z. B. mit Kuhpocken-Eiter zu traktiren.

Demnach scheint der Feldzugsplan der Pocken-Impfer zur Zeit dieser zu sein: Einstweilen wird weiter experimentirt mit dem Eiter der *Staats-Pocken-Kühe*. — Danach dürften sie an den Staat das Ansinnen stellen, ihnen *Staats-Pocken-Pferde* zur Verfügung zu stellen, und danach vielleicht *Staats-Pocken-Esel!* — und weil der geniale Doktor Jenner zu seiner Zeit sogar die Hunde des englischen Königs geimpft hat — zum Schutze gegen die Pocken, obwohl Hunde die Pocken gar nie bekommen — so steht zu erwarten, dass auch *künstlich gezüchtete Hundepocken* von den seuchebannenden Impf-Vivisektoren nicht werden verschmäht werden.

4.

Das Mästen der Thiere.

Dass das Mästen der Thiere bald allgemein als verderblich erkannt sein wird, dieses lassen einige neuere Schriften über Thier-Heilkunde hoffen.

So schreibt der Prof. Gerlach, Direktor der Thier-Arzneischule in Berlin, in seiner gerichtlichen Thier-Heilkunde 1872 Seite 465: „*Die Rücken-Darre* der Schafe finde man besonders bei den feinwolligen Merino-Schafen; und *als Hauptgrund der Rücken-Darre werde angenommen die äusserst geringe (künstlich verringerte) Anzahl der Schafböcke in Vergleich zu den vielen Mutterschafen.*“

Ferner schreibt Gerlach Seite 391—393:

Die Lungen-Fäule der Rinder entstehe ausser durch Vererbung:

- 1) durch die Fütterung der Kälber mit kranker Milch,
- 2) durch die Impfung,
- 3) durch verdorbenes Futter und verdorbene Stallluft.

„Die Lungenschwindsucht der Rinder sei unheilbar und mache die Thiere vollkommen werthlos. Das Fleisch und die Milch von solchen Thieren, wenigstens in rohem und in nicht ganz durchkochtem Zustande, seien gefährliche Nahrungsmittel für die Menschen.“

„Der Verkauf müsse streng verboten werden, um so mehr, da die Krankheit sehr häufig vorkomme, und zum grössten Theile in einer lässig betriebenen Viehzucht beruhe! — Man solle den Absatz solchen Fleisches

„erschweren, und die Viehzüchter würden mehr Sorgfalt verwenden auf die „Verhütung der Krankheit.“

Prof. Haubner in Dresden schreibt in seiner Gesundheits-Pflege der Haussäugethiere 1872 fast wörtlich Seite 80—81: „*Beim Mästen der Thiere entstehe die Fettsucht, d. h. eine Fettentartung der Gewebe!*“ — „Bei „diesem Zustande sei zwar nicht das Leben bedroht, aber die Gesundheit „doch eine unvollkommene. Die Kräfte sänken, das Athmen werde beengt, „die Bewegungen würden kraftlos, mühsam und ohne Ausdauer. Im engsten „Zusammenhange damit stehe ein verminderter Stoffwechsel und eine ver- „minderte Widerstandsfähigkeit gegen Witterungs-Einflüsse, so dass bei den „geringsten Anlässen die Krankheits-Ausbrüche erfolgten.“

Ferner schreibt Haubner Seite 442—444:

„Die Schlämpe sei das nährstoffärmste Nahrungsmittel, das zwar ge- „eignet sei zur Stoffproduktion, aber nicht zur Kraftproduktion. Sie erzeuge „eine dünne sahenarme Milch, ein aufgedunsenes Fleisch und ein traniges „Fett. — Sie erzeuge leicht Verdauungskrankheiten, Ruhr, Schlämpehusten, „Lungen-Seuche und Flechten-Ausschläge. — Und wenn die Schlämpe reich „an Alkohol sei, so erzeuge sie auch Berauschung, ja sogar baldigen Tod „durch Alkohol-Vergiftung.“ —

Aus diesen Aussprüchen der Professoren Gerlach und Haubner geht also klar hervor, dass das Mästen der Thiere die wesentlichste Quelle der Vieh-Seuchen sei. Und weil die Menschen das Fleisch dieser kranken Thiere vielfach als Nahrung verwenden, so liegt es sehr nahe, dass dieses Fleisch auch die wesentlichste Quelle der Menschen-Seuchen ist.

Wie tief die fleischiessenden Gelehrten in Bezug auf die Entstehung der Krankheiten noch in Unwissenheit und in Aberglauben stecken, davon hier einige Probchen:

Professor Ludwig in Leipzig schreibt im Jahre 1879 — in seiner Rede im dortigen sogenannten Thierschutz-Verein:

„Auf die Frage, ob der Mensch berechtigt sei, Thiere zu mästen, um „aus ihnen „*stärkende*“ Nahrung zu gewinnen, bedürfe es an diesem Orte „keiner Antwort: durch die Kulturgeschichte der Völker sei die Antwort „längst gegeben.“ —

Demnach hält der Prof. Ludwig das Fleisch gemästeter Thiere *nicht für krank machend*, ja sogar für „*stärkend*“, obgleich alle gemästeten Thiere kranke Thiere sind. —

Ferner schreibt Prof. Ludwig in seiner *Schrift für die Vivisektionen* 1879 Seite 8:

„Von allen Gefahren, welche den Menschen umringen, bricht keine „*unverdienter* (?) und *heimtückischer* (?) über uns herein, als die Krankheit. „Diese überfalle und raffe dahin die *Unschuldigsten* (?) und die *Besten* (?) „mit einer *Klugheit und List* (?) die Ihresgleichen suche.“ —

Demnach hält der Professor die Krankheiten nicht für naturnothwendige Folgezustände aus naturwidriger Lebensweise, sondern — für die Werke heimtückischer listiger Teufel.

Diese Anschauung des Herrn Professor ist in der That so unwissenschaftlich und abergläubisch, dass sie — Ihresgleichen sucht! — Zuerst hält der Professor es für eine längst entschiedene Kulturfrage, dass die Menschen das seuchekranke Fleisch gemästeter Thiere essen — und dann wundert er sich hinterher, dass sie krank werden.

Ferner hat Professor Ludwig im sogenannten Thierschutz-Verein in Leipzig 1879 gesagt und drucken lassen:

„Wenn wir die Hausthiere aus der Hand und frei liessen, so würden wir auf eine niedrigere Stufe von Wohlstand und Bildung zurücksinken, und würden den Kampf mit den Thieren als unsern natürlichen Feinden sofort beginnen müssen bis zu ihrer Ausrottung.“

Aber auch diese Anschauung ist durch und durch irrig. Weder sinken würden wir im Wohlstande und in der Bildung, noch würden wir die Thiere ausrotten müssen. Denn Nichts hinderte uns, alle Grasflächen mit Fruchtbäumen zu bepflanzen und deren Früchte zu erndten, während wir das Gras darunter gern den Pferden, Schafen und Rindern überlassen könnten. — Auch würde es sehr leicht sein, die für Korn und Gemüse bestimmten Felder durch lebende Hecken vor den Angriffen der Thiere zu schützen. Und sobald die Menschen nur auf Fleischspeise und Branntwein und Tabak verzichten wollten, würden auf denselben Ackerflächen wo jetzt Ein Viehzüchter, Ein Branntweimbrenner, Ein Tabaks-Pflanzer mit seinen Knechten und Mägden wohnt, mindestens zehnmal so viel glücklichere Gärtnerfamilien leben können.

„*Kampf um's Dasein!*“ — diess ist das wüste Feldgeschrei aller Fleischesser; eine Folge ihrer naturwidrigen Genüsse. Dieses Feldgeschrei hat die Erde in eine Mördergrube und in ein Lazareth verwandelt.

„*Liebe um Liebe*“ war der Wahrspruch Christi, und ist der Wahrspruch aller Pflanzenesser; eine Folge ihrer einfachen naturtreuen Lebensweise. — Dieser Wahrspruch allein vermag es, die Menschen zum Frieden und zur Glückseligkeit zurückzuführen. —

5.

Die Versuche der modernen Naturforscher.

Einer der grössten Naturforscher aller Zeiten war der Grieche Pythagoras. Seine Weisheit und sein Ruhm waren so gross, dass das griechische Volk ihn für einen Mensch gewordenen Gott hielt, und dass der Römische Senat Jahrhunderte nach seinem Tode ihn für den Weisesten der Griechen erklärte, und ihm ein öffentliches Denkmal setzen liess. Sein Leben war der Erforschung der Wahrheit gewidmet; daher die spätere Sage ihm an-

dichtete, dass er bei Auffindung jeder neuen Wahrheit den Göttern 100 Ochsen geopfert habe. Selbst diese Sage ist nicht wörtlich zu nehmen, als ob er wirkliche Stiere geopfert hätte, sondern bildlich, dass er durch die Entdeckung einer Wahrheit jedesmal eine Anzahl Dummköpfe an den Pranger der Dummheit gestellt habe. Dass dem so ist, wird Jedem einleuchten, sobald ich ihm sage, dass — Pythagoras ein Pflanzenesser war. Weise also und weichherzig, wie er war, studirte er den Körperbau und die Lebens-Verrichtungen der Thiere, aber nur so weit, als er diess konnte, ohne ihnen dabei ein Leid zuzufügen! — Wenn er die Fische am Strande aus dem Wasser gehoben, und eine kurze Weile betrachtet hatte, dann setzte er sie wieder behutsam ins Wasser.

Pythagoras in seiner Herzensreinheit und Seelengrösse wusste und fühlte es, dass man an die Erforschung der Natur nur mit Ehrfurcht herantreten dürfe — und dass es Thorheit und Vermessenheit sei, der Schöpfung ihre Geheimnisse mit Gewalt abtrotzen zu wollen.

Porphyrius, welcher im dritten Jahrhundert nach Jesus eine Schrift „über die Schonung der Thiere“ geschrieben hat, bezeugt darin, dass Pythagoras, Plato, Empedokles, Aristoteles, wie überhaupt alle weisen Griechen, welche die Wahrheit über die Thiere zu erkennen sich bemüht hätten, den Thieren Vernunft zugesprochen hätten. — Dabei fügt er hinzu, dass sie die Thiere deshalb nicht getödtet und nicht gegessen hätten, weil sie die Barmherzigkeit gegen die Thiere als eine unerlässliche Vorbedingung zur Menschenliebe erkannt hätten!

Wie grausam dagegen — mit den seltensten Ausnahmen — verfahren unsere heutigen Naturforscher! Sie betrachten die Thiere gar nicht als gefühlvolle Wesen, sondern als Sachen. Sie benutzen dieselben als „Versuchsthiere“! — das heisst, sie vollziehen an ihnen — je nach ihren thörichten Einfällen — alle nur denkbaren Verstümmelungen und Vergiftungen und lassen sie dann Tage, ja Wochen und Monate lang in Todesqualen ringen.

Sie spannen die Natur auf die Folter und richten dann thörichte Fragen an sie. Sie thun diess, wie sie sagen, um der Natur näher zu kommen, in Wahrheit aber, um von ihr immer weiter sich zu entfernen. Sie thun diess, wie sie sagen, um die Wissenschaft zu bereichern, in Wahrheit aber, um dieselbe zu einer Afterwissenschaft herabzuwürdigen.

Als ich 1877 in Berlin die Physiologie von Professor J. Müller hören wollte, zeigte derselbe gleich in der ersten Stunde einen lebenden Frosch, welchem er mit einer scharfen Zange den Rückgratskanal aufgebrochen und die Rückenmarksstränge zur Hälfte durchschnitten hatte. Durch Stechen und Kneifen und durch Anwendung von Elektrizität auf die verschiedenen Theile des Frosches versetzte er den Frosch in Zuckungen und suchte dadurch den einzelnen Gruppen der Zuhörer zu zeigen, dass das Rückenmark in den hinteren Strängen der Empfindung und in den vorderen Strängen der Bewegung dienen sollte!

Es war mir unmöglich, diese Vorlesung weiter zu besuchen. Diese erste Stunde war zugleich meine letzte! — Es war schon haarsträubend für mich, die physiologischen Lehrbücher bloß lesen zu müssen, wegen der zahlreichen darin beschriebenen Vivisektionen.

Auf dass ein Jeder selber urtheilen könne, was die Vivisektoren heutigen Tages unter *Naturforschung* verstehen, möge hier eine Anzahl ihrer Experimente folgen, wie sie in allen ihren Fachschriften zu vielen Tausenden enthalten sind. Ausgewählt sind vorzugsweise solche, welche von „berühmten Meistern“ und welche besonders oft gemacht worden sind und — immer noch oft gemacht werden.

Prof. Magendie in Paris schlitze einem Hunde den Bauch auf und schnitt ihm den Magen heraus. An die Stelle des Magens setzte er eine Schweinsblase in der Weise, dass er sie mittels eines Verbindungsstückes an die Speiseröhre befestigte.

Darauf öffnete er dem Thiere eine Blutader und spritzte in sie eine Auflösung von Brechweinstein.

Hierdurch wollte er zeigen, dass die Bauchdecken und das Zwerchfell allein, ohne Beihilfe des Magens, im Stande seien, Brech-Bewegungen zu vollbringen.

Dieses eine völlig nutzlose Experiment gab den Anstoss, dass es von Anderen unzählige Male wiederholt wurde, und dass das Gezänke der Gelehrten darüber kein Ende nahm. (Fränkel, Phys. 1839 Seite 38—40.)

Besonders viel experimentirte Magendie am Gehirn, um dessen Thätigkeit in den einzelnen Theilen zu ergründen.

Zu diesem Zwecke spaltete er den Thieren die Kopfhaut und trennte sie vom Schädel. Dann durchlöcherte er ihnen die Schädelknochen mittels Bohrer, Säge, Meißel, Hammer und Zange. Dann schnitt er bald hier, bald dort Stücke vom Gehirn hinweg, um zu sehen, wie die Thiere sich dabei verhielten, und wie lange sie am Leben blieben.

Als er einst einem Thiere einen Theil des kleinen Gehirnes verletzt hatte, bekam das Thier einen unwiderstehlichen Trieb, sich um sich selber zu drehen, und that diess vier Tage lang, bis es starb. Und Tauben, denen er Nadeln in den Hinterkopf eintrieb, bekamen dadurch einen unwiderstehlichen Trieb, rückwärts zu gehen und zu fliegen, wodurch sie einige Wochen am Leben blieben. Dieses Kunststückchen gefiel dem Fürsten der wissenschaftlichen Thierquälerei so sehr, dass er es unzählige Male zu seiner Unterhaltung wiederholte.

Die ganze Ausbeute für die Wissenschaft war, dass die Thiere zuweilen zur wüthenden Gegenwehr gereizt wurden und dann schnell starben, oder dass sie in Stumpsinnigkeit fielen und dann langsam verendeten.

Aber eine weit grössere Ausbeute für die Wissenschaft und besonders für die Heilkunde hatten ja längst ergeben die Beobachtungen am Krankenbette und die darauf folgenden Untersuchungen der Gestorbenen, wie z. B.

bei der *Trunkenheit* und beim *Säuferwahnsinn* und bei *Gehirn-Schlagflüssen* nach Blut-Erguss ins Gehirn oder nach dem Eindringen von fremden Körpern ins Gehirn, bei äusseren *Kopf-Verletzungen* verunglückter Menschen u. s. w.

Obgleich viele andere Gelehrte, wie Hitzig, Flourens, Schiff, Hermann u. s. w. viele ähnliche Versuche am Gehirn angestellt hatten und zwar mit ätzenden Substanzen, mit dem Glüheisen und mit elektrischen Strömen, ohne zu besseren Ergebnissen zu gelangen, so versuchte es doch der Professor Goltz in Strassburg mit einer neuen Methode.

Derselbe spritzte den Thieren heisses Wasser in die geöffnete Schädelhöhle, wodurch er grosse Gehirn-Massen hinwegspülte. Zwar starben die Thiere meist schnell, aber einzelne blieben doch längere Zeit am Leben, ein Hund sogar 29 Tage lang. Und stolz schreibt der Professor an seine Collegen: „Eine so grosse Zerstörung des grossen Gehirns zu erzielen und dabei das Thier so lange am Leben zu erhalten, sei vor ihm noch Niemand gelungen!“ — (Pflügers Archiv 1876 Band 13 Seite 1.)

Weiter berichtet Professor Goltz von 51 Hunden, welche er auf dieselbe Weise zu Tode gemartert hatte.

Das Ergebniss all' dieser ebenso herz- wie sinnlosen Versuche war nach den eigenen Berichten des Professors: „*Klägliches Gewinsel*“ — „*jämmerliches Heulen*“ — „*Erblindungen*“ — „*Gehirn-Entzündungen*“ — und „*Sterben der Thiere!*“ Einige verfallen in „*Tobsucht*“ und sterben dann rasch. — Die noch nicht gestorben sind, sind „*nicht mehr im Stande, sich zu kratzen*“ — und verdrehen sich „*in den lächerlichsten Stellungen*“. — Und wenn der Professor ihnen „*Drahtklemmen an die Zehen setzt*“, so bemühen sie sich vergeblich, sich davon zu befreien!

Professor Goltz schliesst diesen Bericht mit den Worten: „Ich unternahm diese *Gehirn-Verstümmelungs-Studien* zu dem Zweck, um — *dem berühmten Physiologen Flourens seine irrigen Ansichten zu widerlegen*“.

Und an einer anderen Stelle schreibt er höchst bezeichnend für diese ganze Art der Naturforschung: „*Es trifft sich nicht oft, dass in Sachen der Gehirnthätigkeit zwei Gelehrte Einer Ansicht sind*“. (Pflüg. Arch. 1877 Bd. 13 S. 9 u. Bd. 14 S. 412.)

Prof. Luchsinger in Zürich stellte eine lange Reihe von Versuchen an Katzen an, um in Bezug auf das Schwitzen Entdeckungen zu machen. Er durchschnitt den Katzen das Rückenmark, einigen nur auf einer Seite, anderen auf beiden Seiten, und dann setzte er sie in einen Ofen von 70 Grad Hitze (nach Celsius). Hierbei war eine Studentin der Medizin hartherzig genug, dem Professor helfend zur Hand zu gehen.

Aus dem stärkeren Schwitzen bald der rechten, bald der linken Seite, bald der vorderen, bald der hinteren Beine brachte der Professor es denn heraus, dass — „*bei der Erscheinung des Schwitzens der Einfluss der Nerven nicht geleugnet werden dürfe*.“

Dieses ist eine Entdeckung, wie sie tausendmal im Leben gemacht wird, ohne alle Thierquälerei, indem ja der Mensch in Folge von Angst und Schmerz sofort in Schweiß geräth.

Prof. Bernard in Paris hatte sich einen besonderen Ofen und Wannen anfertigen lassen, um Thiere darin lebendig zu rösten und zu sieden. Er beschreibt die Einzelheiten des langsamen Sterbens von 17 Hunden und von 22 Kaninchen auf das Ausführlichste. (Man sehe die Schrift von Cl. Bernard S. 358).

Auch der Doctor Werthheim in Wien hat noch in der jüngsten Zeit (1867) dreissig Hunde lebend gebraten und gesotten.

Weil er keinen besonderen Röstofen und Siedewannen besass, wie Prof. Bernard, so half er sich auf andere Weise. Er übergoss diejenigen Hunde, welche er brühen wollte, mit siedendem Wasser. Und diejenigen, welche er rösten wollte, übergoss er mit Terpentinöl, welches er darauf ansteckte. Und Solches that er neunmal hintereinander.

Dass dieser Doctor die Thiere vorher betäubte, half ihnen nichts, da sie mit ihren äusserst schmerzhaften Brandwunden fünf Tage lang liegen bleiben mussten, ehe ihren Qualen durch den Tod ein Ende gemacht wurde.

So wie dieser Doctor schreibt, werden dieselben Versuche zur Zeit noch fortgesetzt. (Jahresbericht der k. k. Rudolph-Stiftung in Wien 1867.)

Die Ausbeute all' dieser Experimente ist, dass die Thiere elend umkommen, und vielleicht auch noch, dass gebratene Haut anders aussieht, als gesottene! Und dieses nennen die Herren Gelehrten „Naturforschung“ und „Wissenschaft“.

Die Professoren-Commission der chirurgischen und medizinischen Gesellschaft in London machte im Jahre 1860 Erstickungsversuche an 26 Hunden und Katzen.

Einigen verstopften sie die Luftröhren durch Stöpsel, andere erstickten sie durch Untertauchen unter's Wasser, und ein Meerschweinchen erstickten sie, indem sie dessen Kopf in eine Schüssel mit Quecksilber tauchten. Und einen Hund erstickten sie, indem sie ihm das Maul und die Nase zubanden und dann mit Gyps verkleisterten.

In ähnlicher Weise haben viele andere Gelehrte viele Thiere in giftigen Gasarten oder auch in luftverdünnten Räumen zum Ersticken gebracht. — (Siehe Schiff und Gavaret.)

Alle entdeckten das, was sie vorher wissen konnten, dass nämlich eine Verwerthung dieser Quälereien an *Thieren* zur Rettung erstickter *Menschen* nicht möglich sei.

Die Doctoren Schossat, Selig und von Mering liessen Hunde und Kaninchen zu Tode hungern, um an ihnen die Veränderungen des hinsterbenden Organismus zu beobachten.

Alex. Horwarth brachte eine Anzahl Hunde und Kaninchen dadurch zu Tode, dass er sie in kaltes Wasser tauchte und darin, mit Freilassung des Kopfes, erstarren liess. (Pflüg. Arch. 1876 Bd. 12 S. 278 u. Bd. 14 S. 274.)

Prevost, Dumas, Vauquelin, Segales und viele Andere schnitten den Thieren die Nieren aus dem Leibe, zuweilen eine, zuweilen beide.

Dadurch entdeckten sie, dass die Thiere im Stande seien, mit Einer Niere zu leben.

Die Herausschneidung der Nieren bei den Thieren ist ein so allgemeines und beliebtes Bravour-Stück der Vivisektoren, dass sie in ihren Fachschriften immer kurzweg von „*nephrotomirten*“ Thieren sprechen, gerade so, wie man im gewöhnlichen Leben von *geschorenen* Schafen spricht. (Siehe Fränkel, Physiologie 1839 Seite 142—144 u. s. w.)

Und wenn einmal ein unglücklicher Mensch sich überreden lässt, von einem vivisektorischen Arzte eine kranke Niere sich herauszuschneiden zu lassen, anstatt einer milden diätetischen Kur sich zu unterziehen, dann erheben sie sofort ein Jubelgeschrei in allen Zeitungen, wie herrlich weit sie es mit ihrer Kunst gebracht — im *Beinabschneiden* und im *Nierenherausschneiden*!

Prof. Schiff in Florenz zergliederte jährlich etwa 700 Hunde bei lebendigem Leibe. Da er zur Zeit (1880) etwa 20 Jahre vivisezirt, so macht das die Summe von 14 Tausend Hunden.

In einer Abhandlung über Verdauung schreibt derselbe: „Ich bin genöthigt, vielen Hunden gleich nach ihrer Ankunft in mein Laboratorium die Stimm-Nerven zu durchschneiden, damit ihr nächtliches Heulconcert meine Studien bei der Nachbarschaft nicht in Misscredit bringe!“

Die Dienstmänner in Florenz verbündeten sich gegen diesen Vivisektor, dass ihm keine Thiere mehr geliefert würden und bedrohten sogar sein Leben: und es war ein Glück für ihn, dass er bald darauf eine Stelle für sich in Genf fand und dorthin übersiedeln konnte.

Von Florenz aus hat die Agitation gegen die Vivisektionen begonnen, und von da zuerst nach England sich verpflanzt. *) (Offiziell. Londoner Bericht 1876 § 1287.)

6.

Die toxikologischen Experimente.

Doctor Brunton vergiftete 150 Katzen mit *Schlangen-Gift*. Ferner opferte er 270 Katzen einem qualvollen Tode, indem er deren Blut mit den *Ausscheidungen von Cholera-kranken* verunreinigte!

Doctor Sanderson vergiftete eine Anzahl Hunde, indem er ihnen fauligen Eiter ins Blut einbrachte. Einer von diesen Hunden quälte sich sieben Wochen lang, ehe er an Blutzersetzung zu Grunde ging.

*) In Deutschland begannen den Kampf gegen die Vivisektionen zuerst die Vegetarier. Schon im Jahre 1869 erschien die englische Schrift von Flemming gegen die Vivisektionen in deutscher Uebersetzung durch Emil Weilshäuser in Oppeln. In demselben Jahre veröffentlichte A. von Seefeld in Hannover seine „Studien über Gesundheit und Krankheit“ und erhob darin scharfe Anklage gegen die Vivisektionen. — Die Schrift: „Das Fleischessen vor dem Richterstuhl“ von Dr. R. Nagel (die erste Auflage 1869, die achte Auflage 1881 bald erscheinend) ist von Anfang bis zu Ende ein Protest gegen das Mästen und Schlachten und gegen jedes Quälen der Thiere.

Doctor Bennet machte Experimente an 619 Thieren, meist an Hunden, Katzen und Kaninchen, über die Wirkungen verschiedener Gifte und sogenannter Arzneistoffe. (Siehe Londoner Bericht 1876.)

Das Ergebniss all' dieser Experimente ist, dass — unreine Stoffe das Blut verunreinigen, — ferner, dass die pflanzlichen und mineralischen Gifte auf die verschiedenen Thiere verschieden wirken, so dass von der Wirkung der Gifte auf die Thiere sichere Schlüsse, wie dieselben auf Menschen wirken, nicht gemacht werden können, ein Ergebniss, welches durch Beobachtungen von Unglücksfällen bei Menschen und Thieren längst gefunden war.

Die toxikologischen Experimente an Thieren sind aber nicht bloß überflüssig, sie sind sogar irreführend. Denn es ist gewiss eine wunderliche Forschungsweise, wenn man z. B. *Fichten-Raupen*, oder *Nessel-Raupen*, oder *Wolfsmilch-Raupen*, mit allerlei ihnen nicht zusagenden Fremdstoffen füttern wollte, um auf diese Weise herauszubekommen, welche Heilmittel man gegen die Krankheiten der seidenspinnenden *Maulbeer-Raupen* anzuwenden habe.

Nun, gerade so unsinnig ist der Forschungsweg der Vivisektoren, wenn sie Hunde und Katzen und Frösche mit allerlei Giftstoffen traktiren, um auf diesem Wege die Heilmittel für kranke *Menschen* zu finden.

Prof. Ludwig in Leipzig schreibt in seiner Schrift 1879 Seite 8: „Durch die Vivisektionen werde die ärztliche Kunst feste Regeln gewinnen, nach denen von da an überall auf der Erde die Heilung geschehen könne. Ein paar Hundert so geopferter Thiere könne Millionen von Menschen zu Gute kommen.“

Aber! man wird in Ewigkeit vergeblich darauf warten! — So wie die Juden früher aberglaubten, dass sie ihre Sünden tilgen könnten durch das Opfern von Thieren auf dem Altare Jehova's, ebenso aberglauben heute die Vivisektoren, dass die Menschen von ihren selbstverschuldeten Leiden dereinst befreit werden könnten, dadurch, dass sie recht fleissig schuldlose Thiere auf dem Altare einer thörichten Afterwissenschaft dem Tode opferten.

Indem die Vivisektoren Solches thun, gleichen sie ganz und gar den dummen und abergläubischen Inquisitoren des Mittelalters: denn so viele verkehrte Fragen sie an ihre Opfer stellen, so viele verkehrte Antworten erhalten sie.

Es wird den Vivisektoren niemals gelingen, auch nur einen Schatten ihrer Versprechungen zu erfüllen.

Ja noch mehr! — indem die Vivisektoren die irrige Vorstellung unterstützen, als ob die Menschen ein naturwidriges Leben führen dürften, ohne dafür durch Krankheiten gestraft zu werden, so bestärken sie hierdurch Millionen Menschen auf ihren Irrwegen und richten dadurch millionenfaches Unheil an.

Für die Heilkunde der Menschen sind die Beobachtungen an den Menschen in gesunden und kranken Tagen allein maassgebend und alle Gift-Versuche an Thieren überflüssig und irreführend.

Die Ausbeute aller vivisektorischen Experimente ist glitzerndes Katzen-Gold, welches Kurs hat nur bei Pfüschern und Quacksalbern, und von welchem die Medizin-Aerzte sich blenden lassen, so dass sie den zu Tage liegenden grossen Goldklumpen der naturtreuen Lebens- und Heilweise gar nicht mehr zu sehen vermögen.

Prof. Heidenhain in Breslau schreibt in seiner Schrift für die Vivisektionen 1879 Seite 17:

„Kein heutiger Arzt sei im Stande, in seinem Denken sich von den Ergebnissen loszusagen, welche durch den „Thier-Versuch“ gewonnen worden! Täglich trinke er aus dieser Quelle der Erkenntniss, oft genug, ohne zu ahnen, wo ihr Ursprung liege.“

Aber dieses ist eine Behauptung, die der Wahrheit geradezu ins Gesicht schlägt! Denn gar viele Aerzte haben es längst erkannt, dass das Verstümmeln und Maltraitiren von Thieren dem Heilen von Menschen nimmermehr zu Gute kommen kann.

Darum eben prüfen ja die Homöopathen die Heilmittel für Menschen vernünftiger Weise niemals an Thieren, sondern immer nur an sich selber, und zwar thun sie das wieder vernünftiger Weise besonders mit denjenigen Stoffen, welche die Natur als Nähr- und Baustoffe für uns in den Nahrungsmitteln vorgesehen hat, und zwar thun sie das wieder vernünftiger Weise nur in kleinen Dosen, nach dem Vorbilde der Natur, die ja auch immer aus dem Kleinsten das Grösseste schafft.

Und *die Diätetiker der Wiener Schule* würden ja mit sich selber in Widerspruch gerathen, wenn sie ihr diätetisches Heilverfahren mit den toxikologischen Experimenten der wissenschaftlichen Thierquälerei vermengen wollten.

Und *die Natur-Aerzte* machen sich mit den sogenannten Arzneien überhaupt kaum etwas zu schaffen, indem sie von ihren Kranken nur alles Schädliche fernhalten und für sie überall die günstigsten Lebensbedingungen herzustellen suchen.

Und *die Vegetarier* nun gar, ich meine die wirklichen, sind ja alle Anhänger der naturtreuen Lebensweise und als solche die Gegenfüssler aller Medizin-Quacksalber und Vivisektoren.

Prof. Virchow in Berlin hat vor einer Reichstags-Commission erklärt: „Die Entdeckung des Blutkreislaufes durch Harwey sei der Vivisektion zu danken: und von da an datire der Aufschwung der Naturforschung und der Heilwissenschaft.“

Aber wahr davon ist höchstens diess, dass Harwey blos ein Glied in der Kette des Blutkreislaufes entdeckt hat, und dass es eine Schande für ihn ist, auf grausamem Wege entdeckt und demonstrirt zu haben, was auf schuldlosem Wege zu entdecken und zu demonstriren weit leichter war. Und wahr ist ferner davon nur diess, dass seit Harwey zugleich mit der Zunahme der Vivisektionen die Verrohung und der Aberglaube und die Quacksalberei der Medizin-Aerzte in erschreckendem Grade zugenommen

hat, bis in jüngster Zeit die Homöopathen, die Natur-Aerzte und die Vegetarier mit Erfolg dagegen anzukämpfen angingen.

Prof. Virchow hat ferner erklärt: „Auch die Entdeckung von Charles Bell in Bezug auf die Rückenmarks-Stränge sei den Vivisektionen zu danken.“

Aber auch hiermit verhält es sich anders. Während die Vivisektoren bei ihren Experimenten am Rückenmark in den Irrthum verfielen, dass die hinteren und die vorderen Rückenmarksstränge ganz ausschliesslich die einen der Empfindung und die anderen der Bewegung dienten, mussten erst die Anatomen kommen und ihnen zeigen, dass die beiden Strangpaare vermöge der ihnen beigeflochtenen Rücklaufs-Nerven einer gemischten Thätigkeit dienen!

Wie wenig übrigens Charles Bell selber von dieser seiner sogenannten Entdeckung gehalten hat, geht zur Genüge daraus hervor, dass er später in Bezug auf die Vivisektionen überhaupt gesagt hat: „Die Geheimnisse der Natur sind nicht durch Grausamkeiten zu enthüllen.“

Die Vivisektoren wissen nicht oder wollen es nicht wissen: dass Krankheiten nichts weiter sind, als Folgen naturwidriger Lebensweise, und dass sie nicht anders zu beseitigen sind, als durch die Rückkehr zur naturtreuen Lebensweise.

Sie wissen nicht, dass die Medizin-Heilkunde, richtiger die Medizin-Unheilkunde ihre traurige Grundlage allein darin hat, dass es möglich ist, die schädlichen Folgen einer Verkehrtheit in der Lebensweise durch die Anwendung neuer Verkehrtheiten, sogenannter Arzneien, in Etwas zu lindern; und auch das meist nur vorübergehend, und meist auf Kosten der zukünftigen Gesundheit.

Die Vivisektoren wollen es nicht wissen, dass die Geschichte der Medizin-Heilkunde bis auf den heutigen Tag nichts weiter ist, als eine unterbrochene Kette der erstaunlichsten Irrthümer!

7.

Die Betäubungen.

Wie wir gesehen haben, besitzen die Vivisektoren Messer, Scheeren, Zangen, Knochenbohrer, Sägen, Hammer, Stemmeisen, Siede-Wannen und Röstöfen.

Sie besitzen aber auch noch besondere Hundehalter, um ihre Opfer darin festzuschnüren, und um deren Schnauze zwischen scharfen Eisenklammern festzuschrauben, so dass die Thiere keinem Schnitte ausweichen können, oder, wie der Prof. Hermann in Zürich sich ausdrückt, so dass die Thiere „durch bruske Bewegungen“ den Vivisektor nicht stören können. Solche Hunde-Halter giebt es verschiedene, die ihren Erfindern zu Ehren verschiedene Benennungen tragen. Dr. med. G. Voigt schreibt, dass eine ihm bekannte Fabrik chirurgischer Instrumente solche Hunde- und Kaninchenhalter in sehr grosser Anzahl an Privat-Aerzte geliefert habe.

Und wenn dann den gemarterten Thieren vor Angst und Schmerz der Athem stille stehen will, so besitzen die Vivisektoren auch noch besonders konstruirte *Blasebälge*, mit deren Hilfe sie dann das Athmen der Thiere künstlich in Gang erhalten und so das Sterben derselben verhindern!

Aber um den Vivisektoren gar kein Unrecht zu thun, darf nicht verschwiegen werden, dass sie nicht bloss äussere, sondern auch *innere Foltermittel* in Anwendung bringen.

So schreibt der Prof. Hermann in Zürich in seiner Schrift S. 21: „Wir besitzen an Betäubungs-Mitteln jetzt eine ziemliche Auswahl, so dass für jedes Thier und für jeden besonderen Versuchszweck das passendste zur Anwendung kommen kann. Meistens macht man eine *Morphium-Einspritzung* in eine Ader, oder man gibt *eine Gabe Chloral*, oder man *chloroformirt*. Und wenn man Ruhe des Thieres allein wolle, so könne man dieses erreichen durch das Indianische Pfeilgift *Curara*, wenn der Experimentator grausam genug dazu wäre.“

Und Seite 54 setzt Prof. Hermann hinzu: „Dass das Curara als inneres Foltermittel benutzt worden sei, dieses würde ohne genügende Begründung behauptet.“

Aber dass die Vivisektoren grausam genug hierzu sind, das wird bewiesen 1) durch eine ganze Reihe von derartigen Beschreibungen in ihren Fachschriften, 2) dadurch, dass der Prof. Heidenhain in Breslau in seiner Schrift von 1879 Seite 56 die allgemeine Anwendung des Curara bei den Vivisektionen warm in Schutz nimmt, 3) dadurch, dass der Prof. Hermann Seite 25 selber sagt, dass „*das Maass dessen, was dem Versuchsthier zuge-muthet werde, nicht von dem Experimentator abhänge, sondern — von der Aufgabe der Wissenschaft.*“

Diese Herren kennen also ihre eigenen Fachschriften nicht, und widersprechen sich selber.

Weiter schreibt Prof. Hermann Seite 21 und 22:

„*In der grossen Mehrzahl der Versuche würden Betäubungs-Mittel angewendet.*“ — „*Und in der ungeheuren Mehrzahl der Vivisektionen würden den Thieren durch sehr wirksame Betäubungs-Mittel die Schmerzen gänzlich erspart.*“

Kaum kann ich meinen Augen trauen, wenn ich Solches lese! Beide Behauptungen sind durchaus unwahr! Gerade das Gegentheil ist wahr!

Denn 1) ist es allgemein bekannt, dass alle vivisektorischen Operir-Übungen auf den Thierarzneischulen ganz ohne Betäubungs-Mittel ausgeführt werden;

2) ist es allgemein bekannt, dass auch die landwirthschaftlichen Vivisektionen ganz ohne Betäubungs-Mittel ausgeführt werden;

3) bei den meisten Versuchen auf den medizinischen Hochschulen sind die Betäubungs-Mittel mehr oder weniger unverwendbar, wie z. B. bei allen Versuchen am Gehirn, am Rückenmark und an den Nerven, weil sie ja die Thätigkeit dieser Organe beeinträchtigen und lähmen, — wie z. B. bei allen

toxikologischen Experimenten, weil die Betäubungs-Mittel ja selber Giftstoffe sind und als solche die Reinheit der Versuche mit anderen Giftstoffen beeinträchtigen, wie z. B. bei allen Versuchen in Bezug auf den Herzschlag, die Temperatur und die Absonderungen, weil sie ja auch hier durch das Mittelglied der Nerven zu störend auf diese Gebiete einwirken.

Ueberdem ersparen die Betäubungs-Mittel den Thieren kaum irgend welche Qualen.

Denn die Betäubung selber ist ja schon ein gar schwerer Eingriff in das Wohlbefinden der Thiere, wogegen sie sich mit all' ihrer Kraft zur Wehre setzen.

Was nützt überdem den Thieren eine vorübergehende Betäubung, wenn danach die Schmerzen der Verstümmelung und der Fesselung u. s. w. Tage, Wochen und Monate bleiben?

Und was nützt ihnen eine langdauernde Betäubung, wenn danach der Folgezustand ebenso qualvoll ist, als die Schmerzen der Verstümmelung?

Eine nennenswerthe Erleichterung bringen die Betäubungs-Mittel den Thieren nicht. Sie dienen weit mehr dazu, um den Vivisektoren ihr Handwerk zu erleichtern, um die Jammer-Töne der Thiere nicht bis in die leicht aufgebrauchte Nachbarschaft dringen zu lassen, und vielleicht auch noch dazu, um den angehenden Jüngern der schwarzen Kunst über ihren ersten moralischen Abscheu leichter hinwegzuhelfen.

Prof. Ludwig in Leipzig spricht von der grossen Sorgfalt und Geschicklichkeit, mit welcher die Vivisektoren die empfindlichsten Theile der Thiere zu schonen suchten, und er ladet uns ein, sein Institut zu besuchen, um uns von der Wahrheit seiner Worte zu überzeugen.

Aber die empfindlichen Nerven verzweigen sich ja überall dicht wie Spinnen-Gewebe, und leichter, als diese zu schonen, würde es sein, einen Hasen im vollen Laufe zu rasiren! — Ueberdem hat der Herr Professor gut reden, sein Institut zu besuchen! Ein gefühlvoller Mensch ist eben gar nicht im Stande, ein solches Institut zu betreten.

Als im Jahre 1876 die Vivisektoren vor der Untersuchungs-Commission in London vernommen wurden, da suchten sie zwar fast alle die Meinung geltend zu machen, als ob ihre Versuche an den Thieren sehr harmlos seien und den Thieren wenig Schmerzen bereiteten: aber Einer von ihnen, der Prof. Klein aus Wien, sprach es offen aus, dass die Vivisektoren durch die Experimente so sehr in Anspruch genommen würden, dass *sie weder Zeit noch Lust hätten, sich um die Leiden der Thiere zu kümmern!* — *Es sei auf dem Europäischen Festlande allgemein gebräuchlich, die Schmerz-Empfindungen der Thiere gänzlich zu ignoriren.* (Offiz. Londoner Bericht 1876.)

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

März. Drittes Stück. 1880.

Inhalt: Einige Betrachtungen über den musikalischen Styl der Gegenwart in Deutschland. Von Joseph Rubinstein. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Thomas Carlyle. 1. Ueber das Musikalische in der Poesie 2. Ueber Heldenverehrung. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Vermögens-Ausweis des Bayreuther Patronat-Vereines am 1. Januar 1880. — Beilage: Einladung.

Einige Betrachtungen über den musikalischen Styl der Gegenwart in Deutschland.

Von Joseph Rubinstein.

Es ist wohl eine der seltsamsten, und auf den ersten Blick vielleicht auch undankbarsten Unternehmungen, einer gegebenen Zeit und Zeitrichtung ihre besonderen Lieblinge und erkorenen Günstlinge verleiden zu wollen. Das Wort des Dichters: *was glänzt, ist für den Augenblick geboren* scheint in einem so ernsten Sinne wahr zu sein, dass man sich dem Glauben zuneigen möchte, jenes *Glänzende* sei mit dem ihm zugehörigen Augenblicke so innig — fast wie untrennbar — verbunden, dass Derjenige eine recht vergebliche Mühe auf sich lüde, welcher diese beinahe organisch zu nennende Vereinigung aufzulösen sich bestrebe. Dass der Dichter in jenem Worte nicht gerade den Glanz bezeichnen wollte, welcher von lauterem, gediegenem Golde herührt, erhellt zur Genüge aus dem darauf folgenden Verse: *das Echte bleibt der Nachwelt unverloren*. In diesem Letzteren ist zugleich auch der einzige vorhandene Trost ausgesprochen, welchen die begnadeten Erzeuger des *Echten* aller Zeit wohl nöthig hatten, um der Feindseligkeit der „stumpfen Welt“ Stand halten zu können. Sie durften — und mussten — in stolzer Resignation

jene entsagende Stimmung sich zu gewinnen suchen, welche sie gegen Gunst und Ungunst der jedesmaligen, in vollster Breite dahin fluthenden „Jetztzeit“ innerlich gleichgiltig zu machen vermochte.

Ein wenig anders könnte es sich aber doch mit einer, ausnahmsweise einmal vorhandenen, Gruppe von Individuen verhalten, welche, ehe noch das gerade neu auftauchende Echte auf die Nachwelt verwiesen ward, zu demselben bereits voll und ganz bekehrt, und somit eines Besseren belehrt worden wären. Diese dürften nun der unerhörten Hoffnung Raum geben: sie könnten, mit der Emporhaltung und freudig bethätigenden Anerkennung des vor ihren Augen erst erstandenen Grossen, jener Nachwelt zuvorkommend, hierdurch schon eine feste Brücke bis zu ihr hin bilden, wobei die an dem „augenblicklich“ Schimmernden ihr Genüge Findenden durch sie vereinzelt und bei Seite gedrängt, dagegen die jener Bethätigung Fähigen und hierfür Vorbereiteten kühn und kräftig auf ihre Seite gezogen würden. Dass eine solche Hoffnung und ein solches Unternehmen nicht nur als sehr seltsame, sondern sogar fast als vergebliche erscheinen, ist oben allerdings zugegeben worden; gleichwohl liesse sich ein Grund, und zwar ein gewichtiger, angeben, welcher Denjenigen, der sich trotz alledem ihnen hinzugeben vermässe, wohl ganz und gar zu rechtfertigen im Stande wäre.

Jener oben berührte Goethe'sche Ausspruch nämlich hat gewiss in so weit seine volle Richtigkeit, als das *Echte*, wenigstens für die Nachwelt, wirklich *unverloren* bleibt, wogegen man zugeben müssen wird, dass — in der Regel — nicht viel mehr, als dieses blosser Unverlorenbleiben, den grossen Meisterwerken der wahren Genien der Menschheit zugesichert sei. Eine thörichte Nachwelt pflegt nicht im Ernste um etwaige Verpflichtungen sich zu bekümmern, welche ihr, dem Echten und einer ihm feindlich gewesenen Vorwelt gegenüber, obliegen könnten; denn auch sie fühlt im Grunde sich am Liebsten doch wieder nur als die *Mitwelt*, welcher einzig abermals nur das Glänzende von der bedenklichen Gattung in ihrer Zeit wahrhaften Spaass zu bereiten vermag. — Oder sähe man diess nicht deutlich daran, wie das überkommene Echte *unter uns* fortzuleben pflegt? Anstatt in das Leben der Generationen, für welche es von seinen Erzeugern bestimmt war, überzugehen, muss es den vorgeblichen Ehrenplatz über dem realen Dasein und Wirken des gerade „jetztzeitlich“ sich nennenden Geschlechtes einnehmen; und während es äusserlich mit Reverenzen und Ehrenbezeugungen reichlich bedient wird, weiss das Falsche und Gleissende sich geschickt in Herz und Sinn der, im Grunde allein wahre Realität habenden, Gegenwart einzuschleichen, um den ihm dort zugemessenen Augenblick so viel als möglich auszunutzen. Wenn dann wieder einmal, zur glücklichsten Stunde, etwas, die ganze Menschheit betreffendes, Wahres, Grosses und Echtes aufzutreten wagt, so ist dieses weit davon entfernt, an den ihm vorangegangenen, und dem Werthe nach ihm ebenbürtigen Vorläufern etwa eben so viele unwiderstehliche und allerwirksamste Bundesgenossen zu finden; sondern es steht sofort mit seinem Erscheinen

auch schon vereinsamt und verlassen da, und muss den bedenklichen, recht eigentlich tragischen, Kampf gegen das immer wieder vorhandene, seines „augenblicklichen“ Sieges vollkommen sichere, Alltägliche und Gemeine — aber oberflächlich Glänzende — mit derselben Aussicht auf Erfolg eingehen, wie seine Vorgänger: mit der Aussicht nämlich, eine Zeit lang verfolgt und angefeindet zu werden, später aber ein sehr luftiges Dasein in der ätherischen Region der starren *Autoritäten* fortspinnen zu dürfen, als in welchem, wenn man genauer zusieht, dasjenige im Grunde besteht, was die Menschen die *Unsterblichkeit* ihrer wahren Geisteshelden, ihrer echtsten und aufrichtigsten Freunde, zu nennen belieben.

Soll diesem, nun einmal herkömmlichen, „Laufe der Welt“ je Einhalt gethan werden, so muss ausnahmsweise irgend eine „Jetztzeit“ sich dem Einflusse des verderblichen gleissnerischen Glanzes mit einem kräftigen Schwunge entziehen, um ihr Herz und ihren Sinn ganz dem Echten zuzuwenden zu können — damit dieses nicht wiederum vergeblich auf die Zukunft sich verweisen lassen müsse, sondern in gegenwärtiger Wirklichkeit Das erfülle, was seine erhabene Bestimmung ist. In dem Sinne nun, dass wir uns insonderheit bestreben wollen, diesen, immerhin als möglich zu denkenden, Vorgang „unter uns“ einigermaassen vorbereiten zu helfen, sollen in den vorliegenden Betrachtungen Natur und Wesen des in der deutschen Musikwelt heutzutage Glänzenden in Augenschein genommen werden. —

Es sind in diesen Blättern Untersuchungen über den sprachlichen Styl der gegenwärtigen Periode der deutschen Litteratur angestellt worden, um unseren Lesern, für jenen bestimmten Theil des deutschen Geisteslebens, eine Vorstellung von der in diesem herrschenden, aber im Allgemeinen nicht bemerkten, oder als „selbstverständlich“ hingegenommenen, Verlotterung und Versumpfung zu geben. — Eine kritische Umschau auf dem Gebiete der gleichzeitigen Musiklitteratur dürfte uns ungefähr die nämlichen Resultate aufweisen, wie jene Analysen des deutschen Sprachstyles sie uns offenbart haben. Als Ursache der Sprachverlotterung ward dort der Journalismus angegeben, also das Lohnschreiben im Grossen, als dessen Wirkung wir zu ersehen hatten, wie nach und nach der Geist vermittelt seines Organes, der Sprache, so sehr korrumpirt und degradirt worden ist, dass das jetzt lebende Geschlecht, von einer Fülle von schlecht geschriebener, sogenannter „Lektüre“ umlagert, es selbst gar nicht mehr inne wird, wie ihm sein *Denken*, fast systematisch, verdorben werde. — Was dagegen das *Fühlen* des Deutschen betrifft, in dessen Bereiche die Musik recht eigentlich zu Hause ist, so brauchen wir unseren Blick nur auf die Pfleger derselben, die Konzertinstitute der Gegenwart, zu wenden, um dort bald sowohl Ursache als Wirkung jenen auf dem Gebiete der Sprachlitteratur bemerkten ziemlich ähnlich zu erkennen.

Wenn das Sprichwort sagt, die Noth sei die Erfinderin oder die Mutter der Künste, so sind hier freilich zu allernächst jene Künste gemeint, welche,

als rein technische und mechanische, der gemeinen Lebensnoth und blossen Nützlichkeit dienen: dennoch pflegt man, und gewiss mit Recht, auch die Geburt der eigentlich künstlerischen Künste nicht anders, als von einer innerlichst nöthigenden Bedrängniss veranlasst, sich vorzustellen, und ebenso jeden wahren Fortschritt in einer Kunst als durch eine tiefe und unwiderstehliche Noth hervorgerufen anzusehen. Jene Werke nun, welche, aus einer so gearteten wahren und edelen Noth hervorgegangen, dem Künstler dazu gedient haben, seine eigene innere Noth zu wenden, sind allein auch als *nothwendig* für die Menschheit zu bezeichnen, und sind dazu berufen, der Nachwelt erhalten oder wenigstens unverloren zu bleiben. Sobald jedoch eine Kunst es bis zu einem gewissen Grade von technischer und rein stylistischer Ausbildung gebracht hat, so beginnt sie, gleich jenen zuerst erwähnten bloss mechanischen Künsten, ihrerseits auch nur den gemeinen Lebensnöthen geringer begabter Individuen zu dienen: sie wird zur „*Manier*“, in welcher sich mit Leichtigkeit eine Art von Pseudo-Kunstwerken anfertigen lassen, die, auf ephemeren Glanz berechnet, eine Zeit lang vortrefflich ihre Wirkung thun, indem sie die Zeitgenossen interessiren und fesseln und sie bewegen, den Erzeugern solcher Kunstprodukte Dasjenige zuzugestehen, woran ihnen einzig gelegen sein kann: nämlich Befriedigung persönlicher Ruhmbegierde, oder in manchen Fällen nur die Möglichkeit des gewöhnlichsten Lebensunterhaltes. Für den ersteren Zweck sorgen herzlich gerne die modernen Sprachlitteraten, für den letzteren jedoch ist das moderne Abonnements-Konzertinstitut von besonderer Wichtigkeit, indem daselbst ein stätes Bedürfniss nach neuen Kompositionen herrscht, welches naturgemäss fast bis zur Unersättlichkeit gross ist.

Einerseits der Umstand, dass unsere klassischen Heroen innerhalb des noch gar nicht so langen Zeitraumes, während dessen sie dem deutschen Publikum durch Aufführungen zu Gehöre gebracht werden, auf räthselhafte Weise um ihren eigentlichen Glanz gekommen zu sein scheinen, andererseits aber die immer rege Neugier der sich meistens langweilenden grossstädtischen Musik-Auditorien, sowie schliesslich die allem eigentlich Neuen von vornherein beigegebene Eigenschaft, durch einen gewissen ihm anklebenden Firniss „glänzend“ zu erscheinen, ermöglichen es jungen aufstrebenden, oder auch älteren, Talenten, für die Früchte ihrer kompositorischen Thätigkeit an den Konzertinstituten, welche nie genug Produktionen veranstalten können, jederzeit willige, nicht nur Ruhm, sondern auch Geld spendende Abnehmer zu finden. — Da ist denn auch die „schöpferische“ Thätigkeit gross: nach allen Richtungen hin wird rüstig fortgeschritten; wo irgend etwas erhascht werden kann, was als „Firniss“ zu gebrauchen ist, wird es sorgsamst auf gelesen und passend verwendet; und der Bruder des Musikjournalismus, der litterarische nämlich, muss alsdann durch Bewundern und Lobpreisen das Erglänzenlassen dieser Elaborate kräftigst unterstützen, worin derselbe eine seiner ganz würdige Aufgabe findet. Allerdings wolien diese allmächtigen Leute, welche durch einen Druck ihrer „Presse“ die öffentliche Meinung des nächsten

Tages hervorquellen und durch das kleine und grosse Geäder ihrer Abonnenten und sonstigen gläubigen Leser sich weithin verbreiten lassen können, mit einer gewissen Zartheit, das heisst mit Bücklingen und sonstigen Freundlichkeiten, behandelt sein, da sie sonst nicht leicht Jemandem die Theilnahme an den Wirkungen ihrer Macht vergönnen. Ein thätiger Komponist muss sich also zu diesem Allen verstehen; ausserdem aber muss er auch seine näheren tonsetzenden Kollegen gebührend beachten, berücksichtigen, nöthigenfalls sogar bewundern und — wie sauer ihm diess auch ankäme — so thun, als hielte er sie sämmtlich für Originalgenie's, obzwar er deutlich merkt, dass sie *Manieristen* sind, gleich ihm. —

Worin nun die Musik-Manier unserer Gegenwart bestehe, das ist die Frage, welche uns für jetzt beschäftigen sollte, und wir hätten behufs ihrer Beantwortung uns zuvörderst nach den Quellen umzusehen, woraus jene ihre einzelnen Bestandtheile hat entlehnen können, um sie, einander assimilirt und gehörig mit einander vermischt, zu einem ausreichend ergiebigen und bildsamen Material für die Konstruirung immer „neuer“ Musikstücke zu machen, als welche letztere den starken Bedarf an Aufführungsstoff seitens der Konzertanstalten zu decken haben. Von diesen Quellen hätten wir vorerst die Werke R. Wagner's gänzlich auszuschliessen; diese bewegen sich auf einem so ganz eigenthümlichen Gebiete, tragen so sehr das Gepräge des Nothwendigen und Natürlichen in allen ihren Theilen, dass, wer sie versteht, nicht nur nichts, ihm zu einer Manier tüglicly Dünkendes, ihnen entnehmen wird, sondern vielmehr, wenn er vorher komponirt hat, eine um so grössere Abneigung gegen das Schaffen von Konzertmusik empfinden muss, je klarer ihm die unabhare Sphaere der echten künstlerischen Noth vor die Augen tritt, aus welcher einzig solche Werke geboren werden konnten. Wir lassen desshalb diese Werke dem Kreise unserer gegenwärtigen Betrachtungen ferne bleiben und erwähnen nur im Vorbeigehen, dass hier das scheinbar Excentrischeste, auf eine völlig wunderbare Weise, gerade das Angemessenste und Natürlichste ist, was überhaupt gefunden werden konnte. So z. B., wenn uns der Anfangsakkord des zweiten Aktes von „Tristan und Isolde“ mit seinem grellen Aufschreie gleichsam das Innerste des Herzens durchschneidet — und wir dann, durch jedes Wort der weiterhin folgenden Dialoge, erfahren — warum!

Dagegen hätten wir wohl, um die Urquellen der modernen Musikmanier zu bezeichnen, auf die Werke aus der dritten Periode Beethoven's hinzuweisen, so wie auf manches Andere, was mit ihr zusammenhängt, und aus ihr erfolgte. — Um diese letzte Periode Beethoven's ist es nun im Grunde ganz seltsam bestellt; sobald man nämlich einmal mit Musikern ein ernstes Wort über deren Gehalt und Bedeutung sprechen will, muss man sofort den Einwurf hören, dass die Kompositionen aus dieser Periode vollkommen klar und verständlich seien, und dass also über dieselben Nichts zu sagen, noch zu reden wäre; hört man aber unsere Musiker ein Stück aus dieser Periode spielen, so muss man ihnen in dem Sinne Recht geben, als man fühlt, einen

völlig nichtssagenden Eindruck hiervon erhalten zu haben, und nur noch in so fern etwas zu reden weiss, als man pflichtschuldigst den Heldenmuth und die Ausdauer der Ausführenden bewundert, mittels derer es diesen noch gelungen ist, die übermenschlichen technischen „*Schwierigkeiten*“ jener Stücke, unter Bewahrung der nöthigen Eleganz in der äusseren Haltung, Bogenführung u. s. w., tapfer zu besiegen. Dass hier, vernünftigerweise, von einer ganz anderen *Schwierigkeit* die Rede sein sollte, diess scheint Niemand recht begreifen oder zugeben zu wollen: von der Schwierigkeit nämlich, eine richtige Einsicht in jene gewiss ganz eigenartigen Gründe zu gewinnen, welche Beethoven dazu haben veranlassen können, für die seit seiner Jugendzeit von ihm behandelten Instrumente nun auf Einmal in einem von allem Gewohnten so sehr abweichenden Satze zu schreiben. Es liegt auf der Hand, dass man sich hier um die solchen Werken zu Grunde liegende *Idee* zu bekümmern hatte, da jedenfalls anzunehmen war, dass ein Meister wie Beethoven nichts unternehmen, und vor allen Dingen den ausführenden Virtuosen keine wider-natürliche Anwendung ihrer, zur Handhabung der Instrumente bestimmten Gliedmaassen zumuthen konnte, wenn nicht wichtige, tiefe und unabweisliche Gründe ihn dazu bewogen.

Welche Art von Studium hierbei erforderlich sei, mag man aus H. v. Bülow's vor einigen Jahren erschienener Ausgabe der Klavierwerke Beethoven's, namentlich derer aus dessen letzter Schaffenszeit, erfahren; solche Art von Studium liebt man aber im Allgemeinen in Deutschland nicht. Von dem ersten Pariser Orchester dagegen haben wir vernommen, dass dasselbe zwei Jahre lang an der Neunten Symphonie des deutschen Beethoven studirt habe — nur um erst mit peinlichster Genauigkeit, wie einzig Franzosen diess vermögen, die verschiedenartigen Instrumentalstimmen, Melodie so gut wie Begleitung, nach Schülerart richtig und redlich zu Gehöre bringen zu lernen. — Hatte aber der lebende Beethoven selbst über die Praeokkupation seiner *Mitwelt* durch die damaligen „*Reichskomponisten*“, wie er sich höhrend ausdrückte, oder gar über die für ihn unbesiegbare Konkurrenz Rossini'scher Modemusik, zu klagen, so ist leider zu bekennen, dass bis auf unsere Tage das Verhältniss des deutschen Volkes zu ihrem Beethoven im Ganzen noch dasselbe geblieben ist. Da eine *Tradition* für die giltige Vortragsweise dieses Beethoven's der dritten Periode in Wirklichkeit nicht existirt, so kann man behaupten, dass diese, auch in unserer „*Jetztzeit*“ noch, wenig oder gar nicht verstanden wird. Es war daher um so natürlicher, dass unsere Manieristen hier einen ergiebigen Quell für die Verwirklichung ihrer Zwecke und Absichten gefunden zu haben vermeinten, und diess um so mehr, als sie durch den reichbegabten Franzosen Berlioz darauf aufmerksam gemacht worden waren, welche neuen, ja oft gar verblüffenden Wirkungen durch das Verwerthen und Ausbeuten jener, Beethoven zu verdankenden, Neuerungen und Errungenschaften im Gebiete des musikalischen Ausdrucksvermögens erreicht werden könnten.

Jedoch, sowie Berlioz schon Beethoven missverstanden hatte, so sollte es den deutschen Manieristen hierin nicht besser ergehen; ja diese mussten selbst den exzentrischen und übertreibenden Nachahmer Beethoven's, Berlioz nämlich, in so fern missverstehen, als sie die Eigenthümlichkeiten des Letzteren aus dem Gebiete der Programm-musik in jene der gewöhnlichen Symphonie-, oder gar der Kammer-Musik, übertrugen. Unendlich wichtig aber ist es, festzustellen, dass alles Extravagante und Unkünstlerische in Berlioz nur diesem selbst, nicht aber jenem klassischen deutschen Meister als veranlassender Ursache zugeschrieben werden muss, durch dessen Studium der geistvolle, aber der Reinheit des Geschmackes entbehrende Franzose allerdings zuerst auf seinen besonderen Weg getrieben worden war. Dieser Weg ward für den über das Ziel hinausschweifenden Epigonen aber sehr bald zu einem Abwege, und, baar des Gefühles für Maass und Deutlichkeit, mussten seine Werke Auswüchse und Irrthümer aufweisen, welche der mehr nüchternen und besonnenen deutschen Kunstanschauung beleidigend und verletzend vorkommen durften. Nur besass jedoch dieser deutsche „Kunstverstand“ im Allgemeinen nicht die nöthige Besonnenheit und Reife, um zu erkennen, dass in dem heimischen Beethoven, dem Urquelle jener Berliozianischen Extravaganzen, von allem dem Teufels-Spuk, von allen den mehr bizarren, als schönen, Exzentrizitäten, eben gar keine Spur zu finden sei; vielmehr ward ihm nun dieser Urquell selbst, in fataler Voreingenommenheit, getrübt. Alles Sagen und Reden von einem ungeahnt neuen und bedeutungsvollen, dabei aber edelen und reinen Inhalte jener durchgeistigten Werke aus der Zeit des letzten musikalischen Vermächnisses Beethoven's blieb vergeblich; durfte doch zu dem Eingeständnisse, dass hierin irgend Etwas noch nicht *klar* sei, kein Musiker irgend welcher Stellung, der auf Ehre hielt, sich herablassen. Dagegen empfahl es sich viel mehr, hier mit einer, wenn auch nur halbwegs „eleganten“, Ueberwindung der rücksichtslosen „technischen Unmöglichkeiten“ seitens der für solches Opfer ganz allein zu belobenden Ausführenden sich zu begnügen, und dabei ruhig zuzusehen, oder selbst mit zuzugreifen, wenn nun auch aus eben diesem „letzten“ Beethoven allerhand seltsame Bausteine herbeigeschleppt wurden, um als wirksame Ingredienzien ihren Theil zur Herstellung der erwähnten modernen Manier beizutragen. —

Werfen wir auf diese Thätigkeit einen deutlich prüfenden Blick, so empfangen wir den Eindruck, als ob wir in ein Kaleidoskop hineinsähen, woselbst durch die verschiedenartigsten Steinchen, Federchen und Glastückchen recht unterhaltende und, in müssigen Augenblicken, angenehm beschäftigende Figuren und Formen entstehen können, an welchen jedoch das Mechanisch-Künstliche und Unheimlich-Starre ihre Gebilde dem ernsteren Sinne allerdings bald recht widerwärtig machen muss. In ähnlicher Weise pflegen auf uns die sogenannten *Manieren* in jeder Kunstgattung zu wirken; und man weiss für die übrigen Künste aus deren Geschichte auch recht wohl, was man von den Manieren in denselben zu halten hat. — Wenn

wir uns nun anschicken, im Einzelnen und Besonderen die Chorführer der gegenwärtigen, kaleidoskopartig-künstlichen, deutschen Musikmanier zu betrachten, so werden wir uns, bei allem Widerwillen vor einer allzu persönlichen oder gar injuriosen Behandlungsweise so ernster, und einen im Grunde so edelen Gegenstand betreffender Fragen, nicht enthalten können, ohne alle Leichtfertigkeit, aber auch ohne Rückhalt, auf die jetzt in Deutschland namhaften, und von der — wirklichen oder scheinbaren — öffentlichen Meinung begünstigten Komponisten hinzuweisen, nicht um ihre Werke an sich etwa als kritischer Rezensent zu analysiren, sondern nur um an einzelnen Stellen aus denselben eben eine gewisse allgemeine *Manier* moderner Komposition überhaupt zu exemplifiziren. Hierzu aber mussten sich Jene offenbar am Besten eignen, deren Beispiele und Lehre es hauptsächlich zuzuschreiben ist, wenn nicht nur ein grösseres Publikum irreführt, sondern auch eine, ihren Führern vertrauensvoll sich hingebende Konservatoriums-Jugend in den Strudel des kunsttödtenden Manierismus mit hinabgerissen wird. Mögen auch sonst die Schöpfungen jener, heute besonders gefeierten und beliebten Musiker einige höhere Begabungen und bessere Kenntnisse verrathen, welche sie befähigen, sich über das breite Niveau des in unserer Zeit Gewöhnlichen zu erheben, so gehört doch die Betrachtung des Mehr oder Minder an persönlichen Vorzügen innerhalb unserer komponirenden Mitwelt nicht gerade an diesen Ort. Hier, wo erst kürzlich die Frage *was ist Styl?* aufgestellt worden ist, kann es sich in unserem Falle nur erst darum handeln, nachzuweisen, was hingegen *Manier* sei, und zwar eben jene eine besondere, bei den namhaftesten modernen Komponisten sich vorfindende Manier, durch welche sich der musikalische Styl der Gegenwart in Deutschland gerade am Auffälligsten als Unstyl charakterisirt.

Anknüpfend an den oben erwähnten Beethoven'schen Ausdruck von den „Reichskomponisten“ (welchem demnach der Stämpel der Klassizität nicht abzusprechen sein dürfte), werden wir nicht lange zu suchen haben, um auch für das neuerstandene deutsche Reich deren Haupt in einem jetzt lebenden *Reichssymphoniker* zu entdecken und näher zu bezeichnen. Die Stimme der „Jetztzeit“, diessmal durch das Sprachrohr der Breslauer Universität, hat laut und vernehmbar den ehemaligen Schüler Schumann's, Johannes Brahms, zum gegenwärtig ersten Komponisten von *ernster* Musik proklamiert. Hierbei sei zuvörderst in Erinnerung gebracht, dass unserer musikalischen „Mitwelt“ alles das als der Gegensatz vom Ernste, d. h. als Spaass, gilt, was nicht dem Genre der Orchester- oder Kammer-Musik angehört; vor allem also die „Oper“. Unbesehen wird, was seit 30 Jahren und länger in diesem Bereiche gethan worden ist, mit unter die Rubrik des Oberflächlich-Unterhaltenden und Amüsirenden gezählt, und somit bleibt für den Ernst nur der Symphoniker zurück, welcher, wenn er die Palme erringen will, sich bemühen muss, dem möglichst ernsten unter seinen Vorgängern auf die möglichst ernsthafte Weise nachzueifern. Als dieser letztere gilt für die

Symphonie der, nun zur Autorität gewordene, Beethoven; und wie um dessen Unsterblichkeit für immer eine papierene bleiben zu lassen, empfindet Beethoven's Nachwelt nicht einmal so viel von dem Schrecken und der Ehrfurcht, welche die wahre *Autorität* einflössen sollte, um verhindern zu können, dass seine modernen Nachahmer, durch Vergewaltigung an seinen Werken, auch den letzten Rest von wirklichem Dasein, der diesen noch verblieben ist, gefährden dürfen.

Brahms hat seine volle *Reife*, wie man es zu nennen pflegt, in jenen seiner Kompositionen bekundet, in welchen er sich am Geflissentlichsten als Nachahmer Beethoven's bethätigte. Wir erinnern uns, vor nicht langer Zeit sein als op. 15 bezeichnetes Klavierkonzert (D-moll) in einer musikalischen Zeitschrift als eine *andere Neunte Symphonie*, nur gleichsam für Klavier und Orchester umgesetzt, angepriesen gelesen zu haben. Es scheint uns dieses das erste Auftauchen einer nun immer geläufiger werdenden Parallele zwischen Brahms und Beethoven gewesen zu sein; ja dieses Anpreisen und diese Parallele scheinen bei dem Publikum bereits volle Zustimmung gefunden zu haben. Jedenfalls durfte der darin erstmals gegebene Wink nicht missachtet werden: lag es doch offen am Tage, dass als Gegengewicht für gewisse, immer unterdrückte, aber immer unausrottbare, im Geheimen vielleicht gar feste Wurzeln treibende, *musik-dramatisch* zukunft-künstlerische Tendenzen einmal ein fester und sicherer Damm aufgerichtet werden musste. Der alte und wirkliche Beethoven war hierzu nicht zu gebrauchen; dagegen musste ein neuer, durch und durch jetztzeitlicher, hierfür herrliche Dienste leisten. Schon begann sich der Beethoven in Brahms stark zu regen: und es erfolgte, zur rechten Zeit, die Veröffentlichung der beiden Brahms'schen Symphonieen in C und D-dur, in welchen nun die Reminiszenzen aus der „Neunten“ so zahlreich angetroffen wurden, dass ihr Verfasser, nach dem Urtheile der Breslauer Universität, für das Prinzipat unter den Symphonisten des neuen Reiches als völlig reif erachtet werden konnte.

Jedoch nicht die Reminiszenzen an und für sich, denen man ja bei den grössten Tonsetzern hier und da begegnet, würden einen genügenden Grund zur Abweisung dieses neu-beethovenischen Styles abgeben; hier ist vielmehr das Unterscheidende festzuhalten, dass Brahms sehr gerne Stellen aus den letzten, in Deutschland bisher unverstandenen, Werken Beethoven's kopirt und diese, da er selbst sie auch nicht besser verstehen konnte als seine Mitwelt, nun in einem Sinne und einer Verbindung anwendet, welche den ihnen bei Beethoven zuertheilten schnurgerade zuwiderlaufen. Ein bemerkenswerthes Beispiel möge uns diess Verhältniss veranschaulichen; wir entnehmen es Brahms' Klavierquartette in A-dur, op 26, in welchem er, vielleicht noch ohne Ahnung seiner künftigen typischen Bestimmung, schon sehr starke Beethovenismen an den Tag legt, die nun in jener Umgebung ein gar seltsames Gesicht machen. Ein, mit *Scherzo* überschriebenes, Musikstück in diesem Quartette hat folgendes Hauptthema:

Poco Allegro.

welches im 1. und 2. Theile des Stückes mit der, im Allgemeinen den Scherzi zukommenden, konventionellen Heiterkeit durchgearbeitet wird. Welcher Sphaere diese Heiterkeit jedoch angehört, entnehmen wir aus dem Charakter des sich anschliessenden *Trio*, wo wir mit Einem Sprunge in die bekannte, schon bei Schumann zu bemerkende Art der kanonisch-kontrapunktistischen Künsteleien versetzt werden, und dadurch uns zu dem Argwohne gedrängt fühlen müssen, dass wohl das ganze Scherzo von eben solch' einer recht hausbackenen Alltagsstimmung dem Autor eingegeben worden sei. Trotzdem aber blickt aus dem hier wiedergegebenen ersten Motive das Haupt des unverstandenen „dritten Beethoven“ seltsam bedeutungsvoll hervor. Man sehe sich das Motiv nur ein wenig näher an, aber man halte es gleichsam gegen einen Spiegel und betrachte es nun im Reflexe; denn es ist von Brahms allerdings umgekehrt worden; bei letzterem gleitet es zweimal herab, während es bei Beethoven einen sanft aufsteigenden Charakter hat. Beethoven's Streichquartett in Es-dur op. 127 beginnt nämlich in seinem ersten Allegro folgendermaassen:

Man sieht: es ist eigentlich das nämliche Motiv, nur erscheint es bei Beethoven sogleich in voller Vierstimmigkeit harmonisirt; um die Entwendung zu verhehlen, musste Brahms die Harmonisation so viel als möglich supprimiren, und er hat diess auch bis zur Reduzirung auf das blossе Unisоno herab gethan; aber im 2. Theile des Scherzo, wo denn doch das monotone Unisоno aufgegeben werden musste, ersieht man bei dem Hervortreten der Harmonieen, dass die Akkorde, in welchen die Brahms'sche Version des Beethoven'schen Motives gedacht ist, die gleichen sind, wie bei diesem. Im Beginne dieses zweiten Theiles erscheint es bei Brahms folgendergestalt:

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked with a piano dynamic (*p*) and features an *8va* marking above the treble staff, indicating an octave transposition. The notation consists of a treble staff with a complex, multi-voice texture and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar harmonic structures, maintaining the same key signature and melodic motifs.

Denkt man sich die beiden dominantischen Orgelpunkte G und C fortgelassen, so bleiben, wie es auch naturgemäss sein muss, die gleichen Harmonieen wie bei Beethoven zurück. Es war nun leicht, nachdem auf diese Art ein interessantes Motiv gewonnen war, durch die beiden Scherzothteile hindurch leidlich in dem gleichen angenommenen Charakter auszuharren; — aber was Manier ist, muss immer als solche sich offenbaren. — Hier geschieht dieses sofort in dem dazu gehörigen *Trio*, wo das hölzerne:

The image shows the beginning of a Trio section, featuring piano accompaniment. The notation includes a treble staff and a bass staff. The piece starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) section. The music is characterized by rhythmic patterns and harmonic structures that are typical of the Trio section in Brahms's Scherzo.

uns in einem Nu aus dem bisher besuchten Styl-Bereiche entführt, und nun mit unwiderleglicher Bestimmtheit uns erkennen lässt, dass jenes von uns bemerkte Beethoven'sche Gesicht weiter nichts als eine Brahms'sche Maske war.

Wenden wir uns, um ein neues Beispiel zu gewinnen; zu dem oben erwähnten Klavierkonzerte in D-moll.

Es hätte wirklich nicht der Hinweisung einer deutschen kritischen Stimme bedurft, um in unserer Erinnerung, beim Anhören dieses Konzertes, Beethoven's Neunte Symphonie auftauchen zu lassen. Gleich der Anfang

Maestoso.

versetzt uns mit seinem längeren, auf der Tonika ruhenden, Orgelpunkte mitten in den Durchführungstheil des ersten Satzes jener Beethoven'schen Neunten; auch das in dem letzteren verarbeitete Motiv



fehlt bei Brahms durchaus nicht, nur wird dieses, auch hier 2taktige, Motiv durch Triller, so wie durch Verlängerung der guten Takttheile, entstellt: wir finden es im 8. und 9. Takte des oben gegebenen Beispiels. Im weiteren Verlaufe (erstes Tutti, Takt 18) zeigt es sich, dass auch die kanonische Verbindung der einzelnen Motiv-Theile, gerade so wie bei Beethoven, von Brahms nicht verschmäht ward. Hier ist diese Stelle:



Nun wollen wir aber an diess erwiesene Plagiat uns nicht kehren, sondern nur darauf unser Augenmerk richten, was denn dieser, mit der für ein Klavierkonzert jedenfalls anspruchsvollen Ueberschrift *Maestoso* bezeichnete Satz sonst noch Majestätisches aufzuweisen habe. Doch, welcher Kontrast stellt sich uns hier wiederum dar! Gleich das nächste Seitenmotiv



muss uns über die Verquickung von Beethoven'schem Pathos und phlegmatischem, Reissiger'schem Kapellmeister-Melos*) in ein gerechtes Erstaunen versetzen; und folgen auch darauf erst noch zwei Motive ebenfalls im Geiste der zuletzt genannten Richtung, so lässt aber dann, als eigentliches Haupt-Seitenmotiv, eine recht gefällige und verständliche Kantilene sich vernehmen, welche sich den gewöhnlichsten Mendelssohn'schen Sanges-Weisen anreihen darf (wie denn auch wirklich der erste Takt den Beginn von dessen bekanntem, Duett betitelm, *Liede ohne Worte* bildet):

Poco piu Moderato.

Man beachte hier übrigens, wie im dritten und vierten Takte die Banalität der Melodie durch allerlei Gesuchtheiten in Harmonie und Stimmführung zu verdecken erstrebt wird. Ueberblickt man diese hier zitirten drei Themen, so wird man gestehen, dass es als Unmöglichkeit angesehen werden muss, aus so widersprechenden Bestandtheilen ein wirklich bedeutendes, ja auch

*) Dass dieser Vergleich mehr als eine blossе Metapher sei, mag der Leser aus der Anführung des Allegro-Motiv's der einst vielgekanteten, doch jetzt nicht mehr „glänzenden“ Ouverture Reissiger's zu der Oper: „Die Felsenmühle“ ersehen:

Der melodische Kern in den beiden Melodien ist, wenn man die Figurirung in der Reissiger'schen abzieht, der gleiche. —

nur ein *richtig vorzutragendes* Stück herzustellen. Manche unserer heutigen Komponisten scheinen sich nämlich über ihre eigenen Tempi nicht immer ganz klar zu sein*). So lässt sich auch für den hier betrachteten ersten Satz des Konzertes die Tempobezeichnung *Maestoso* allenfalls noch bei dem ersten Motive, ohne übermässige Langeweile zu erregen, wirklich befolgen; für die übrigen erwähnten Themen jedoch wäre der Vortrag im Tempo *Allegretto* oder gar *Presto* das einzige Mittel, um dem sonst unfehlbaren Einschlafen aller wirklich Zuhörenden vorzubeugen. Da ein solcher schroffer Tempowechsel nun aber nicht wohl ausführbar, sicherlich auch von dem Autor gar nicht beabsichtigt ist, so dürfen wir gewiss aus einer derartigen Motiv-Zusammenstellung einen Beleg dafür entnehmen, bis zu welchem Maasse von Unnatur man gelangen kann, wenn man auf gut Glück sich dem launenhaften Wellenschlage einer in willkürlicher Weise zusammengesuchten *Manier* überlässt. — Wir machen hier noch darauf aufmerksam, wie die Unbestimmtheit und Unsicherheit seiner Konzeptionen sich bei Brahms z. B. auch schon darin ausspricht, dass man bei ihm fast nie einer unzweideutigen, einfachen Zeitmaass-Bezeichnung, wie *Adagio* oder *Allegro* begegnet; sondern immer heisst es da *Poco Adagio*, *Poco Allegro* u. s. w., gleich als sollten die Dirigenten absichtlich in Unklarheit darüber gelassen werden, welches Tempo eigentlich zu nehmen sei.

Ehe wir uns von diesem Konzerte trennen, werde noch des letzten Satzes desselben gedacht: des *Rondo's* dieser längeren Musikpiece. — Die Neunte Symphonie, mit welcher unser Konzert so sehr liebäugelt, besitzt zwar, wie allgemein bekannt, kein „Rondo“, — wohl aber das Beethoven'sche Klavierkonzert in C-moll; und zwar finden sich zwischen diesem Rondo in C-, und jenem Brahms'schen in D-moll wiederum frappante Aehnlichkeiten. Wir machen in Kürze den Leser darauf aufmerksam, dass in beiden Rondo's, und zwar in der gleichen Taktart ($\frac{3}{4}$) und im gleichem Tempo, das Klavier in seinem ersten Solo mit dem Hauptthema einsetzt und nach 8 Takten den Kontrapunkt zu diesem Thema in mässig bewegten Sechzehnteilen unisono in beiden Händen anstimmt; dass in beiden Rondo's der jedesmalige Wiedereintritt des Hauptthema's durch Skalen und Läufer des Soloinstrumentes zu einem auf der Dominante liegenden Orgelpunkte eingeleitet wird, und dass ein kleiner fugirter Tutti-Mittelsatz bei unserem heutigen Komponisten einem ähnlich, jedoch einige Jahrzehnte vorher, angelegten fugirten Zwischensatze in dem Werke jenes klassischen Meisters entspricht. In der *Form* also hätte Brahms sich so ziemlich an die des Beethoven'schen C-moll-Rondo's gehalten; da jedoch Form und Inhalt untrennbar mit einander verbunden sind und wechselweise von einander abhängen, so ist es um so schlimmer, dass dieser Inhalt, nämlich die *Motive* selbst, bei Brahms ebenso gesucht als dürftig ausgefallen ist. Man möchte

*) Siehe R. Wagner: Ueber das Dirigiren.

seinen Augen misstrauen, wenn man in einem Stücke, das wenigstens, als Kopie nach einem Klassiker, in dem nachgeahmten Style zu beharren und mit sich selbst zu kongruiren hätte, dem hier wiedergegebenen Motive begegnet (Seite 38 der Klavierausgabe):



Und neben einem solchen Gesange von dem reinsten Hiller'schen oder Reissiger'schen Gepräge, taucht plötzlich in der „Kadenz“ dieses Rondo's abermals eine der allergewagtesten Anspielungen an die Beethoven'sche *Neunte* auf, und zwar an eine der berühmtesten Stellen aus deren letztem choralem Theile. Dort haben in einem, zwischen zwei der stürmischsten Partien eingeschobenen, beruhigenden Intermezzo, im 5. Takte vor dem Tempowechsel, der Tenor und der Bass, *soli*, folgende melodische Gänge vorzutragen:



In der erwähnten Brahms'schen Kadenz nun befindet sich genau die folgende Stelle:



worauf dann das vorher zitierte Motiv wieder aufgenommen, und das ganze Stück, im gleichen eklektischen Style, zum Abschlusse gebracht wird. —

Bis hierher haben wir, leider durch die Stimme der sogenannten *öffentlichen Meinung* dazu angeregt, den Musiker Brahms in so fern mit dem Musiker Beethoven in Parallele gestellt, als wir nachzuweisen versuchten, wie völlig un-beethovenisch und unkünstlerisch Brahms mit den Beethoven entlehnten Themen verfuhr, indem er sie ohne alle Umstände in die Gesellschaft und genaue Verbindung durchaus andersartiger, wenn auch nicht immer ganz eigener, so doch jedenfalls, gegen jene Themen, untergeordneter, musikalischer Gedanken brachte. Für den grossen Klassiker Beethoven haben wir jedoch noch einen besonderen Gesichtspunkt, ausser dem des reinen Musiker's, festzuhalten; es soll hiermit auf jene Eigenschaft des gewaltigen Meisters hingewiesen sein, welche ihn allerdings erst zu Dem werden liess, der er war: wir meinen die, trotz allem Titanenhaften und rücksichtslos Heroischen, innerlichst wahre, einfache und in mehr als gewöhnlichem Sinne *religiöse* Natur des mit nie zu bändigender Kühnheit vorwärts strebenden Künstlers, wie dieselbe uns aus vielen bekannt gewordenen Zügen seines Lebens*) eben so wohl, als aus seinen, mit deutlich oder undeutlich ausgesprochener religiöser Tendenz konzipirten Tonwerken entgegentritt. Auch Brahms hat nun dem religiösen Bedürfnisse seiner unmittelbaren Zeitgenossen musikalisch zu entsprechen gesucht; und zwar bildet das Werk, womit ihm diess gelungen ist, gerade einen der Hauptpfeiler seines nunmehr weithin verbreiteten Ruhmes. Sein deutsches Requiem deutet schon durch den Titel darauf hin, dass es von einem lateinischen oder romanischen wohl unterschieden sein will; sucht man aber dem hier obwaltenden Unterschiede auf die Spur zu kommen, so zeigt sich derselbe leider nur in der gänzlichen Abwesenheit desjenigen wahrhaft religiösen Geistes, welcher für eine Komposition dieser Gattung unentbehrlich ist. Ein solcher Geist aber spricht sich in dem Texte des katholischen oder römischen Requiems in so fern unverkennbar aus, als dieser gleichsam eine Umschreibung des berühmten Schiller'schen Verses bietet: *Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Uebel grösstes aber ist die Schuld!* Die Folgen dieser Schuld für den Hingegangenen möglichst zu erleichtern oder abzuwenden, muss die erste und einzige Sorge für die Hinterbliebenen sein; diese brauchen nicht etwa sich selbst über den Hingang Jenes zu trösten, da sie den Tod überhaupt eher als ein Glück ansehen; wohl aber halten sie sich für verpflichtet, die an den Tod sich anknüpfenden, möglicherweise schrecklichen, Folgen dem Verblichenen zu ersparen oder zu lindern. Das Brahms'sche Requiem nun enthält fast gar keine Anspielung auf dieses einzig richtige religiöse Verhältniss zwischen dem Todten und den von ihm in dieser Welt zurückgelassenen Leidtragenden; dieses Requiem ist (das wird Jeder, der den Text beachtet, zugeben müssen) nicht ein Gebet für die ewige Ruhe (*requiem aeternam*) des Todten, sondern eines für die zeitliche Ruhe der Lebenden, denen die eigene Furcht vor dem Tode

*) wie z. B. aus seiner Erklärung, dass er einen Text, wie den des „Don Juan“, nie hätte komponiren können —

mit den kräftigsten und schlagendsten Bibelsprüchen ausgetrieben, ausgesungen und ausgeeigt wird: an das Heil des Todten wird so wenig gedacht, dass am Schlusse — wohl gar als etwas Tröstliches — ausgerufen wird, des Todten *Werke* würden diesem nachfolgen! Es ist nicht anzunehmen, dass Brahms den selbstgewählten Text in einem ganz entgegengesetzten, das wäre also hier religiösen, Geiste komponirt habe: das hiesse denn doch dem Musiker in ihm allzu grosses Unrecht thun. Das Ganze ist vielmehr in Wort und Ton eine Aufforderung zum Genusse dieses so üppig blühenden heutigen Lebens. Und ist diess nicht dasselbe Leben, wie es sich auch in Konzertsälen, Opernhäusern, gemischten Chorvereinen und Journalzirkeln, so wie in manchen anderen Hauptfreuden des Dasein's, der ganzen Masse unserer, so gerne den Ernst in der Kunst betonenden, Gesellschaft darbietet, wobei der Schein der Frömmigkeit zur Erhöhung des „Glanzes“ nicht verschmäht wird? Wir aber werden anzunehmen haben, dass eine genau eben so grosse Kluft, als sie zwischen unwahrhaftiger Philisterei und echter Religiosität gähnt, auch den Musiker dieser modernen Gesellschaft von dem unverstandenen, weltentrückten Meister, Beethoven, trennt. —

Im Uebrigen würde man sehr ungerecht gegen die sonstigen jetzt mehr oder minder namhaften Komponisten Deutschland's sein, wenn man nicht anerkennen wollte, dass, in Ausbildung und Verfolgung der *Manier*, so manche der letzteren ihren Platz neben Brahms mit allen Ehren einnehmen können. Für diessmal sei noch zweier dieser modernen Komponisten gedacht, und vorerst unser Blick auf jenen unter denselben gerichtet, welcher, als ein Manierist der vollkommensten Gattung, ein eben so merkwürdiges, wie für unsere Zwecke besonders lehrreiches, Beispiel abgeben kann.

Joachim Raff gehört zu den wohl am Häufigsten aufgeführten und in dilettirenden Kreisen beachteten Tonsetzern der Gegenwart, dessen geringere Berühmtheit, im Vergleiche mit Brahms, nur dadurch zu erklären ist, dass er sich nicht, wie dieser, gerade ins Besondere auf die Nachahmung Beethoven's verlegt hat; was aber unerlässlich war, um bei Publikum und Kritik für die Stelle des *princeps* würdig zu erscheinen. Gleichwohl ist Raff Manierist gleich Brahms, ja sogar in einem weit höheren Grade; denn er blieb standhaft bei zwei Mustern und gleichsam Hauptbezugsquellen für den Stoff seiner kompositorischen Thätigkeit stehen: das Wesen dieser letzteren lässt sich daher leicht aus dem jener beiden Urquellen erkennen und hiernach in deutlichen Begriffen niederlegen. Als die beiden Faktoren, deren Produkt sich die Raff'sche Muse nennen darf, müssen wir — eine Zusammenstellung, welche vielleicht Manchem sehr seltsam erscheinen mag — F. Liszt und F. Mendelssohn-Bartholdy nennen. Dass dieser letztere eigentlich Derjenige sei, von dem sich noch am ehesten etwas „lernen“ lässt, wird gewiss Jeder sofort zugestehen; und es ist in der That nichts Auffallendes, wenn Jemand der *partout* Sonaten, Quartetten, vielleicht auch Symphonieen, verfassen will, sich an Mendelssohn als Muster anlehnt, da dieser mit der äusserlichen Form

sich vornehmlich geschickt abzufinden gewusst hatte. Vielleicht ist Raff derjenige Musiker, welchem das Ablernen und Aneignen der Mendelssohn'schen Form unter allen Jenen, die mit ihm auf dem gleichen Felde thätig sind, noch am besten gelungen ist. Mit der Form, der „*Mache*“ allein war es aber noch nicht genug; und gerade von Mendelssohn konnte man das Andere, was noch nöthig war, nämlich die in diese Form zu verwebenden *Themen*, und wo möglich *Melodien*, nicht gut geradezu annehmen, da uns Neueren wohl mit Recht eben die eigenthümlich kraftlose Natur der Mendelsohn'schen Melodie als die Hauptursache des nothwendigen rascheren Niederganges der Lebensfähigkeit seiner Musik erscheint. Hier bot sich nun Raff von anderer Seite her allerwirksamste Hülfe dar. Sein Umgang mit Liszt und dessen Werken setzte ihn in den Stand, für seine Kompositionen die Mendelssohn'sche Kantilene nur in so fern anzunehmen und anzuwenden, als er sie wenigstens mit so viel moderner, d. h. hier Lisztischer, Verbrämung und Ausstattung in Betreff der Harmonisation und des Rhythmus versah, dass sie, also unbeanstandet wieder unter die Leute gebracht, nun kaum noch mehr wiederzuerkennen war. Wenn Liszt in seinen symphonischen Dichtungen sich für die besonderen Zwecke seiner Programmmusik eine eigenthümliche, beredte Sprache hergestellt hatte, welche, bei der schönen Bestimmtheit auch seiner dichterischen Vorwürfe, mit ungemein lebendiger Deutlichkeit in Rhythmus und Harmonie unser Gefühl zu fesseln und auf das Erfassen der gewählten programmatischen *Idee* hinzuleiten vermag, so benutzte Raff die hier sich offenbarenden, entweder neu erfundenen oder neu angewandten, rhythmischen und harmonischen Verbindungen, um für sich eine Farbenpalette, eine Manier, zusammenzustellen, vermittelt welcher man nun wiederum sich leidlich „klassisch“ geben konnte und mit „Komponiren“ von Sonaten, Quartetten etc. nicht zu sparen brauchte. Belege für die hier ausgesprochene Ansicht über Raff's Tonsetzmanier werden dem aufmerksamen Leser, wenn wohl auch nur diesem, in grosser Zahl aus dessen Tonstücken (von opus 1 bis 200) sich darbieten. Da aber auch dem Unaufmerksamen zum Mindesten ein Leitfaden an die Hand zu geben ist, so sei hier alsbald ein Beispiel aufgestellt und dafür, auf's Gerathewohl, gleich das erste Thema aus Raff's Zweiter Sonate für Klavier und Violine (A-dur, op. 78) herangezogen; dieses lautet wie folgt:

Rasch. (Violine.)

(Klavier.)

The image shows three systems of musical notation. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The first system shows a melodic line in the treble and a bass line with five-measure rests marked '5'. The second system continues the melody and bass line. The third system ends with 'etc.' in the bass line.

Man sieht, dass dieses Thema Mendelssohn recht gut geschrieben haben könnte. Das elegante Auf- und Abschwingen der Melodie im 5. bis 7. Takte, die verhältnissmäßig einfache Harmonisation, und manches Andere noch, machen dieses Thema so recht eigentlich zu einem solchen, wie die Konservatoriums-Klassen, welchen das akademische Abrichten von Tonsetzern obliegt, es gar nicht besser verlangen können. In der zweiten Hälfte des 1. und 3. Taktes allerdings schiebt es schon ein wenig nach Liszt hinüber; aber was wird erst aus demselben im Verlaufe dieses ersten Satzes! Gleich auf der zweiten Seite der Sonate erscheint es schon melodisch und harmonisch so verändert, dass es wahrlich zum Erstaunen ist:

The image shows a single system of musical notation. It has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff shows a chromatic interval, and the bass staff shows a complex chord progression.

Hier ist in der Melodie aus der kleinen Terz schon eine bedenklich klaffende kleine Quinte geworden, und die chromatischen Intervalle in der unteren Mittelstimme, so wie die ganze hierdurch entstehende Akkordfolge, sind schon gar nicht mehr Mendelssohnisch, sondern vielmehr recht interessant und neu,

was hier so viel besagen will, als: *Lisztisch*. Im Verlaufe des ersten Satzes der Sonate wird der einsichtige Leser das Thema durchweg in diesem Sinne verfolgen und die ausgiebigsten Spuren solcher Verquickung zweier seltsam disparater Elemente erblicken können. Ebenso leicht aber wird es sein, von da aus die Manifestationen der Raff'schen Manier durch den gesammten Katalog seiner Musikwerke hindurch sich zur Einsicht zu bringen. — —

Wir haben oben zugesagt, für diessmal noch einen dritten Komponisten unserer Zeit als Beispiel ihrer musikalischen Manier in nähere Betrachtung zu ziehen, und obwohl wir für jetzt nur mit Autoren von Konzert- und Kammermusik uns beschäftigen wollen, so ist dieser Dritte dennoch einer, dessen Name das grösste Maass des ihm anhaftenden Glanzes erst durch den Erfolg eines Werkes von, so zu sagen, musikalisch-dramatischem Genre erlangt hat. Es ist hiermit Karl Goldmark gemeint, dessen „Königin von Saba“ im Begriffe ist, die übliche „Runde“ über die Opernbühnen Europa's, und wer weiss welcher Welttheile noch, zu machen. Durch Wiederstrahlung könnte aber wohl leicht auch der bloss Instrumentalmusiker Goldmark jenes Glanzes theilhaftig werden, und wäre somit auch für dieses Gebiet in gewissem Sinne zu beachten. Seine „Ländliche Hochzeit, Symphonie in 5 Sätzen“ ist aber desshalb interessant, weil man daraus ersieht, wie tief und verderblich die Folgen einer Vermischung der Programmatik und der Symphonik waren, wobei die sogenannte *musikalische Romantik* entstehen, und Schumann, als der Erste und Begabteste der in dieser Weise komponirenden Musiker, zum Haupt einer Art von Schule erhoben werden durfte, welche in Wirklichkeit eben so wenig existiren kann, als jene Romantik selbst. War Schumann aber eine wirklich musikalische Natur, welche jedoch an der Unklarheit zu Grunde gehen musste, in der sie zeitlebens in Betreff der Bedeutung jener beiden eben genannten Begriffe verblieb, so bietet Goldmark's nach zwei Richtungen hin blickende Symphonie nur ein erheiterndes Bild jener Perplexität, in welcher solch ein moderner Symphoniker sich befindet, der es am Liebsten mit keiner „Partei“ ganz verderben möchte. Schon auf dem Titelblatte kündigt sich diese Verlegenheit deutlich an: hier finden wir für jeden der einzelnen Sätze je zwei Benennungen, und zwar eine nach dem alten klassischen Gebrauche, und eine nach dem neuen „romantischen“. So lesen wir für den ersten Satz: Variationen und: Hochzeitsmarsch, für den zweiten: Intermezzo und: Brautlied,*) für den dritten: Scherzo und: Serenade, für den vierten: Andante und: Im Garten, für den fünften endlich: Finale und: Tanz. Da Goldmark nicht eine musikalische Natur, wie Schumann, sondern nur ein musikalischer Eklektiker genannt werden kann, so ist bei dieser Komposition nicht, wie bei den Schumann'schen Symphonieen, von Verführung durch falschen Me-

*) Da die eigentliche Symphonie nur vier Sätze kennt, so erscheint dieser ganze eingeschobene Satz als eine besondere Konzession an die Programmatiker, wie er denn auch zwei „romantische“ Titel besitzt.

lodieenreiz, überschwängliche Harmonisation u. s. w. zu reden; das ganze *opus* ist vielmehr recht harmlos, ja manchmal gründlich langweilig. Aber als ein nicht uninteressantes Exempel der von uns hier betrachteten modernen Maniermusik, möge auch dieses Werk einige Züge, eben so sehr zur Erheiterung als zur Belehrung, für unsere Darstellung herleihen.

Um recht ländlich und naiv zu erscheinen lässt uns Goldmark in seiner *Serenade*, welche aber auch ein *Scherzo* ist, folgendes, gewiss einfach zu nennendes, Sätzchen vernehmen:

Allegro moderato.

Sicherlich kann, wer billig denkt, für eine ländliche Hochzeits-Serenade nicht eben mehr verlangen; aber Goldmark will mit diesem Stücke zugleich ein Scherzo für städtische Abonnementskonzerte liefern, und sieht sich daher veranlasst, mit der Achtelfigur des obigen Thema's (Seite 43 des Klav.-Auszuges) recht gelehrt zu thun und — allen Anforderungen der Ländlichkeit zum Trotz — innerhalb 12 Taktten in neun verschiedene Tonarten auszuweichen, und zwar (das Stück ist in D-dur geschrieben) nach H-dur, Gis-moll, Es-moll, B-moll, Ges-dur, Des-dur, F-moll, G-moll und schliesslich D-moll; man sieht: hier fehlt nicht mehr viel zum regelrechten Quintenzirkel.

Das Finale dieser Symphonie (von welcher hier keine vollständige Analyse gegeben werden soll) führt, wie erwähnt, auch den Titel *Tanz* und beginnt mit einem recht lebhaften, derb munteren Motive:

Allegro molto.

lässt aber in seinem Verlaufe folgende Klänge an unser erstauntes Ohr schlagen:

A musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a series of chords and melodic fragments. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). There are also accents (*>*) over some notes.

Aus welchem „Lande“ ertönen uns diese Harmonien? Ohne Zweifel aus dem der missverstandenen und falsch angewandten Programm Musik. Nicht minder ungewöhnlich nimmt sich für einen Tanz von Hirten und Schäferinnen folgende längere Episode aus. (Klav.-Ausz. Seite 69):

A longer musical score for piano, consisting of four staves. The key signature remains two flats. The music is more complex, with many chords and some melodic lines. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), and *sff* (sforzando fortissimo). There are also accents and some slurs. The texture is dense and somewhat chaotic, with many notes beamed together. The score ends with "etc." on the right.

Hier fällt Goldmark offenbar aus dem „pastoralen“ Style heraus und in den „heroischen“ hinein, ein Zufall, vor welchem sich z. B. Beethoven in seinen beiden so benannten Symphonieen (Pastorale und Eroica) wohl zu bewahren bewusst hat. — Im Uebrigen ist diese Goldmark'sche Symphonie, wie schon

gesagt, ziemlich unschuldiger Natur, und ihr Komponist auf einem ganz anderen Felde, als wie auf dem hier betrachteten, für eigentlich gefährlich und in einem ernststen Sinne tadelnswürdig zu erachten. —

Indem wir uns hiermit anschicken, diese Betrachtungen ihrem Ende zuzuführen, mögen wir uns der Hoffnung nicht verschliessen, dass nicht allein der im Beginne derselben in's Auge gefasste, uns bereits zugewandte Theil der „Jetztzeit“ das Wesen und die Schädlichkeit der von uns durch einzelne Beispiele bezeichneten „*Manier*“ zu heilbringendem Erfolge immer deutlicher erkennen lernen werde; sondern dass auch die Autoren selbst, welche von uns, nicht ohne die der *Wahrheit* innewohnende Schärfe, angegriffen worden sind, einer in ihrem Bewusstsein unfehlbar vorhandenen, und ebenfalls von der *Wahrheit* herrührenden Stimme, je länger je mehr, ohne Rücksicht auf alle anderen Beziehungen, Gehör geben möchten. Freilich ist diess eine Hoffnung, welche mit der zu Anfang dieses Aufsatzes erwähnten von dem bleibenden Siege des ernstlich und unverfälscht Echten so ziemlich die gleiche ist: gleichwohl ist die *Hoffnung* ebenso berechtigt, als ihre *Erfüllung* ersohnens- und wünschenswerth; diese aber zu erreichen, giebt es keine Macht, auf deren Führung mit solcher Sicherheit zu bauen wäre, als die — *Wahrheit*.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Thomas Carlyle.

Vor nun gerade vierzig Jahren hat einer der berühmtesten und allervorzüglichsten Historiker und Schriftsteller Englands, der jetzt 85jährige Thomas Carlyle, zu London seine Vorlesungen „über *Helden, Heldenverehrung und das Heldenthum in der Geschichte*“ gehalten, welche ein Jahr später unter dem Titel „*On hero worship*“ im Druck erschienen, aber erst nach ferneren zwölf Jahren ihren bisher einzigen Uebersetzer an das deutsche Publikum in einem Uebersetzer Namens Neuburg gefunden haben. Einige der bemerkenswerthesten aus der reichen Fülle vortrefflicher Aussprüche und Betrachtungen in jenem Buche, ergänzt durch etliche Sätze aus desselben Autoren kleineren Schriften, seien hiermit den Lesern der „Bayreuther Blätter“ gleichsam als aus völliger Vergessenheit wieder mitgetheilt; denn es ist leider kaum zu erwarten, dass Viele von uns des grossen Engländers schönes Werk kennen werden, dessen Beschaffung, selbst in seiner deutschen Uebersetzung, heute zu den schwierigen Aufgaben findiger Antiquare gehört. Und doch sollte sowohl das Buch über die Heldenverehrung, als auch jene, durch A. Kretzschmar deutsch herausgegebenen kleineren „*Ausgewählten Schriften*“ (3 Theile; Leipzig bei Otto Wigand, 1855), zumal die höchst interessanten und lehrreichen sozialpolitischen Betrachtungen in deren

drittem Theile, nicht minder als die wohl mehr gelesene unvergleichliche Darstellung der „*Französischen Revolution*“ (Deutsch von Feddersen, Leipzig 1844), von Unseresgleichen genau gekannt und vorzüglich geschätzt sein. Wir erfahren aus den unten mitgetheilten Beispielen einestheils die merkwürdige Verwandtschaft der Auffassung der Kunst seitens des Engländers mit derjenigen unseres Meisters, und andererseits, in schönster Form, das volle Bekenntniss unseres eigenen, durch die Kunst unseres Meisters uns neu geweckten und genährten Glaubens an das Grosse, welche allen unseren idealen Bestrebungen als lebendige Triebkraft innewohnt, sodass wir gerade in unserem ausschliesslichen Organe, in diesen „Bayreuther Blättern“, jene Aussprüche als die Worte einer der denkbar harmonischesten „Stimmen aus der Vergangenheit“ mit unseren gegenwärtigen Empfindungen, Meinungen, Erklärungen, Wünschen und Erwartungen zusammen erklingen lassen dürfen. Dabei ist es ein tröstlich erhebender Gedanke, dass hier einmal der Sprecher solcher Worte aus der Vergangenheit *noch lebt*; und es gewinnt unsere Zitirung der vergessenen Sprüche des hochwürdigen Greises in unseren „Blättern“ eine besonders vom Standpunkte unserer gemeinschaftlichen „Heldenverehrung“ merkwürdig geheimnissvolle Bedeutung, wenn wir zugleich erwägen, dass es Goethe war, welcher dereinst noch in seinem vorletzten Lebensjahre den jungen englischen Schriftsteller, als Biographen Schiller's, mit einer Vorrede beim deutschen Publikum warm empfehlend zuerst eingeführt hatte, wie diess in den Werken unseres grossen Dichters ausführlich zu lesen steht (Ausgabe in 6 Bd. V. S. 891 — 97.); und dass nun also, gerade nach einem halben Jahrhundert, der greise Berühmte von Chelsea wiederum in der Sphäre der *neuen* grossen deutschen Kunst als wahrhaft verwandter und befreundeter Geist, und nicht wie eine „Stimme aus der Vergangenheit“, sondern vielmehr als immer uns gegenwärtig bleiben sollende Stimme des wahren „Zukünftler“-Glaubens, dem Gedächtnisse unserer deutschen Gesinnungsgenossen zurückgegeben wird. —

H. v. W.

Ueber das Musikalische in der Poesie.

Motto:

Was nicht werth ist, gesungen zu werden,
das ist auch nicht der Dichtung werth. —
R. Wagner.

Ich finde in der herkömmlichen alltäglichen Unterscheidung, dass Poesie *gebundene* Rede sei, dass sie *Musik* in sich habe und *Gesang* sei, bedeutenden Sinn. Ja, wenn hart bedrängt um eine Definition, liesse sich eben so gut diess wie irgend etwas sagen: Wenn eure Schilderung *wahrhaft musikalisch* ist, nicht nur musikalisch in Wort, sondern in *Sinn und Wahrheit*, in all' ihren Gedanken und Aeusserungen, in ihrer ganzen Auffassung, *dann ist sie dichterisch*; wenn nicht, nicht. — Musikalisch! wie viel liegt in dem! Ein musikalischer Gedanke ist der Ausspruch eines Geistes, der in das innerste *Herz* eines Dinges eingedrungen ist, das innerste Geheimniss desselben erfasst hat, die *Melodie* nämlich, die darin verborgen liegt; die Melodie des inneren Zusammenhanges, welche seine Seele ist, wodurch es besteht und zu seinem Dasein in der Welt berechtigt ist. Alle innerlichen Dinge, dürfen wir sagen, sind melodisch; sprechen sich natürlich in Gesang aus. Tief geht die Bedeutung des Gesanges. Wer kann in logischen Worten die Wirkung, welche Musik auf uns ausübt, erklären? Eine Art unartikulierte, unerforschliche Rede, welche uns an den Rand des Unendlichen führt, und uns Augenblicke lang da hinein blicken lässt! Ja, alle Rede, selbst die alltäglichste, hat etwas Gesangartiges in sich: keine Dorfschaft in der Welt, die

nicht ihren eigenthümlichen Accent hat; — Tonfall und Weise nämlich, wonach die Leute da *singen* was sie zu sagen haben! *Accent* ist eine Art *Recitativ-gesang*; alle Menschen haben ihren besonderen Accent, — obgleich sie ihn nur an Anderen bemerken. So wird auch alle leidenschaftliche Sprache von selbst musikalisch, — mit einer gesteigerteren Musik als die des blossen Accents; schon die Rede eines Menschen in aufgebrachtem Eifer wird zum Recitativ, zum Gesang. Alle tiefen Dinge sind Gesang. Gesang scheint irgendwie zu unserem innersten Wesen zu gehören; wie wenn alles Uebrige nur Einkleidung und Hülse wäre! *Der Urbestandtheil von uns, von uns und allen Dingen.* Die Griechen fabelten von Sphärenharmonien; es war das ahnende Gefühl, das sie von der inneren Beschaffenheit der Natur hatten, dass die *Seele* aller ihrer Stimmen und Aeusserungen vollkommene *Musik* sei. *Dichtung* daher wollen wir *musikalischen Gedanken* nennen. Der Dichter ist der, welcher auf diese Weise denkt. Im Grunde kömmt es auch hier auf Geisteskraft an; es ist eines Menschen Aufrichtigkeit und Tiefblick, was ihn zum Dichter macht. *Schau tief genug, so wird deine Anschauung musikalisch; denn das Herz der Natur ist überall Musik, sobald du es nur erreichen kannst!* —

Alle alten Gedichte, Homer's und die übrigen, sind ihrer Natur nach *Lieder*. Ich möchte sagen, strenge genommen sind es alle rechten Gedichte, *alles was nicht gesungen ist, ist eigentlich kein Gedicht*, sondern ein Stück Prosa in klingende Zeilen gezwängt, — zum grossen Nachtheil der Grammatik, zur grossen Plage des Lesers, meistens! Was wir wissen wollen, ist der *Gedanke* des Mannes, wenn er welchen hatte: weshalb sollte er ihn gewaltsam zum *Klingeln* schrauben, wenn er ihn einfach *sprechen kann*? Nur wenn sein Gemüth zur *Leidenschaft der Melodie* entzückt ist, und seine Töne, nach Coleridge's Bemerkung, schon durch die Grösse, Tiefe und den Schwung seiner Gedanken musikalisch werden, können wir ihm ein Recht zu reimen und zu singen zuerkennen, und ihn einen Dichter nennen, und ihm Gehör geben als dem heroischen Sprecher, — dessen Rede Gesang *ist*. Der hierauf Anspruch Machenden sind aber viele; und es wird folglich dem ernsthaften Leser am oftesten ein mühseliges, wenn nicht gar unerträgliches Geschäft, Reime zu lesen! Reime, denen die innere Nothwendigkeit abging, gereimt zu werden; — man hätte uns einfach sagen sollen, ohne Geklingel, was damit gemeint sei. Ich möchte Allen, die ihren Gedanken sprechen *können*, rathen, ihn nicht zu singen; *zu begreifen, dass sie, in einer ersten Zeit, unter ersten Menschen, keinen Beruf haben, ihn zu singen.* Gerade wie wir den echten Gesang liebschätzen, und davon bezaubert werden, wie von etwas Göttlichem, müssen wir den falschen Gesang hassen, und ihn als ein blosses hölzernes Getöse betrachten, als ein leer überflüssig Ding, als etwas ganz und gar Unaufrichtiges und Anstössiges.

Ueber Heldenverehrung.

Anbetung eines Helden ist überschwängliche Bewunderung eines grossen Menschen. Ich sage, grosse Menschen sind noch immer bewundernswürdig; ich sage, es gibt im Grund nichts anderes Bewundernswürdiges! Ein edleres Gefühl als das der Bewunderung eines Höheren als er, wohnt nicht, in der Menschenbrust. Es ist zur heutigen Stunde, wie zu allen Stunden, der beseelende Antrieb im Menschenleben. Religion finde ich darauf begründet, nicht nur heidnische,

sondern weit höhere und wahrere Religionen, — alle bisher bekannte Religion. Heldenanbetung, innigste fussfällige Bewunderung, inbrünstige gränzenlose Unterwürfigkeit vor einer edelsten göttlichen Menschengestalt, — ist das nicht der Keim des Christenthums selbst? Der grösste Held ist Einer, den wir hier nicht aussprechen! Heiliges Stillschweigen mag über jenen heiligen Gegenstand nachsinnen; man wird finden, dass es die äusserste Vollendung eines Grundzuges ist, der durch die ganze Menschengeschichte geht.

Ich weiss wohl, dass in diesen Tagen Heldenverehrung, das was ich Heldenverehrung nenne, als aufgehört und schliesslich zu Ende gegangen betrachtet wird. Das Unrige ist ein Zeitalter, welches, aus Gründen, die wohl einmal des Untersuchens werth sein dürften, gleichsam das Dasein grosser Menschen leugnet; das Wünschenswerthe grosser Menschen leugnet. Man zeige unseren Kritikern einen grossen Mann, einen Luther z. B., und sie machen sich sofort daran ihn zu „erklären“, wie sie es nennen; nicht ihn zu verehren, sondern sein Maass zu nehmen, — und bringen ihn als eine Art kleinen Mann zu Tage! Er war das „Ergebniss der Zeit“ sagen sie; die Zeit rief ihn hervor, die Zeit that Alles, er selbst nichts — als was wir, der kleine Kritiker, gleichfalls hätten thun können! Das dünkt mich ein trauriges Befleissen! Die Zeit rief hervor? Wir haben leider Zeiten gekannt, die laut genug nach ihrem grossen Manne riefen, aber ihn nicht fanden, als sie riefen! Er war nicht da; die Vorsehung hatte ihn nicht gesandt; die Zeit, trotz ihrem lautesten Rufen, musste in Wirren und Schiffbruch zu Grunde gehen, weil er sich nicht stellen wollte, als er gerufen ward. —

Der grosse Mann eines Zeitalters ist über allen Vergleich die wichtigste Erscheinung in demselben; alle anderen Phänomene, wären es auch Waterloo-Siege, Konstitutionen vom Jahre Eins, glorreiche Revolutionen, neue Geburten des goldenen Zeitalters, in welcher Art man will, sind dagegen klein und trivial. Ach, alle diese Dinge vergehen und verlöschen, wie die Pechpfannen, die zu ihrer Verherrlichung angezündet wurden, und das neugeborene goldene Zeitalter erweist sich stäts als todtgeboren. Auch ist, war und wird nie ein anderes goldenes Zeitalter möglich sein, als einzig und allein im neuen Wachsthum der menschlichen Würde und Weisheit, das heisst folglich, in dem neuen Auftauchen weiser und würdiger Menschen unter uns. Ein solches Auftauchen ist das grösste Ereigniss, wenn es auch nicht bemerkt wird; alles Andere, was in irgend einer Art geschehen kann, ist bloss die bergauf oder bergabführende, rauhere oder ebenere Bahn, aber keineswegs die Kraft, die uns in den Stand setzt, auf derselben weiter zu wandern. So verhältnissmässig wenig kann Voraussicht oder die schlaueste und geschickteste mechanische Erfindung oder Vorkehrung für eine Nation, für eine Welt thun! Stäts müssen wir auf die Güte der Zeit warten und sehen, welcher Führer uns geboren werden und wohin er uns führen wird.

Man bedenke: wenn wir gefragt würden, wollt ihr euer *indisches Reich* oder euren *Shakespeare* aufgeben, ihr Engländer; nie ein indisches Reich, oder nie einen Shakespeare gehabt haben? Es wäre in der That eine ernsthafte Frage. Amtspersonen würden ohne Zweifel in amtsmässiger Sprache Antwort geben; aber würden nicht auch wir, für unseren Theil, zu antworten gezwungen sein: Indisches Reich oder kein Indisches Reich; wir können Shakespeare nicht entbehren! Das indische Reich wird jedenfalls einmal von uns gehen; aber dieser Shakespeare

geht nimmer von uns, er verharret ewig bei uns; wir können unseren Shakespeare nicht lassen!

Ja, fürwahr es ist etwas Grosses für eine Nation, dass sie eine artikulierte Stimme erhalte; dass sie einen Menschen hervorbringe, der die Bedeutung ihres Wesens melodisch ausspricht! Italien z. B., das arme Italien, liegt zerbröckelt aus einander gestreut da, in keinerlei Protokoll oder Vertrag als eine Einheit erscheinend; dennoch ist das edele Italien in Wirklichkeit Eins: Italien hat seinen Dante hervorgebracht, Italien kann sprechen! Der Czar aller Russen, der ist stark, mit so vielen Bajonetten, Kosacken und Kanonen, und thut ein grosses Stück, indem er einen solchen Erdstrich politisch zusammenhält; aber er kann noch nicht sprechen. Etwas Grosses in ihm; aber es ist eine stumme Grösse. Er hat keine Geniusstimme gehabt, auf die alle Menschen und Zeiten horchen. Er muss sprechen lernen. Noch ist er ein grosses stummes Ungethüm. Seine Kanonen und Kosacken werden alle zu nichts vermodert sein, während Dante's Stimme noch hörbar ist. Die Nation, die einen Dante hat, ist geeint, wie ein stummes Russland es nimmer sein kann. —

Dieses Prinzip der Verehrung des Grossen in helles Licht zu stellen, uns Ehrerbietung zu lehren und wen wir verehren sollen, sollte stäts ein Hauptzweck der Erziehung sein, denn hiermit beginnt und endet eigentlich dieser Unterricht und in unserer Zeit ist vielleicht mehr als je der Bedarf an selbstbewusster Verehrung ausserordentlich gross und unser Vorrath davon unaussprechlich gering.

Grosse Männer sind die Feuersäulen auf der dunkelen Pilgerfahrt der Menschheit; sie stehen als himmlische Zeichen da, als ewig lebende Beweise dessen, was gewesen; als prophetische Verkünder dessen, was sein wird; die offenbarten verkörperten Möglichkeiten der menschlichen Natur. Wer diese Grösse niemals gesehen, niemals mit seinem Verstande aufgefasst, niemals mit seinem ganzen Herzen leidenschaftlich geliebt und verehrt hat, der ist auf immer verurtheilt, klein zu bleiben.

Wäre das Andenken an diesen Glauben noch so verdunkelt, wie denn auch in der That zu allen Zeiten die groben Leidenschaften und Anschauungen der Welt sie aus den Herzen der Meisten fast ganz vertilgen, so findet sie doch in jeder reinen Seele und jedem Dichter und Weisen einen neuen Missionair, einen neuen Märtyrer, bis das grosse Buch der Weltgeschichte auf immer geschlossen und die Bestimmung des Menschen auf dieser Erde erfüllt. Es ist eine Höhe, welche das Menschengeschlecht befähigt und bestimmt ist zu erreichen und von welcher es, nachdem es dieselbe einmal erreicht, niemals wieder zurückweichen kann. —

Es ist die Eigenthümlichkeit jedes Helden, zu jeder Zeit, an jedem Orte und in jedweder Lage, dass er auf die *Wirklichkeit* zurückkomme, dass er auf Dingen fusse und nicht auf dem Schein von Dingen. Je nachdem er, ausgesprochen oder mit tiefen sprachlosen Gedanken, die hehren Wirklichkeiten der Dinge liebt und verehrt, werden ihm die leeren Scheindinge, wie herkömmlich,

stattlich, von Koreischiten oder Conclaven beglaubigt sie immerhin sein mögen, unerträglich und abscheulich sein.

Fürwahr, dass ein Mensch selbstbestimmt, ursprünglich, wahrhaftig, oder wie wir es immer nennen mögen, sei, das wird ihn sicherlich am Allerwenigsten abgeneigt machen, die Wahrheit anderer Menschen zu ehren und zu glauben! Es macht ihn nur dazu geneigt, es nöthigt und zwingt ihn unaufhaltsam, *anderer Menschen todte Formeln, Nachbetereien und Unwahrheiten nicht zu glauben*. Ein Mensch fasst die Wahrheit mit offenen Augen, und weil seine Augen offen sind: muss er sie nothwendig schliessen, ehe er seinen Wahrheitslehrer lieben kann? Er allein kann, mit echter Dankbarkeit und treuem Pflichtgehorsam der Seele, den Lehrerheld, der ihn aus der Finsterniss zum Licht befreit hat, lieben. Ist dieser nicht in der That ein Held und Schlangenbezwinger; aller Verehrung würdig! Das schwarze Ungethüm, Lüge, unser Einer Feind in dieser Welt, liegt niedergestreckt durch seine Tapferkeit; er war es, der die Welt für uns besiegt hat! —

Duldung soll das *Nichtwesentliche* dulden; und wohl danach sehen, welches dieses ist. Duldung soll edel, maasshaltend, selbst im Zorn noch gerecht sein, wenn sie nicht länger dulden kann. Aber wir sind am Ende mit nichten bloss dazu hier um Duldung zu üben! Wir „dulden“ keine Lügen, Diebereien, Schlechtigkeiten, wenn sie sich uns anheften; wir sagen zu ihnen: Du bist falsch und unausstehlich! Wir sind hier Lügen auszurotten und ihnen, in irgend verständiger Weise, ein Ende zu machen. Ich will es mit der Weise, in der es geschieht, nicht allzu genau nehmen; nur dass es geschehe, daran ist uns gelegen. —

Mittheilungen aus der Gegenwart.

In Bayreuth — für Bayreuth: ein echtes „Bayreuther“ Beispiel, eine Antwort in wahrhaft klassischer Form auf unsere Frage: was ist Styl? — Das gab uns Hans von Bülow mit seinem am 16. Februar hier stattgehabten „*Klavervortrage Beethoven'scher Kompositionen*“ (Sonata appassionata F-moll, Op. 57; Adagio und Variationen F-dur, Op. 34; Sonate Es-dur, Op. 31 Nr. 3; Sonate Cis-moll, Op. 27 Nr. 2; Sonate A-dur, Op. 101; Variationen und Fuge, Op. 35). —

Hier *wollte* ein Könnender: und wir hatten eine *Kunst*. Möge das grosse Beispiel dieses edelsten Willens in unserer moralisch-künstlerischen Gesamtheit nicht folgenlos verbleiben! —

Herr Joseph Rubinstein hat am 15. Februar in *Berlin* seinen, auf 6 Matineen vertheilten, Vortrag des vollständigen „*Wohltemperirten Klaviers*“ von *Jos. Seb. Bach* beendet und den materiellen Reingewinn dieses vorzüglich glücklich künstlerischen Unternehmens, im Betrage von 604 Mark, dem Bayreuther Fonds zugewiesen. —

Der Klavervortrag H. v. Bülow's in *Bayreuth* hat den Bülow-Fonds um 770 Mark vermehrt. — Die Erträgnisse der Vorträge in *München* und *Frankfurt a. M.* (14. und 21. Februar) waren 2447 und 1053 Mk. —

Spenden zum Fonds. — In den Monaten Januar und Februar sind ausser obigen Zuschüssen etwas über 4800 Mark an Extragaben für den Fonds eingegangen und 2200 Mark für künftige Zahlung gezeichnet worden. —

Statistik der Blättersendungen. (Abschluss am 8. Februar 1880.) — Seit der Anzeige von der Verschiebung des Festspieles, im Juli-Stücke des vorigen Jahrganges dieser Blätter, bis zu dem letzten Abmeldungstermine, Ende Dezembers 1879, sind im Ganzen 63 Mitglieder aus dem Patronat-Vereine ausgetreten, oder haben ihre Zahlungen unterlassen; dafür sind aber von damals bis jetzt 112 neue Mitglieder hinzu gekommen, von denen 87 bei der letzten Versendung der Blätter, Anfang Februars, Exemplare derselben zugesandt erhalten haben. Dieses ergibt ein Mehr von 24 Exemplaren des letzten Stückes gegen den Betrag der Versendung im Juli v. Js., und zwar ist das Juli-Stück in 1669, das letzte, Doppelstück, in 1693 Exemplaren versandt worden. Die Zahl der versandten Exemplare in den dazwischen liegenden Monaten schwankte, wegen der abwechselnden Aus- und Eintritte, folgendermaassen hin und her:

August:	1673.	November:	1678.
September:	1680.	Dezember:	1677.
Oktober:	1689.	Januar/Februar:	1693.

Eine Abnahme der Versendungszahl hat also nur während des November und Dezember (um 12 Exemplare) stattgefunden. Die letzte Versendung war die grösste, welche bis jetzt zu verzeichnen gewesen ist.

Die 1693 Exemplare der letzten Versendung gingen nach 244 verschiedenen Orten,

darunter:	540	nach	79	ausländischen	Orten.	31	nach	6	schweizerischen	Orten.
und zwar:	167	„	24	österreichischen	„	30	„	5	französischen	„
	106	„	7	russischen	„	20	„	8	holländischen	„
	68	„	7	belgischen	„	15	„	5	italianischen	„
	49	„	12	grossbritannischen	„	14	„	2	spanischen	„
	40	„	3	nordamerikanischen	„					

Die einzelnen Orte, nach welchen die Blätter (in der eingeklammert angezeigten Anzahl) theils von der Redaktion direkt, theils — soweit bekannt — von den Vertretungen aus weiter gesandt wurden, waren folgende:

Wien (99), Berlin (94), München (90), Bayreuth (82), Riga (80), Brüssel (59), Mainz (50), Leipzig (48), Breslau (43), Weimar (41), Mannheim (40), New-York (37), London (36), Hamburg (33), Regensburg (32), Frankfurt a. M. und Paris (26), Dresden (25), Köln (23), Schwerin i. M. (22), Düsseldorf (20), Freiburg i. B. und Würzburg (19), Ludwigshafen und Minden (18), Braunschweig (16), Buda-Pest und Heidelberg (15), Madrid (13), Aachen, Pössneck, Stuttgart (11), Baden, Bern, Königsberg i. P., Viersen (10).

Asch, Gladbach, Graz, Kiel, Moskau, Prag, Strassburg i. E. (9), — Basel, Elberfeld, Hannover, Helsingfors, Hirschberg, Worms, Zürich (8), — Amsterdam, Chemnitz, Magdeburg, Nürnberg (7), — Dessau, Görlitz, Stettin, Villingen, Wiesbaden (6), — Carlsruhe und Göttingen (5), — Bonn, Cassel, Charlottenburg, Coburg, Dürkheim, Goslar, Halle a. d. S., Luxemburg, Petersburg, Rom, Salzburg, Schweinfurt, Sondershausen, Zabern (4), — Bamberg, Barmen, Brandenburg, Carlsbad, Crefeld, Darmstadt, Edenkoben, Florenz, Gotha, Güstrow, Haag, Herzogswalde, Kaiserslautern, Neapel, Neu-Strelitz, Posen, Turin, Warschau, Winterthur (3), — Altenburg, Antwerpen, Battle, Baumgarten, Bellin, Boston, Brieg, Chippenham, Düren, Eisenach, Essen, Hagen, Haine St. Pierre, Jena, Liegnitz, Mühlhausen i. Th., Mons, Naum-

burg a. d. S., Neisse, Neu-Lengbach, Neustadt i. d. Pf., Nordhausen, Oldenburg, Osnabrück, Plagwitz, Rotterdam, Schwabing, Venedig, Zittau (2).

Agram, Alt-Jessnitz, Alzey, Arnheim, Artern, Beringhof, Bernburg, Berneuchen, Birmingham, Blasewitz, Bordeaux, Bräunlingen, Bremen, Budweis, Burgdorf, Carlshalton, Cheltenham, Clermont Fd., Cöthen, Colberg, Constanz, Croppenstedt, Czernowitz, Danzig, Deutsch-Krawarn, Donaueschingen, Drem, Ebersdorf, Edesheim, Elbing, Elmira, Erlangen, Erfurt, Essmannsdorf, Floreffe, Frankfurt a. d. O., Franzensbad, Freystadt, Fürth, Gardelegen, Gladbach (bergisch), Glasgow, Gnadenfrei, Gohlis, Gries, Gross-Giewitz, Gross-Linden, Gross-Örner, Hagenbach, Haidhausen, Halberstadt, Hankensbüttel, Håvre, Heidenheim, Hochstein, Hörselgau, Iserlohn, Kapelle, Kislegg, Kriewald, Küschmälz, Lasdehnen, Lichterfelde, Linz, la Louvière, Ludwigsburg, Lüben, Lüttich, Maastricht, Manau, Maximiliansau, Meiningen, Mödling b. W., Mühlhausen i. E., Münster, Nairitz, Neustift b. W., Newcastle a. T., Nizza, Obere Waid, Oberlembach, Odessa, Oelber, Oevergönne, O'Gyalla, Oxon, Pernau, Pilsen, Plauen, Pölten, Potsdam, Ratzeburg, Rheinabern, Richmond, Rohnstock, Rostock, Schmiedeberg, Siegfeld, Sonneberg, Speyer, Stibbe, Stralsund, Straubing, Todtnau, Trier, Tübingen, Ürdingen, Unter St. Veit, Wandsbeck, Weilburg, Weissenburg i. E., Weissig, Wermeric, Wernigerode, Wesserling, Windsor, Wolfartsdyk, Xeres de la Frontera, Zabern, Zehlendorf, Znaim. (1). —

Geschäftlicher Theil.

Vermögens-Ausweis des Bayreuther Patronat-Vereines

am 1. Januar 1880.

Einnahmen.

a) Bülow-Fonds			
Eingänge bis 31. December 1879 . . .	M.	19808.30	
angefallene Zinsen	„	490.50	M. 20298.80
<hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/>			
b) Friedrich Schön'sche Patronatstiftung „ 10000.—			
Zinsen hieraus siehe unter d.			
c) Sonstige grössere Spenden (Grund-			
stock) M. 13202.98			
angefallene Zinsen im Jahre 1878 . . .	„	189.05	
do. do. im Jahre 1879 . . .	„	377.25	
1/2jährliche Zinsen der F. & M. Hof-			
mann'schen Stiftung	„	40.—	„ 13809.28
		<hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/>	
		Transport	M. 44108.08

	Transport	<i>M.</i>	44108.08
d) Jahresbeiträge pro 1878 bis 1880 ab- züglich aller sich auf <i>M.</i> 21287.18 laut Aufstellung belaufenden Ausgaben für Vereinszwecke		<i>M.</i>	43792.87
angefallene Zinsen im Jahre 1878	„		679.60
do. do. im Jahre 1879	„		1557.65
do. do. der Schön'schen Stiftung	„	222.20	„ 46252.32
Bestand am 1. Januar 1880	<i>M.</i>		90360.40

(zum grössten Theile angelegt in 4⁰/₁₀ bayerischen und preussischen Staatspapieren, ein kleinerer Theil in 4¹/₂ ⁰/₁₀ Pfandbriefen einer Boden-Creditanstalt ersten Ranges.)

Als Spenden kamen dem Vereine zu im Dezember 1879:

Tausend Mark 4⁰/₁₀ bayer. Staatsobligation mit Zins vom 1. October 1879 von einem ungenannten Mitgliede in München.

Zweitausend Mark 4⁰/₁₀ bayer. Staatsobligationen mit Zins v. 1. Juli 1879 von Herrn Architecten Friedrich Hofmann in Graz und dessen Gattin Frau Martina Hofmann.

(Die Zinsen beider Stiftungen werden dem Conto-Grundstock resp. sonstige grössere Spenden gutgebracht.)

Ausgaben.

1) Erhaltung des Theaters	<i>M.</i>	6332.38	
ab für Eintrittskarten	„	1721.30	<i>M.</i> 4611.08
2) Verwaltungskosten:			
Drucksachen zur Organisation	<i>M.</i>	416.17	
Auslagen der Vertretungen	„	299.92	
Korrespondenz des Vorstandes, der Re- daktion und div. Unkosten	„	494.76	1210.85
3) Herstellung und Expedition der Bayreuther Blätter bis 11. Stück 1879 incl.	„		10692.55
4) Honorar für Redaktion und Mitarbeiter	„		4772.70
			<i>M.</i> 21287.18

Bayreuth, 17. Februar 1880.

Friedrich Feustel.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

April.

Viertes Stück.

1880.

Inhalt: — Aus dem „deutschen Dichterwalde“. Von C. Fr. Glasenapp. II. — Richard Wagner als Begründer eines deutschen Nationalstils mit vergleichenden Blicken auf die Kulturen anderer indogermanischer Nationen. Ein Vortrag von Bernhard Förster. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Von der Wiesbadener Versammlung. —

Aus dem „deutschen Dichterwalde“.

Von C. Fr. Glasenapp.

II.

Wohl erfährt das übereinstimmende Verhalten unserer Litteraturdichter zu den Schöpfungen Richard Wagner's seine rechte Beleuchtung schon aus der einen Thatsache, dass das Erscheinen einer jeden einzelnen alsbald in einer ganzen Anzahl unberufener Streber den Ehrgeiz erweckte, den Künstler auf dem Gebiete des von ihm selbst erwählten dramatischen „Stoffes“ in Schatten zu stellen. Der zureichende Grund für manches Schweigen oder übelwollende Beurtheilen wird durch die unwiderlegliche Nachweisung eines so wunderlichen Wettfeifers in seiner Nacktheit ersichtlich. Der empfangene grosse Eindruck verflüchtigte sich in der Seele eines „deutschen Dichters“ oft zu sehr kleinen Wirkungen.

Die Aufgabe, welche man sich bei diesem Wettkampfe stellte, täuschte um so eher über ihre Schwierigkeit, als man von dieser Seite die unbeschränkte Verfügung über alle Mittel der *ars poetica* sich selbst ohne Bedenken zusprach. Ueber den dichterischen Werth von Wagner's Werken war man dagegen unter den Autoren des „modernen deutschen Drama's“ völlig im Reinen. Im Lager der wohlbeglaubigten Repräsentanten „deutscher Dichtung“ der Gegenwart gab es darüber nur die eine Stimme, wonach sie lediglich als „Operntexte“ anzusehen und jedenfalls öffentlich recht geringgeschätzt als solche

zu behandeln waren. Wenn daher in einer unserer zahlreichen „Litteraturgeschichten“, in Mitten der eigentlichen Heroen des „modernen Drama's“, der Mosen, Gutzkow, Hebbel, Halm u. s. w., Wagner als Dramatiker überhaupt in Mitbetrachtung gezogen ward, so geschah es doch nur mit der wohlmeinenden Verwahrung: man würde seinen Dichtungen das grösste Unrecht zufügen, wollte man sie als wirkliche dramatische Kunstwerke beurtheilen; wogegen ihnen in jener bescheideneren Qualifikation das höchste Lob einzuräumen sei. Von einem „Operntexte“ dürfe man billiger Weise schon nicht die „reichgegliederte Handlung“ verlangen, welche, aus dem Uebermaasse episodischer Bestandtheile in dem komplizirten Aufbau des „modernen Drama's“ zu schliessen, für die poetische Vorzüglichkeit und theatralische Wirksamkeit eines solchen allerdings ein Hauptforderniss zu sein scheint. Ward bei solcher vorkommenden Gelegenheit dem Künstler noch eine staunenswerthe Herrschaft über die Sprache und die Fähigkeit, den Empfindungen und Leidenschaften Ausdruck zu geben, als ein bemerkenswerther Vorzug zugestanden, so war diess schon ausnahmsweise liberal und geschah nur unter dem Vorbehalte des im übrigen „opernhaften“ Charakters der Dichtungen.

Wenn wir unsere Erfahrungen in diesem Punkte überblicken, so hatte es mit diesem Vorbehalte im Allgemeinen eine dreifache Bewandniss. Er bedeutete entweder so viel, dass man über sie als Dichtungen gänzlich zu schweigen, oder, wo ihre Erwähnung unvermeidlich war, sie mit vornehmer Suffisance über die Achsel anzusehen, oder endlich: sie ohne Schonung herunter zu reissen habe. Alles dieses ist ihnen in reichem Maasse widerfahren. Es gibt wohl nichts an ihnen, was nicht *sub specie* des fünffüssigen Jambus und der „poetischen Diktion“ von unseren Schöngeistern als unzulänglich befunden worden wäre. Die Sprache des „Tristan“, der „Meistersinger von Nürnberg“, des „Nibelungenringes“ ward von ihrem Forum für gesucht und fremdartig spröde erklärt, die dramatische Handlung zu einfach und gering befunden, die Stoffe selbst als ein „Rückfall in die Romantik“ verklagt.

Dieser letzteren Meinung schlossen sich allerdings die zahlreichen „Dichter“ nicht an, die fortgesetzt jeden von Wagner erwähnten Stoff für den eigenen Gebrauch herzurichten sich beflissen zeigten. Was dem „Rienzi“ und „Tannhäuser“ widerfahren war, was dem „Lohengrin“ freilich nicht hatte widerfahren können, wie sollten die nachfolgenden Werke des Künstlers davon verschont bleiben? Um so erlaubter aber erschien das Verfahren der Verfälschung und Umprägung des edelsten Metalles, das je aus der Tiefe des deutschen Geistes gehoben worden war, als der Fundort desselben scheinbar einem Jeden offen stand, leicht zugänglich und erreichbar, auch ohne besondere Anweisung durch Wagner. Und hätte andererseits das Verlangen nach Ueberbietung des Opernkomponisten, der sich „seine Texte selbst dichtete“ auch nur ein einziges grosses und wahrhaft deutsches Dichterwerk zur Reife gebracht, so hätte uns wahrlich ein solcher Erfolg als ein erfreuliches Zeugniss für die Fruchtbarkeit des Bodens gelten dürfen, auf welchen schon vor der

Zeit der erwärmende Strahl des lebendigen Kunstwerkes gefallen war. Allein es blieb dabei, dass Wagner's Schöpfungen für unsere Theater als „Opern“ galten, oder durch Streichungen und verwahrloste Aufführungen künstlich dazu präparirt wurden: was Wunder, dass unsere Theater- und Litteraturdichter nun ihrerseits „Schauspiele“ daraus machten, mit „poetischer Diktion“ und „reichgegliederter Handlung“, und den gebräuchlichen theatralischen Effekten? Es geschah damit das Umgekehrte von Dem, was bisher noch jedem Drama Shakespeare's, Schiller's und Goethe's begegnet war: keines derselben war zu gut erschienen, um nicht in einen „Operntext“ verwandelt zu werden; jetzt muss es seine besonderen Ursachen haben, wenn einem Werke Wagner's nicht das entgegengesetzte Geschick beschieden war.

Damit vertrug sich aber sehr wohl eine fortgesetzte öffentliche Nichtbeachtung und Herabsetzung. Und so ist es denn allezeit im „deutschen Dichterwalde“ der Brauch geblieben, Wagner's Dichtungen als „Operntexte“ zu loben und deren zahlreiche poetische Schönheiten zu rühmen, zugleich aber mit der Klage über die sprachlichen Härten und „dilettantischen“ Sonderbarkeiten der Diktion Aller Ohren zu erfüllen. War der Unwerth der Dichtung als solcher nachgewiesen, wie wenig vollkommen konnte da noch das auf ihrer Grundlage errichtete Kunstwerk sein? Gelang es ferner, dem Unbefangenen ein Misstrauen gegen den Werth der Wagnerischen Kunstschöpfungen, wie gegen ein trügerisches Blendwerk, zu erwecken und zu nähren, so war ein Spielraum gewonnen, auf welchem der „deutsche Dichter“ inzwischen in aller Solidität sich selbst nach Lorbeern umsehen konnte. Auffallend ist es gewiss, dass gerade die am wenigsten zu reproduzierender „Dichtung“ ausersehenen Werke Wagner's (Lohengrin) auch verhältnissmässig am wenigsten kritische Anfechtungen erfahren haben; während diejenigen, bei denen sich das öffentliche Missfallen unserer poetischen Litteraturwelt am heftigsten und schonungslosesten kundgab (Tristan!), zugleich der Nachahmungs- und Ueberbietungssucht den belebtesten Tummelplatz dargeboten haben. Es wäre wohlthätiger, diese Erscheinung aus ganz naiver Beschränktheit zu motiviren, als sich für ihre Erklärung in spekulative Tiefen zu versenken. Aber sie lässt sich vielmehr bis in das Einzelne weiter verfolgen; sogar *Stellen* der Dichtungen, an denen der Gedanke sich, durch ein kraftvolles Zusammendrängen des Wortausdruckes, eine unerhörte, neue und energische sprachliche Form erschuf, in welcher nicht selten *ein* Wort oder *eine* Wortverbindung den Blick in einen ganzen Gedankenzusammenhang eröffnete, waren auch unseren schöngeistigen Poeten keinesweges entgangen. Während jedoch solche Stellen öffentlich gerne als Beispiele unverständlicher Ueberschwänglichkeit zitiert und dem Publikum als warnende Exempel vorgehalten, ja durch parodirende Verzerrung der Lächerlichkeit preisgegeben wurden, sehen wir in den poetischen Neubearbeitungen gerade sie, in kläglicher Entgeistung und Ernüchterung, als aufgesparte Höhepunkte des Ausdruckes verwendet; weshalb vielleicht auch unsere Litteraturdichter hinsichtlich ihres Geschmackes durchaus nicht für so

zahn und beschränkt zu halten sind, wie sie es selbst vorgeben. Nur bezeigen sie allerdings ihr Gefallen an Stoff und Form in anderer Weise, als der gewöhnliche Leser, dem sie die Berechtigung zu solchem Gefallen auszureden bemüht sind.

Unter allen Dichtungen Wagner's ist gewiss keine dem öffentlichen Unbehagen unserer Litteraten in gleichem Maasse ausgesetzt gewesen, wie diejenige des „Tristan.“ Was wäre, neben dem „Rückfall in die Romantik“, nicht gegen sie vorgebracht worden? Und doch hatte seit „Rienzi“ und „Tannhäuser“ kein Stoff so heftig anreizend auf die Reproduktionslust unserer Dichter gewirkt. Vor Wagner war Immermann's unvollendet gebliebener Versuch zu *epischer* Wiederbelebung von „Tristan und Isolde“ gänzlich vereinzelt gewesen. Auch die posthume Herausgabe dieses merkwürdigen Fragmentes („*Tristan und Isolde. Ein Gedicht in Romanzen*“, Düsseldorf, 1841) blieb ohne jede Einwirkung auf die Säger des „deutschen Dichterwaldes“; einzig Roeber's „*Tragödie in Arabesken*“ (Elberfeld, ohne Jahreszahl 1851) wäre als Ausnahme zu nennen. Wagner trat die „Tristan“-Sage im Jahre 1855 nahe, aber erst zwei Jahre später unterbrach er die musikalische Ausführung seines „Siegfried,“ um an die Dichtung des in kürzester Frist vollendeten „Tristan“ zu gehen. Diess ist der Zeitpunkt, von welchem ab die Tristan-Poeten ihr Wesen zu treiben beginnen. Ein Zufall? Um diess zu verneinen, muss man den treuherzigen Glauben an schöpferische Zufälle, oder gar an einen spontanen Trieb zur gemeinsamen Erfassung eines bedeutungsvollen Stoffes, als etwa wirksame Motoren in der modernen poetischen Produktion, nicht verloren haben. Das Jahr 1859 ist dasjenige der ersten Veröffentlichung der „Tristan“-Dichtung Wagner's, nachdem schon seit zwei Jahren Wagner's Beschäftigung mit diesem Stoffe bekannt genug geworden war: von hier an eröffnet sich die Reihe der dramatischen Bearbeitungen der Sage von: „*Tristan und Isolde*“ durch *Josef Weilen, Ludwig Schneegans, Robert Gehrke, Eduard Hartmann* (unter dem Namen *Karl Robert*) u. s. w., als eben so viele Versuche, den von Wagner aus innerstem künstlerischen Bedürfnisse erwählten Stoff aus dem klippenreichen Gebiete der „Oper“ als gute Beute auf das leichter zugängliche Terrain des rezitirten Schauspieles zu ziehen.

„Für Solche, welche die Musik genirt, hat der Dichter Weilen in Wien „*Tristan und Isolde*“ zu einem Trauerspiele verarbeitet“, mit diesem schlagenden Worte machte ein Leipziger Musikblatt auf den ersten dieser Versuche aufmerksam. Gemeint war Weilen's „*Tristan. Romantische Tragödie in fünf Aufzügen*“ (Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt, Breslau, 1860)*. Um die gleiche Zeit, als Wagner, mit dem ungestillten Verlangen, gerade *dieses* — auf eine leichter zu ermöglichende szenische Darstellung hin entworfene

* Dem Verfasser war, als er diess niederschrieb, nur die (im Buchhandel einzig anzutreffende) Breslauer Ausgabe von 1860 bekannt. In den Theaterbibliotheken findet sich dagegen noch ein älterer Manuscriptabdruck vom Jahre 1858 (Wien, Karl Ueberreuter); was die obige Darstellung indess nur wenig beeinflusst.

und ausgeführte — Werk an einer der hervorragenden deutschen Bühnen sich und seinen Freunden zur Anhörung zu bringen, von den unerträglichsten Leiden und Entságungen bedrängt ward, gelang es dem Wiener Poeten mit seiner dramatischen Arbeit wohlfeile Erfolge zu gewinnen. Dass der *Name* „Tristan“, sei es auch in Verbindung mit leichtsinnigen und abergläubischen Vorstellungen über eine „unaufführbare Oper“, eben in ganz Deutschland in aller Munde und mit dem Namen eines heimathlosen Künstlers verknüpft war, musste dem Autor einer rezeiterten Tragödie trefflich zu statten kommen. Wenn unter den „durch die Musik Genirten“ deutsche Theaterleitungen verstanden werden sollten, so hatte der obige Ausspruch seine buchstäbliche Giltigkeit. Die *Oper* „Tristan“ wurde in Wien nach mehr als siebzig Proben zurückgelegt; an der Karlsruher Musterbühne unter E. Devrient's Leitung war sie, trotz der Geneigtkeit des Grossherzog's, wegen der Unmöglichkeit, ihre Partien zu besetzen, gar nicht erst angenommen worden. Leichter hatte es der Dichter des *Trauerspiels*, dasselbe fast gleichzeitig mit der Veröffentlichung durch den Druck an einem norddeutschen Stadttheater zur ersten Aufführung zu bringen, dessen Mittel den Anforderungen des Stückes völlig entsprachen. Andere Bühnen folgten, bis zu dem entlegenen Riga, wo in demselben Jahre, das endlich, nach so vielen leidenvollen Enttäuschungen und vergeblichen Anstrengungen, die erste Aufführung des *wirklichen* „Tristan“ in München ermöglichte, — 1865 — auch ein „Tristan“ durch die Theateraffichen angezeigt ward. Das sah wie Ironie auf ein Provinzialtheater aus (im Sinne jener vortrefflichen Aufführung der „weissen Dame“, bei welcher die Musik durch „belebten Dialog und gewählte Diktion“ ersetzt ward*), war aber doch ganz ernsthaft gemeint: „Tristan“ in München hatte genug von sich reden gemacht, um auch anderwärts einen guten Kassenerfolg zu sichern; „Tristan“ sollte es einmal sein, und da kam es doch nicht so sehr auf den Autor an. Da die Musik doch so manchen genirte, warum sollte sie nicht durch eine „reichgegliederte Handlung“ und „poetische Diktion“ ersetzt werden, wenn man dadurch doch auch eine „Tristan“-Feier gewann? Dazu gab es bei Weilen eine sehr wesentliche Verbesserung der Wagner'schen Dichtung: der so anstössige „Liebes-trank“ war vermieden. Seine Aufgabe übernahm — ein *Zauberring*. Warum ein Ring? Und warum hiessen Held und Heldin dann überhaupt noch Tristan und Isolde? Darnach darf nicht gefragt werden. Eine „Verbesserung“ war der „Originalität“ wegen unerlässlich; ein Zauber musste es wohl sein, der die Liebenden zu so selig-unseligem Bündnisse zwang: ob Trank, ob Ring, was verschlug das dem Poeten und seinem Publikum? wer wollte es damit so pedantisch genau nehmen? — Bemerkenswerth ist es jedoch, dass der *Liebeszauber* als solcher — im grellen Gegensatze zu Wagner's Dichtung! — bei Weilen in schroffster, aufdringlicher, den handelnden Personen selbst bewusster und von ihnen nicht verläugneter Widernatürlichkeit hervortritt.

*) Vgl. Wagner, Ges. Schr. I, Vorw. Seite V.

Weilen's Tristan sagt von sich und Isolden geradezu: „*Fort aus dieser Welt! in ihr sind Menschen, welche Sympathie und Neigung und Lieb' verknüpft! — wir aber sind in Eins geschmiedet auf der Hölle Ambos!*“ — Konsequenter in der Beseitigung des Liebeszaubers war Schneegans in seinem „*Tristan. Trauerspiel in fünf Aufzügen, mit einem Vorspiel*“ (Leipzig, 1865), der sich für das Erscheinen seines Geisteskindes vor der Oeffentlichkeit ebenfalls genau den Zeitpunkt gewählt hatte, als die Münchener Aufführung die allgemeine Aufmerksamkeit auf die „Tristan“-Sage lenkte. In dieser dramatischen Fassung ist dem Liebeswunder alles Wunderbare abgestreift: nur ein Anklang daran ist geblieben, indem der Dichter, anstatt den Minnetrank selbst zu verwenden, einen unsichtbaren jungen Seemann aus dem Mastkorbe ein *Lied* von der Wirkung eines solchen Trankes singen lässt. Es bedarf keines Hinweises darauf, wie die Inszenetzung dieses Anklanges ihrerseits eine Reminiszenz an den Beginn von Wagner's Dichtung darbietet. Keinem der bisher genannten „Dichter“ kam es zum klaren Bewusstsein, dass die tiefste und einzig tragische Lösung der in den *Beibehaltung* des alten Sagenzuges vom Liebestranke gegebenen Aufgabe in Wagner's „Tristan“ bereits gefunden sei. Oder was hätte sie davon abgehalten, sich auch diese anzueignen? Dieser letzte Schritt war einem späteren Bearbeiter vorbehalten. Während man fortfuhr, den „Operntext“ vornehm zu ignoriren, diente er auch ferner phantasielosen Litteraten als Fundgrube. R. Gehrke's „*Tragödie in drei Akten: Isolde*“ (Berlin, 1869) vergegenwärtigt zu sehr das Lichtenbergische Messer ohne Klinge, zu welchem der Stiel fehlt, um von uns berücksichtigt zu werden; dagegen zieht Eduard Hartmann's „*Drama in fünf Akten: Tristan und Isolde*“ (Berlin 1871) wegen der anderweitigen Berühmtheit seines Verfassers das Interesse auf sich. Unmittelbar nach der Münchener Aufführung, 1866, schrieb der vielgenannte Philosoph des Unbewussten die, erst fünf Jahre später zur Veröffentlichung gelangte, Dichtung nieder, in welcher er keinen Anstand nimmt, das Hauptmotiv seines Drama's Wagner zu entlehnen, indem er die Liebenden vermeintlich den gemeinschaftlichen *Todestrank* trinken, und so, angesichts der Befreiung vom täuschenden Scheine des Lebens, ihre Leidenschaft mit vollster Wahrhaftigkeit, bekennen lässt. Noch mehr: als wäre nie vor ihm ein Dichter auf diese Auffassung und Umwandlung des Liebestrankes in ein dramatisches Motiv von reinster und höchster Tragik verfallen, gestattet es sich der „unbewusste“ Aneigner und Ausbeuter fremder Gedanken in einer besonderen Vorrede zu seiner Dichtung, die entlehnte Schürzung des dramatischen Konfliktes, mit Verschweigung Wagner's, als von ihm selbst herrührende Weisheit vorzutragen. Um jedoch der in die Augen springenden Aehnlichkeit der betreffenden Szene mit Wagner's Dichtung zu entgehen, und seine „Selbständigkeit“ zu beweisen, lässt sich der Dichter-Philosoph zu der unglücklichsten „Erfindung“ von der Welt hinreissen: Isoldens Mutter habe ihr den *Todestrank* mit der ausdrücklichen Bestimmung mitgegeben, „*noch auf der*

Fahrt Herrn Tristan ihn zu reichen.“ Schlimmer konnte es das Bestreben nach Originalität nicht treffen, als indem der irischen Königin so ganz ohne Grund die verächtlichste meuchlerische Absicht zugemuthet wird.

Für die weitere Behandlung des Stoffes ist bei allen diesen „Tristan“-Poeten vorzüglich das Erforderniss der „reichgegliederten Handlung“ maassgebend. Diese veranlasst, dass sich das Verzeichniss der Personen, welches bei Wagner eigentlich die Zahl *fünf* nicht überschreitet (Marke; Tristan, Kurwenal; Isolde, Brangaene), um zahlreiche Nebenpersonen erweitert wird, ja bei einem dieser Dichter, die namen- und charakterlosen „Hofleute, Ritter und Frauen“ abgerechnet, bis auf *zwanzig* steigt. Ohne Scheu vor Abgeschmacktheit und mit völlig zügelloser Willkür zählt das Personenregister bei Hartmann an Marke's Hofe einen Lord Triamour, Lord Stonykraft, Lord Drywater, Baron Ross, Sir Edward Ratkliff, Sir Arthur Herbert*) her. Dem entsprechend kommt, mit Ausnahme Gehrke's, keiner dieser Dichter mit weniger als *fünf* Aufzügen aus; Schneegans lässt denselben sogar noch ein „Vorspiel“ vorausgehen. Bei der Mehrzahl fällt Wagner's *erster* Akt mit ihrem *dritten* Akte zusammen, der die Szene aus dem Schiffe in „originalen“ Variationen darbietet (bei Weilen spielt sie, nach einem Schiffbruche, auf der Insel Man); die beiden ersten Akte sind mit den zur Vorgeschichte des Dramas gehörigen expositionellen Handlungstheilen ausgefüllt: Kampf mit Morolt, Auszug zur Brautwerbung, Aufenthalt in Irland als Spielmann. Nur Schneegans beginnt mit der Szene auf dem Schiffe; anstatt zwei Akte Exposition vorauszuschicken, zieht er es vor, zwei Akte nachfolgen zu lassen, da er der Verführung nicht widerstehen kann, auch das von Wagner aus künstlerischer Nöthigung *ausgeschiedene* Material von Gottfried's Gedicht, die wesentlich undramatische weitere Entwicklung des Epos, die von Ulrich von Türheim ausgeführten Vorgänge in Arundel, mit Isolde Weisshand, Kaedin u. s. w., in seine „Dichtung“ aufzunehmen; als käme es nur auf einen Versuch an, auch diesen Personen und Dingen das ihnen mangelnde dramatische Leben abzugewinnen. Dabei will er aber auch einer sichtbaren Darstellung der Vorgeschichte nicht entsagen: diesem Zwecke muss das „Vorspiel“ dienen. Allenthalben aber gewahren wir das Bestreben nach äusserlicher Verwendung und experimentirender Häufung des Stofflichen, in Ermangelung des nur dem Meister des „musikalischen Drama's“ verliehenen gewaltigsten Mittels zur innerlichen Vertiefung der allereinfachsten Handlung. Nicht weniger auffallend macht sich überall das Bestreben nach Variationen des von Wagner Gebotenen geltend; Variationen, welche die Originalität und den Geschmack dieser „deutschen Dichter“ beweisen sollen: so lässt Hartmann seinen Marke bei der Ueberraschung der Liebenden nicht gegenwärtig sein; Melot allein

*) Theils diente bei dieser seltsamen Namengebung Shakespeare, theils Immermann zum Vorbilde, bei dem z. B. ein „Lord Stonykraft“, auch Weilen's „Donegal“, sich findet. Auch Ritter John (Weilen) und der Seneschall (Weilen und Hartmann) sind Immermann entlehnt.

erscheint mit Gefolge, in der Hand — wozu wohl Marquis Posa als Vorbild diente! — einen *schriftlichen Verhaftsbefehl*, welchen König Marke zuvor an seinem „Arbeitstische“ (!) vor den Augen der Zuschauer auf Melot's Drängen unterzeichnet hat. Marke kommt erst hinzu, als Tristan bereits — aber *nicht* von Melot's Schwerte — verwundet ist. Ueber den maasslos breiten, überströmenden Euphuismus der Diktion wäre nicht ein Wort zu verlieren; für die Herstellung der durchdringenden Vermischung des Schwülstigen und Trivialen*) aus den verbrauchtesten Reminiszenzen und abgeschmacktesten Hyperbelen**) bedürfen unsere „Dichter“ keines besonderen Rezeptes; ohne Anleitung, als verstünde sich das von selbst, schleppt sich dieser Stil aus einem unserer „modernen Dramen“ in das andere fort. In diesem Falle drängt sich aber noch ein anderes Element hinzu: es handelt sich um „Liebe“ und ein „Liebespaar“: diesem scheint das ganze hohle Floskelwesen unserer weichmüthigen Goldschnittlyrik mit ihren Reimen von „Herzen“ und „Schmerzen“, „Thränen“ und „Sehnen“, „Liebe“, „Triebe“ und „ewig bliebe“, als der angemessene Ausdruck zuzukommen. So bei Schneegans: *Trist.: „Die Thränen lass' mich dir vom Auge küssen, du meines Herzens Friedenskönigin! O lass' mich knie'n vor deiner frommen Seele (?), vor deiner Schönheit, Engel,***) lass' mich knieen! In's Meer des Glanzes stürzt die Seele hin und löst sich auf in Himmelmelodien. Versiege, Stimme, Born des leeren Schalles! Is.: Du bist mein Herz, mein Licht, mein Gott, mein Alles!“* Oder: *Trist.: „Isolde, Engel, Kind***), ich liebe dich! Den Minnetrank, den schäumenden, den süssen, trink ich von deinem Mund, zu deinen Füßen! Is.: O bleibe, bleibe! Trist.: Dass ich ewig bliebe! Zu kurz sind Ewigkeiten für die Liebe!“* Dazu offenbarste Anlehnungen an Wagner: *„Herr Tristan, achtet nun auf*

*) Man glaubt den Dichter zum guten Ende sich selbst parodiren zu hören, wenn Weilen's Tristan (fünfter Akt, letzte Szene) den Zauberring eine „*Herzenschraube*“ nennt. Der „*Ambos der Hölle*“ macht bereits einen ähnlichen Effekt.

**) „*Sünde muss sich, Qualen zeugend, rächen*“ (Schneegans); bei Weilen bedient sich Tristan ungenirt der Worte des Orest (bei Goethe): „*es ist der Weg des Todes, den ich schreite*.“ (Akt V Szene 3.)

***) So sagt auch bei Hartmann Tristan von Isolden: „*O treuer Kurwenal, sie ist ein Engel*!“ Den in den erotischen Tändeleien moderner Lyrik als Bezeichnung der Geliebten zu sinnlosem Missbrauch gelangten Namen „*Engel*“ treffen wir hier noch sinnloser in einem *vorchristlichen* Drama. Aber Hartmann's Isolde spricht auch von einer „*Sabbathsruhe* der Gewässer“, die zugleich „*gespenstisch*“ sein soll. (Dieser „*Sabbathsruhe*“ vergleicht sich, dass Weilen's Tristan eine Wallfahrt nach *Jerusalem* unternehmen will, womit die Handlung in die Zeit der Kreuzzüge verlegt scheint!) Wie anders, wenn es im „*Tannhäuser*“ heisst: „*Ein Engel stieg aus lichtem Aether*“ u. s. w. Ebenfalls darf Tristan Isolden unmöglich „*Kind*“ nennen, weil diess das Dämonische des Liebeszuges zur Geliebten sofort aufheben und uns in die nackteste moderne Lyrik hineinversetzen würde. Ehe „*deutsche Dichter*“ sich der Stoffe und der Sprache Wagner's bemächtigen, sollten sie die letztere in den einzelnen Dichtungen sehr genau und gewissenhaft nicht allein auf den Wortschatz hin prüfen, der in ihnen zur Verwendung gelangt, sondern namentlich auch darauf achten, welche Worte in jeder einzelnen Dichtung *nicht* vorkommen, und warum sie nicht vorkommen *dürfen*.

meinen Spruch!“, zur Höhe der „schönen Diktion“ aber meist erst durch Einschreibungen aufgeblasen: „*Vergebens und Vergessens holder Trank, Zuflucht für höchstes Leid, für tiefstes Weh*“ z. B. lehnt sich bei Hartmann „unbewusst“, und nur durch den Zwang des fünffüssigen Jambus erweitert, genau an Wagner's „*Vergessens güt'ger Trank*“ und „*für tiefstes Weh, für höchstes Leid gab sie den Todestrank*.“ Ferner: „*Wähnst du, du könnt'st es über dich gewinnen, mir ferner nah' und nah' doch fern zu sein?*“ oder: „*Seligster Minne höch-schwellendes Blühen, du nur und ich im unendlichen Raum! Sehrender Wonne verzehrendes Glühen, himmlischer weltentrückender Traum! Lösche in Dämmerung den Tag und das Leben, heilige göttliche Liebesnacht!*“ u. s. w. So dichtet Hartmann Wagner in's höhere „Rezitirte“ um! — Es wäre grausam, sich über diese theils unziemlich tändelnden, theils mit unechtem Wortschwall aufgebauchten Reimereien aufzuhalten; wie wohl sie es schon dadurch herausfordern, dass in ihnen ersichtlich Wagnerische Worte und Gedanken verzierlicht und ausgeschmückt und durch einen prunkenden daktylisch galoppirenden Tonfall verschönert werden sollen. Auch diesen Dichtern fehlt es nicht an Bescheidenheit; sie äussert sich abermals in der Bereitschaft, um den Preis einer Aufführung ihrer poetischen Produkte, ganze Strecken solcher schöner Verse aufzuopfern, und, ohne äussere Nöthigung, die Verkürzung um volle Szenen in Vorschlag zu bringen. Das ist Selbstkritik.

Es bedarf keiner besonderen Erörterung, weshalb die „Meistersinger von Nürnberg“ am wenigsten die Nachahmung unserer lyrisch-dramatischen Euphuisten an sich erfahren haben. *) Die Unmöglichkeit einer Nachahmung

*) Dennoch scheint es mir angemessen, an dieser Stelle eine mir zugegangene briefliche Aeusserung H. v. Wolzogen's einzuschalten, welche die hier berührte Frage von einer anderen Seite her beleuchtet: „Es ist offenbar, dass selbst Unsereiner, wenn er in einem unserer grossen Theater, z. B. in *Berlin*, die Werke unseres Meisters hört, sehr verschieden davon berührt wird; dass er z. B. den „Lohengrin“ noch recht wohl ertragen kann, von den „*Meistersingern*“ sich aber merkwürdig abgespannt und irritirt fühlt. Liegt diess daran, dass der „Lohengrin“ uns über die Gegenwart der umgebenden Modernität unseres Theaterpublikums in ideale Sphären unwiderstehlich erhebt, während die „*Meistersinger*“, selbst im echtsten bürgerlichen Leben stehend, uns den furchtbaren Abstand zwischen jenem echtdeutschen Volksleben und dem eben so wirklichen bürgerlichen Wesen des *modernen undeutschen* Volkes, des *Publikums*, auf das Schlagendste empfinden lassen? Das Publikum selbst, das sich durch die Wunder des „Lohengrin“ oft hinreissen lässt, inniger und höher zu empfinden, als es sonst vermag, fühlt sich dieser echten deutschen Wirklichkeit gegenüber befremdet: es klingt so wenig Deutsches darauf in ihm selber wieder; es stellt sich damit das Zeugniß seiner innigen Undeutschheit aus. Soweit müssten wir es bringen, dass gerade die „*Meistersinger*“ in einem Sinne populär würden, der dem Sinne des Nationalen vollständig entspräche, nämlich durch ein allgemeines intimes Mitempfinden des Kunstwerkes, als der traulichen Darstellung des deutschen Wesens, im Gemüthe des gesammten deutschen Publikums. Ich fürchte, es ist gar nicht das *Deutsche*, was z. B. im „Lohengrin“ auf das Publikum so zweifellos wirkt, sondern das *Absonderliche*, das *Geheimnissvolle*, das *Idealische* als Solches, das selbst in unserer materialistischen Zeit doch noch ab und zu seine Kraft bewährt, wenn der rechte Meister kommt. Den „*Meistersingern*“ gegenüber aber heisst es: *hic Rhodus, hic salta!* „Hier ist reines deutsches Volksleben, hier zeige dich als Seinesgleichen und freue dich daran!“ — Und da versagt's.“

trat nämlich schon bei der Erwägung zu Tage: *Was* denn hier nachgeahmt werden sollte? der *Stoff*? oder die sprachliche *Form*? So unkünstlerisch diese Unterscheidung an sich ist und so sehr sie allein im Kopfe schematisirender Aesthetiker — Vivisektoren — entspringen und nur von „deutschen Dichtern“ besonderer Art praktisch verwirklicht werden konnte, so schwierig musste in diesem Falle auch den geübtesten Stoff-Suchern die Bestimmung dessen fallen, was denn an dem Stoffe der „Meistersinger“ das Wesentliche sei? die Person des alten Nürnberger Volksdichters, als der Mittelpunkt der Handlung, oder die sogenannte „*Fabel*“ der Dichtung? Bei ersterer Auffassung müssten etwa die Volksoper Lortzing's (1840 als Fest-Singspiel für die Leipziger Gutenberg-Feier komponirt) oder gar der alte Deinhardstein als vollberechtigte Vorläufer Wagner's betrachtet werden. Des Letzteren „Hans Sachs. *Dramatisches Gedicht in vier Akten*“ (Wien, 1829) war ja trotz aller Seichtheit bei seiner erstmaligen Aufführung von Goethe selbst durch einen eigens dafür geschriebenen Prolog einer wohlmeinenden Einführung gewürdigt worden! — Aber auch an der „*Fabel*“ der „Meistersinger“ war, ausser von dem Genie, schlechterdings nichts zu verwerthen. Sie war einfach genug, ja älter, als Wagner's erster Entwurf der Dichtung, ihrer Natur nach vielleicht so alt, als das Bewusstsein über das Verhältniss von Leben und Kunst und die Ahnung davon, dass für den wahren Künstler die trennende Schranke zwischen Kunst und Leben (Parnass und Paradies) nicht vorhanden, vielmehr Eines in dem Anderen enthalten sei. Dass der höchste Preis des Lebens zugleich als der Preis für den Künstler bestellt wird, war dem „Volke“ stets begreiflich und ist eines der gewöhnlichsten Motive volksthümlicher Dichtung; einem „Publikum“, das an die Kunst nicht glaubt, muss hingegen die Handlungsweise Pogner's in den „Meistersingern“ durchaus als verwerflich, ja geradezu als frevelhaft erscheinen; daher das einhellige Entsetzen des Philisters, den hier auch die Alles verständlichende Stimme der Musik nicht zu bedeuten vermochte, über den Vater, der das „Lebensglück“ seiner Tochter auf das Spiel setze.*) Dennoch findet sich eben unter den dramatischen Arbeiten des zuletzt genannten fruchtbaren älteren Lustspieldichters ein Stück, das vor fünfzig Jahren auf allen deutschen Theatern einheimisch war und fast buchstäblich dieselbe „*Fabel*“ enthält. In dem zweiaktigen Lustspiele „Das Bild der Danaë (Leipzig, 1823) wird die Hand einer schönen florentinischen Erbin durch den letzten Willen ihres Vaters allein einem solchen Bewerber zugesprochen, der bei der Preisvertheilung in der Akademie von San Carlo den ersten Preis erhalten habe. Ihr Oheim Andrea Calmari, ein talentloser und eitler alter Geek, aber zugleich Direktor der Malerakademie von San Carlo, sucht sich durch Betrug den Vorrang über alle Mitbewerber zu sichern, indem er Salvator Rosa ein Gemälde abkauft, um es für sein eigenes Werk auszugeben. Salvator verkauft ihm ein Bild der Danaë

*) Man vergleiche hierüber die lesenswerthe Schrift von B. Dieren, „Die Meistersinger von Nürnberg, als Drama betrachtet“, Leipzig, J. B. Klein 1873,

von Ravienna, welcher die schöne Laura liebt und von ihr wieder geliebt wird. Bei der Preisvertheilung wird der Betrug enthüllt, Ravienna erhält den Preis und die Hand der Geliebten. Auf die äussere Aehnlichkeit der Handlung braucht nicht hingewiesen zu werden; sie springt in die Augen und veranlasst am entscheidenden Orte eine auffallende Uebereinstimmung im Dialoge:

Beckmesser (zu Sachs).

Ja, ja! recht gut! — Doch Eines schwört:
Wo und wie Ihr das Lied auch hört,
dass nie Ihr Euch beikommen lasst,
zu sagen, das Lied sei von Euch verfasst.

Hans Sachs.

Das schwör' ich und gelob' Euch hier,
nie mich zu rühmen, das Lied sei
von mir.

Beckmesser
(sehr glücklich).

Was will ich mehr, ich bin geborgen! u. s. w.

Calmari

(zu Salvator Rosa).

Und ihr gebt mir
Auch euer Wort darauf, dass Ihr euch nie
Als Maler dieses Bild's bekennt?

Salvator.

Mein Wort:
Nie nenn ich mich als Maler dieses
Bildes.

Calmari

(auf das Geld zeigend).

So nehmt denn Euer Geld und meinen Dank.

Was war mit diesem einfachen Hergange Neues und „Originales“ anzufangen? Dass in ihm, über die blossе Komödien-Intrigue hinaus, ein wirklicher Lustspielstoff enthalten sei, hatte erst das Genie gezeigt, als es ihn sich von Neuem erfand. Nun war er aber ganz fertig und nichts mehr von aussen hinzuzuthun, was noch bei dem unbegriffenen „Tristan“ unseren poetischen Faiseurs durch Beseitigung des angeblich „Opernhafte“ (und Ersetzung desselben aus dem Materiale Gottfried's oder — Immermann's) möglich geworden war. Und wenn nur diese „Meistersinger“ nicht schon in sich ein so vollständig abgerundetes und wahrhaft erheiterndes Lustspiel gewesen wären, dass man die rein dichterisch ausgeführte Handlung (wie sie im „Textbuche“ der stummen Lektüre sich darbot) bei richtiger Vorführung sehr wohl ohne alle Beihilfe der Musik auf der Bühne als fesselnden und lebensvollen Vorgang sich hätte denken können! An keiner der hart verklagten Ecken und Schrofheiten der Dichtung fand sich ein Anhalt, an welchen der Erfindungsgeist des „Fachpoeten“ sich hätte klammern können, und mit „schöner Diktion“ war ihr zum Zwecke einer Neudichtung vollends nicht beizukommen. Es blieb nur übrig, sie zu *parodiren*; diess ist den „Meistersingern“ eben so oft widerfahren, wie dem „Tannhäuser“, dem „Lohengrin“, „Tristan“ und dem „Ring des Nibelungen.“ Es bedarf keiner besonderen Motivirung, weshalb diese Gattung poetischer Reproduktion ausser den Rahmen unserer Betrachtung fällt. Ein Freund bezeichnete uns kürzlich als den auffallenden Unterschied zwischen der deutschen und der französischen Parodie, dass man der ersteren immer anmerke, dass sie — schädigen wolle. Der Pariser Parodie liegt diess fern, in ihr ist die bewirkende Ursache nicht der Hass, sondern der Witz, welcher dem Deutschen abzugehen scheint, wogegen er sich mit der ungeschickten jüdischen Ueber-

tragung des Pariser Witzes zu begnügen gelernt hat. Mehr lässt sich über *diese* Dichtungsgattung nicht sagen.*)

Eben so wenig, wie die Dichtung Wagner's in den modern-theatralischen Salonten zu übersetzen war**), ebenso widerspruchsvoll hätte die Verwendung der eigenartigen *Sprache* des Kunstwerkes etwa für ein modernes Sūjet ausfallen müssen. Klang aber doch der kräftige Schall der blossen Wortrede in den „Meistersingern“ zu voll im Ohre nach, um sich einer gemässigten Verwendung derselben für eigene Zwecke ganz zu entschlagen, so musste der „Stoff“ dazu aus dem gleichen Zeitraum und möglichst auch der gleichen Kulturepoche Nürnberg's entnommen werden. Diess fiel nicht schwer und geschah z. B. in Jul. Lohmeyers's „*Künstler-Festspielen*“ (Berlin, 1878), an welchen zunächst der erborgte Titel auffällt. Demnächst erweckt das Personenregister des ersten dieser „Festspiele“ wohlbekannte Erinnerungen: es ist, als hätten die Vor- und Zunamen und die Gewerbe von Wagner's Nürnberger „Meistersingern“ hier ein Gesellschaftsspiel mit Vertauschung ihrer Plätze gespielt. Wir finden da ausser Hans Sachs den *Schreiner Augustin Kotter* (bei Wagner den *Schneider Augustin Moser*), den *Schneider Balthasar Schwarz* (bei Wagner den Zinngiesser *Balthasar Zorn* und den Strumpfwirker *Hans Schwarz*), den *Würzkrämer Hermann Veit* (bei Wagner den Seifensieder *Hermann Ortel* und den *Würzkrämer Ulrich Eisslinger*) und finden dem *Kunz Vogelgesang* und *Konrad Nachtigall* einen *Niklas Glockenton* nachgebildet. In der Schenke „zur Rosen“ soll Hans Sachs den anwesenden *Ulrich von Hutten* durch ein zierlich Reimlein in der „*Vielfrassweis*“ besingen; merkwürdig ist nur, dass die nachfolgende poetische Begrüssung in den bekannten Hans Sachs'schen Reimpaaren abgefasst ist. Zum Schlusse krönt Kaiser Max vor allem Volk den Meister Dürer mit den emphatischen Worten:

So will ich denn ein Beispiel setzen,
wie man die hohen, edeln Geister,
die uns erheben und ergetzen —
wie man die Kunst und ihre Meister
lohnend und billig ehren soll,
zu Ruhm und Preis den deutschen Landen.

Dürer

(tritt schüchtern vor den Kaiser und kniet auf den Stufen des Thrones nieder).

*) Für das „Kindertheater“ bearbeitet sind die „Meistersinger von Nürnberg“ als „*romantische Komödie in drei Akten*“, nebst dazu gehörigem Bilderbogen mit Theaterfigurinen (Neuruppin, G. Kühn). So auch der „Tannhäuser“.

**) Es ist zu beachten, dass die heftigsten Angriffe gegen die „Diktion“ der „Meistersinger“ dem Manne angehören, dessen dramaturgische Wirksamkeit zur Einbürgerung des französischen Esprit und der theatralischen Konvenienz auf der deutschen Bühne dem Schauspieler auch für den Vortrag des klassischen Dramas den uns fremden „Konversationston“ zumuthet oder ihn in dem ihm eigenen „theatralischen Pathos“ belassen muss,

Kaiser Max.

Empfange, Meister, hier den Zoll
 der Ehr' aus deines Kaisers Händen:
die Kette und das Lorbeerreis,
so Goldesglanz als Ruhmespreis.

Ob die Schlusszene dieses „Künstler-Festspieles“ wohl ohne das Vorhandensein der Schlusszene der „Meistersinger von Nürnberg“, und das ganze „Festspiel“ ohne das Vorhandensein der Wagnerischen Dichtung denkbar wäre?

Es sei dem geneigten Leser aber ferner auch zur Beurtheilung überlassen, ob mit dem Vorstehenden in Wahrheit ein Einfluss Richard Wagner's auf die „deutsche Dichtung“ zur Ehre des Meisters behauptet werden solle und könne? — Ein Ueberblick über die moderne deutsche poetische Produktion ist nicht so erfreulich, dass wir durch das Zugeständniss eines solchen Einflusses der Bedeutung Wagner's für die deutsche Kunst einen bemerkenswerthen Zug hinzugefügt fänden; so lange nämlich dieser Einfluss nicht durch die Grösse Wagner's sondern durch die Kleinheit derer bedingt ist, die ihn in ihrer Weise dichterisch reproduziren.

Genüge es uns daher für heute als das Ergebniss unserer Untersuchung, wenn sich die Frage, von der wir ausgingen, daraus von selbst beantwortet:

Solche Dichter sollten also das Publikum der ersten deutschen Bühnenfestspiele bilden?

Richard Wagner als Begründer eines deutschen Nationalstils

mit vergleichenden Blicken auf die Kulturen anderer indogermanischer Nationen.

Ein Vortrag von Bernhard Förster.*)

Hochverehrte Anwesende! Als noch vor wenigen Tagen von befreundeter Seite die Aufforderung an mich erging, hier im Wagner-Verein vor Ihnen zu sprechen, konnte ich keinen Augenblick darüber in Zweifel sein, dass ich derselben einfach zu folgen habe, selbst auf die Gefahr hin, nicht Alle und nicht durchweg zu befriedigen, und selbst wenn vielleicht die Gedanken, die ich Ihnen heute mitzutheilen beabsichtige, nicht gerade die *Form* finden würden, welche bei einer Versammlung auserwählter und überzeugter Anhänger Richard Wagner's die richtige wäre. Zugleich hielt ich es auch noch von einem anderen Gesichtspunkte aus für wünschenswerth, dass einmal jemand, der nicht technisch gebildeter Musiker ist, der Frage näher tritt, worauf denn die künstlerische Grösse und die ganz eigenthümliche Bedeutung Wagner's, der sich doch selbst niemals damit begnügt hat, nur Musiker zu sein, für unser Kulturleben beruhe: — und so stellte ich mir das Thema, welches Ihnen bekannt geworden ist. Ich that es hauptsächlich auch in der Ueberzeugung, dass jeder, der unserem Meister so viel verdankt, wie ich — nämlich einen beträchtlichen Theil seines irdischen Glücks, die Vervollkommnung seiner philosophischen und künstlerischen Weltanschauung — dann auch die Pflicht hat, sich klar darüber zu werden, und es überall auszusprechen, worauf er diese Einwirkung glaubt zurückführen zu sollen. Aus diesen Gründen also wählte ich das Thema, welches uns heute beschäftigen soll.

Ich möchte den Gedanken erörtern: in welcher Weise Wagner's Auftreten, natürlich nicht nur als Komponist, sondern als Dichter, Schriftsteller, Denker und Mensch überhaupt, wohl zu einer Neubegründung des deutschen Nationalstiles führen könnte. Ueber diese Frage zu entscheiden ist unmöglich, wenn man sich nicht zuvörderst über das Wort, auf welches es hierbei vor Allem

*) Unter diesem Titel habe ich am 26. November 1879 im *Wagner-Verein* zu Berlin, von dem Vorstand desselben veranlasst, im grossen Saale des „Architektenhauses“ dieser Stadt einen Vortrag gehalten. Der Besuch war ein äusserst geringer; doch war die Theilnahme einiger von mir speziell eingeladenen Freunde und Berufsgenossen eine so bestimmte, dass ich glaubte, der Aufforderung des Redakteur's der „Bayreuther Blätter“ folgen zu sollen, meine Ansichten auch dem grösseren Kreise der deutschen Anhänger R. Wagner's zur Beurtheilung anzubieten. *An diese allein adressire ich mich; ich spreche nur zu der „kleinen Gemeinde“.*

Die äussere Form des Vortrags habe ich festgehalten, weil das Ganze als *gesprochenes Wort* empfunden ist; beim späteren Niederschreiben war natürlich eine durchgehende Ueberarbeitung und stellenweise Ergänzung unerlässlich. —

ankommt, völlig klar geworden ist, also eine Antwort findet auf die Frage: „*Was ist Stil?*“ Es ist, wie man leicht fühlt, ein ebenso viel gebrauchtes, wie missbrauchtes Wort, welches wir hier in seiner Bedeutung festzustellen genöthigt sind. Ich sehe, dass dieser Terminus eine zwiefache Anwendung findet. Einem einzelnen Werke — es braucht nicht gerade ein *Kunstwerk* zu sein — erkennen wir Stil zu, wenn wir empfinden, dass das Grosse, Edele, welches der Urheber dieses Kunstwerkes hat erreichen wollen, auf dem einfachsten, natürlichsten Wege von ihm erreicht worden ist. Haben wir erkannt, dass irgendwo im Leben etwas Grosses geschehen ist, und es ist so geschehen, wie die *Natur* ihre Werke hervorzubringen pflegt, auf's Schlichteste und an sich Verständlichste, ohne alle Umschweife, so sagen wir: ein solches Werk hat *Stil*. Nun kann aber ferner auch eine Nation, oder mehre zugleich, in einem langen Zeitraume den Trieb offenbaren, die sie bewegenden Ideen in der eben bezeichneten stilvollen Weise zum Ausdruck zu bringen; es kann ihnen gegeben sein, für alle Aeusserungen ihres geistigen Lebens eine gleich einfache, natürliche, ihnen gemässe „*Sprache*“ (in Worten, Tönen, Farben, Steinen, Bewegungen, Trachten etc.) zu finden. Dann hat eben dieses ganze Zeitalter, das ganze Volk „*Stil*“, und wir scheiden es damit von den stillosen und stilwidrigen Perioden. Denn wo die *Laune*, wo der freche Wille Einzelner, die nicht die echten Interpreten des in der Seele des Volkes schlummernden Geheimnisses sind, diese Ausdrucksform schafft, da bringt er es nicht zum *Stil*, sondern nur zur *Mode*, welche eben deshalb schnell wechselt, und die wir als stilwidrig bezeichnen müssen. *Stil* in diesem Sinne nenne ich somit das in einer ganzen Nation *feststehend eingewurzelte Kunstgefühl*. Wir kennen Perioden, in denen gar kein Zweifel darüber war, wie gebaut, gemalt, gedichtet, gesungen, vor Allem *gelebt* werden sollte; wo jeder, dem es eingefallen wäre, davon abzuweichen — und wäre es in der besten Ueberzeugung geschehen, hätte er noch so Gutes geleistet — keinen Erfolg gehabt hätte und unbeachtet geblieben wäre, eben weil er von dem bisher betretenen Wege abwich, den doch der Volksinstinkt als den geradesten, ihm gemässesten erkannt hatte.

Nunmehr kann auch die Beantwortung der Frage: „*Was ist nationaler Stil?*“ — wenn meine Voraussetzungen zugegeben werden — nicht mehr zweifelhaft sein. Ein deutscher Nationalstil unserer Zeit würde demzufolge die Summe aller derjenigen Ausdrucksformen sein, die uns jetzt für alle Regungen unseres geistigen Lebens die gemässesten sind. Diese einzelnen verschiedenen Ausdrucksformen des menschlichen Geistes kann man gar nicht trennen, wenn wir eben von wirklichem *Stil* einer Generation sprechen wollen. Wir kennen allerdings Perioden, in denen sie auseinander fielen, sodass z. B. das Empfinden in litterarischer Beziehung und das künstlerische ganz verschiedenartige Formen suchten und fanden; jedoch ist dieses nicht das, was wir wollen, damit sind wir nicht zufrieden, in solchem Falle haben wir eben noch keinen Nationalstil, noch keine allgemeingiltige Ausdrucksform, die uns allen gemäss wäre.

Dass wir modernen Deutschen uns in vielfacher Hinsicht jetzt immer noch in dem Zustande unerfreulicher *Stillosigkeit* befinden, sollte ich hier wohl kaum erst beweisen dürfen. Deutsch schreiben können jetzt kaum noch einige wenige Menschen; die meisten schreiben und reden jenen widerlichen Jargon, wie er in Zeitungen und Wochenschriften gedeiht. Unsere Baumeister bauen, je nachdem sie das eine oder andere Kapitel der Kunstgeschichte genauer studirt haben, nicht weil sie gerade so bauen müssen. Während sie aber sich gestatten dürfen, wenigstens nach schönen, wenn auch uns fremdartigen Vorbildern zu greifen: so sind wir in unserer Tracht allmählich bei einer Hässlichkeit angelangt, welche mildernde Umstände kaum noch beanspruchen kann. Unser gesellschaftliches Leben zeigt die gespreizteste Unnatur, unser häusliches Leben ist vielfach krank und verkümmert. Ob wir uns noch zur Klarheit durcharbeiten, ob es uns gelingt, uns „vom Halben zu entwöhnen und im Ganzen, Guten, Schönen resolut zu leben“? In R. Wagner's Thun und Sein erkenne ich vor Allem einen Grund der Möglichkeit, die eben gestellte Frage hoffnungsvoll bejahend zu beantworten; und somit können wir an sie die weitere anschliessen: sind wir durch Richard Wagner in der Entwicklung einer wahrhaft deutschen Ausdrucksform einen Schritt weiter gekommen? — Dürfen wir mit Rücksicht auf die schon voran gegangenen „grossen Propheten“ jetzt glauben, durch Wagner's Thätigkeit zu einer Kunstform gelangt zu sein, die gerade dem *germanischen* Sinn die kongenialste wäre? Wir wollen uns die Schwierigkeiten der Frage nicht verhehlen. Was ich hier zu ihrer Beantwortung bebringe, macht nicht Anspruch darauf, das letzte Wort zu sein, indessen glaube ich, dass die Andeutungen, die ich im Folgenden geben werde, Denjenigen wohl die Orientirung erleichtern können, welche diesem Problem auch schon auf der Spur sind. Es scheint dabei nöthig, einen kurzen Blick auf die deutsche Geschichte zu werfen, wobei wir erkennen werden, wie wir eine ganze Reihe von Lebens-Formen im Laufe der Jahrhunderte Preis gegeben haben und deshalb in dieses schon mehr als Jahrtausend lange Schwanken gerathen sind, aus dem erlöst zu werden wahrlich ein Ziel wäre „aufs innigste zu wünschen“!

Als ein hochbegabtes, nur theilweise entwickeltes Volk kamen wir vor 1 $\frac{1}{2}$ —2 Tausend Jahren mit einer hochgesteigerten, aber greisenhaften Kultur in Berührung. Lange vorher hatte sich allerdings in unserm Volke eine sehr beträchtliche geistige Produktionskraft vor Allem bei der Mythenbildung und Dichtung bethätigt, welche die grössten und edelsten Anlagen erkennen liessen; im Uebrigen aber war das ganze Volksleben zur Zeit der Völkerwanderung ein noch sehr bestimmbares, flüssiges. Diese knabenhafte Unsicherheit der germanischen Stämme in jener Zeit zeigt sich auch in einer, wie man zu denken sich gewöhnt hat, erfreulichen, aber wie ich sage, recht unerquicklichen Erscheinung.

Kaum mit dem Römerreich in Verbindung gekommen, gaben unsere Ahnen die ihnen eigenthümliche Religion auf. Es ist dieses ein Akt der *Un-*

treue, der noch lange nicht genug als solcher anerkannt worden ist, und den zu erklären und zu erörtern wohl der Mühe werth wäre. Wollte man einfach darauf antworten, dass das Christenthum, welches theils freiwillig, theils aber unter hartem Zwange von den einzelnen Stämmen angenommen ward, eine ebenso vollkommener, edelere religiöse Empfindungsweise gewesen wäre, so ist darauf zu erwidern, dass gerade der grosse, elementare, grundlegende Gedanke des Christenthums, die Befreiung und Erlösung des Menschen von seiner eigenen Schwäche und Sündhaftigkeit, — dass dieser tiefste ethische Gedanke, den bis jetzt das arme Menschengeschlecht gefasst hat, — gerade in den Formen, in denen die Germanen das Christenthum annahmen, bereits sehr verdunkelt war. Diese einzige, so grossartig angelegte Religion hatte damals schon das hässlichste Gewand angelegt, das wir an ihr kennen: sie kam zu den meisten deutschen Stämmen in der Form des *Byzantinismus*. Mit diesem Glaubenswechsel war also etwas, was dem deutschen Geiste eigenthümlich war, fallen gelassen, und dafür eine Ausdrucksform angenommen worden, der die Völker sich nun anpassen mussten.

Interessanter und erfreulicher ist das Verhältniss der Deutschen in den Anfängen ihrer Geschichte zur *Kunst*. Schon früher, als sie noch unabhängig von der alten Kunst waren, hatten sie bereits einzelne künstlerische Ausdrucksformen gefunden, welche, so phantastisch sie auch waren, doch recht deutlich den Anfang einer dem deutschen Geiste entsprungenen Formensprache bezeichnen. Nun sahen die kindlichen Barbaren plötzlich die hochvollendeten tektonischen Gebilde der antiken Welt vor sich, und das Nächstliegende wäre gewesen, dass sie einfach willenlose Nachbeter dieser gewaltigen Erscheinungen geworden wären. Es liegt ein hoher Genuss in der Betrachtung, dass sie dieses *nicht* wurden, dass sie sich zwar, wie jedes edele Volk, von den neuen mächtigeren Eindrücken anregen liessen, das Empfangene aber durchaus in ihrer Weise umbildeten, und dass überall da, wo die germanischen Stämme leidlich unvermischt blieben, z. B. in Hochburgund, vor allem in Niedersachsen, dem Sitze des kräftigsten und selbständigsten germanischen Stammes, dass da, am Ende des ersten Jahrtausendes, ein dem deutschen Geist ganz angemessener, der sogenannte *romanische* Baustil sich ausbildete, den man viel richtiger den eigentlich *germanischen* nennen könnte; denn nur da, wo die Germanen ihre Eigenthümlichkeit sich wahrten, war es ihnen, die in der Ornamentik roh und halb barbarisch waren, doch möglich, in der Darstellung der *Raum-Idee* durchaus neu und grossartig zu wirken. Dass diess keine Uebertreibung ist, keine „Caprice“, wie es in Vergleichung mit den landläufigen Anschauungen über deutsche Kunst leicht erscheinen könnte, dürfte wohl am deutlichsten daraus hervorgehen, dass die Deutschen nicht eher ruhten, als bis sie diesen, wahrscheinlich in Niedersachsen entstandenen Stil, dessen Typus die romanische Basilika ist, so lange und gewissenhaft durcharbeiteten, bis sie ihn zu seiner Vollendung geführt hatten, dann aber, als sie ihr *Ideal* erreicht hatten, auch dem Eindringen des *gotischen* Stils einen beachtenswerthen

Widerstand entgegenstellten. Hundert Jahre hat man sich am Rhein gewehrt, bis man ersteren Preis gab, und den *nordfranzösischen* Stil annahm, den wir den gotischen zu nennen pflegen. Wir sehen: hier war der deutsche Sinn stark genug, eine neue Ausdrucksform zu schaffen, die ihm ganz gemäss war, als deren beste Repräsentanten man wohl, neben jenen schönen alten Kölner Kirchen, den Speyerer und Bamberger Dom, diese Ideale des *deutschen* Kirchenbaustils, hinstellen darf. Bei diesen Bauten haben wir es nicht mit einem *Kopiren* älterer Kunstformen zu thun, sondern mit einem *Umdenken derselben im eigensten deutschen Geiste*.

Noch viel wichtiger war es, dass trotz dem Eindrucke, den während der Zertrümmerung des Römerreiches die südliche Kultur auf die Germanen hervorgerufen hatte, das eigene Idiom bei einer grossen Zahl der deutschen Stämme erhalten blieb. Hatte man somit auch vieles Preis gegeben, so verlernte man doch nicht diesseits der Alpen und der Vogesen die eigene „*volkstümliche*“ Sprache, und damit war auch für weitere poetische Leistungen die nöthigste Voraussetzung und die richtigste Form geboten. Bei alledem blieb dann auch der Schatz alter Poesie unter der Hülle des Christenthums gewahrt; er hielt sich gleichsam latent. Verboten zwar und vernichtet ward der lebendige *Glaube* an die Insassen des heidnischen Götterhimmels, an die Bewohner von Walhall, aber was als Glaube verboten war, setzte sich als *Sage* fort; was der Priester nicht mehr lehren durfte, erzählte die Mutter ihren Kindern. So ward auch dieser Schatz alt-indogermanischer Weisheit uns das Mittelalter hindurch erhalten.

Es nahte sich ein entscheidender Wendepunkt des Schicksals der Deutschen, als im sechzehnten Jahrhundert der „neue Geist“ bei ihnen einzog. Es fragte sich, ob jetzt der deutsche Genius eine ihm eigene Ausdrucksweise finden würde. — Bemerkenswerth ist zunächst die unerfreuliche Thatsache, dass wir für die dem Reformationszeitalter vorausgehenden $1\frac{1}{2}$ Jahrhunderte in den eigentlich deutschen Landen eine auffallende *Impotenz* konstatiren müssen. Das Volk trug sich mit überlebten, unbrauchbar gewordenen Formen in Kunst, Litteratur, Politik, sozialem Leben, ohne die Kraft zu haben, sich mit frischer Energie eine neue Welt zu schaffen, eine Energie, wie sie zu derselben Zeit in Toskana und Flandern so glänzend und erfolgreich hervortritt. Mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts beginnt dann ein Einströmen der auf fremdem Boden erworbenen Schätze in unser Volk, dessen leidenschaftlichstes Interesse aber gleichzeitig sich der religiösen Frage zuwendet. Seit mehr als Tausend Jahren bemühte man sich, die am galiläischen Meer entstandene Religion sich anzueignen; vielleicht gab es zu Luther's Zeiten noch Bauern, in deren Herzen der „alte Gott“ (Wotan) noch „lebte.“ Sollte es bei dieser tiefsten Aufwühlung des deutschen Volksgewissens und der deutschen National-Leidenschaften in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die wir kennen, endlich diesen langsam und gewissenhaft arbeitenden Stämmen gelingen, die ihnen eigenthümlichste Ausdrucksform auf allen Gebieten des Lebens zu finden?

Das erste, was wir erkennen, ist das Preisgeben einer der allerwichtigsten Kulturformen, die wir das ganze lange Mittelalter hindurch noch getreulich bewahrt hatten. Die alten deutschen materiellen Rechtsanschauungen schwanden zu Gunsten des „formalen“ *römischen Rechts*: die schwerste Einbusse, die unser nationales Leben erfuhr, seit dem Preisgeben der Wotansreligion, die der Veredelung und ethischen Vertiefung wohl auch fähig gewesen wäre. — Hatte Luther das widerchristliche Priesterthum Rom's bekämpft, so entstand in dem römischen „Advokaten“ eine dem eigenthümlich deutschen Wesen vielleicht noch feindlichere Macht.

Es ist uns ja schwer, heute über die *Reformation* richtig und unbefangen zu urtheilen. Denn wenn wir einerseits das unvergleichliche Auftreten Luther's in Worms, die grossen politischen Gedanken Franzens von Sickingen, die vornehme Erscheinung des jüngeren Hans Holbein, die phantastische Kraft Albrecht Dürer's, die Triumphe des deutschen Handwerks in Peter Vischer, Veit Stoss u. a. mit ganzer Seele bewundern, so brauchen wir nur die Periode als Ganzes zu betrachten, um einzugestehen, dass der grosse Moment, der damals für die deutsche Geschichte eingetreten war, doch nur ein kleines Geschlecht gefunden hat. Die Deutschen in der Mitte dieses Jahrhunderts werden als Gesamtheit stäts einen unerfreulichen Eindruck hinterlassen, und so finden wir, dass das grosse Verdienst Luther's, uns eine einheitliche deutsche Sprache zu schaffen, dass die Kunstleistungen Dürer's, Holbeins und Anderer, nicht die Früchte zeitigten, die man erwarten konnte. In der zweiten Hälfte dieses bewegten Jahrhunderts drangen nun die im Süden entstandenen Renaissanceformen mit grösserer Gewalt in Deutschland ein; sie wurden zwar auch noch eigenthümlich umgeformt, aber grosse kunsttechnische, lebensfrische, einflussreiche Leistungen darin zu sehen, müssen wir denen überlassen, die sich gerade neuerdings, in Ermangelung anderer Ideale, dafür wieder zu begeistern versuchen. Später traten überhaupt die traurigsten politischen, sozialen und litterarischen Verhältnisse ein: ein furchtbarer Krieg zerstörte unser Handwerk, damit die Grundlage der Kunst, und unseren Wohlstand; die Hohen und Grossen des deutschen Landes verlernten deutsch zu reden; es war den Deutschen nicht mehr gestattet, in ihrem eignen schönen Idiom unbefangen und frei thätig zu sein; man sprach französisch, wohl auch italiänisch, und schrieb französisch und lateinisch, je nachdem man mehr elegant oder mehr gelehrt erscheinen wollte. Bilden durfte diess phantasievollste Volk auch nicht mehr seiner Neigung gemäss; man hatte die Formen dafür verlernt und vergessen. Und so hätte man es der deutschen Nation nicht verdenken können, wenn sie damals bald nach dem grossen Kriege rechtschaffen zu Grunde gegangen wäre.

Hier hat nun die Natur eines ihrer grössesten Wunder gethan: dieses stumm gewordene Volk, welches nicht mehr malen und bauen durfte in seiner eignen Weise, dem man also die eigenthümliche Ausdrucksform weggenommen und seine Sprache verarmt und verdorben hatte, — es erfand sich ein *neues Idiom*: — die Musik. Musik hatte man schon vorher, z. B. in Italien und den Nieder-

landen, getrieben; nun aber, da die deutschen Stämme nicht mehr denken und sagen durften, was sie gerne wollten, da fingen sie an ihr Grübeln über die Dinge, ihre philosophischen Anschauungen und Probleme, die man ihnen nicht rauben konnte, ihre Phantasie und Leidenschaft, in Musik umzusetzen: und es entstand die deutsche Musik, welche die Welt durch eine völlig neue Ausdrucksform bereicherte. Die Menschheit hatte abermals ein neues Organ gefunden, um Freude und Schmerz, Liebe und Hass und alle Leidenschaften der Menschenbrust zum idealen Ausdrucke zu bringen. Was einmal schon die arische Völkerfamilie erlebt hatte, in Erz und Marmor jeder Idee des komplizirten Menschengehirns Leben und Form zu verleihen, das Wunder der griechischen Plastik wiederholte sich hier in der durch Bach und Beethoven neugeschaffenen Welt der Töne.

Man hätte gewissermaassen jetzt die anderen Künste entbehren können. Indessen vollzieht sich zugleich mit dieser Entstehung der deutschen Musik, zum Theil auch durch sie, ein Umwandelungsprozess im Leben des nun modern gewordenen Deutschen, der auch heute noch nicht abgeschlossen ist. Die Form des deutschen Lebens wäre allerdings sehr einseitig geworden, wenn wirklich die eben bezeichnete Möglichkeit voll eingetreten wäre. Allein der Genius des deutschen Volks war seinem Liebling zu wohlgesinnt; es war die Zeit, in welcher gleichzeitig mit Bach und Beethoven auch die Neugebärung des deutschen Volksgeistes auf anderen Gebieten bemerkbar ist. Zunächst — und das ist das Wichtigste — gewann das Grübeln nach den Geheimnissen unserer Existenz, das Suchen nach der „Wahrheit“, wieder seinen vollen Platz im Leben der Deutschen; die sogenannte Philosophie hatte im vorigen Jahrhundert bei uns in Kant ihren grossartigsten Vertreter. Sein edelster Nachfolger, den wir nicht nur als Denker, sondern auch als Dichter und Stilisten ehren müssen, dessen Beziehungen zu Wagner Ihnen ja vollauf bekannt sind, war Arthur Schopenhauer. In diesem muthigsten und redlichsten Denker offenbarte sich ein Trieb der deutschen Nation, der zu ihren bezeichnendsten und eigenthümlichsten Zügen gehört: der Versuch, dem Räthsel der Welt beizukommen. Schon vor ihm war denn auch in Goethe's göttergleicher Existenz der allergrösste Genius der deutschen Sprache entstanden; er schuf uns aufs Neue mit dem tiefsten Verständnisse und mit grössester Anstrengung ein Idiom, welches wir mit Stolz gebrauchen und bewahren sollten. Die moderne deutsche Sprache, welche wir sprechen, ist im Wesentlichsten das Werk Goethe's. Endlich kommt hinzu die Wiederentdeckung Griechenlands, die als das grosse Verdienst allein der Deutschen in Anspruch genommen werden muss. Griechenland ist unbekannt geblieben bis auf die Zeit Winckelmann's, trotz der platonischen Akademie in Florenz etc. Die grossen Italiäner mit ihrem Hange für das Alterthum obstinirten sich auffallend genug, bei den Römern stehen zu bleiben, während die griechischen Monumente und Bauwerke ihnen doch auch nahe genug lagen. Die Welt der hellenischen Formenschönheit war im Wesentlichen der armen modernen Menschheit unbekannt bis zur Mitte des

vorigen Jahrhunderts, und das grösste Verdienst für die Wiederentdeckung, hat eben der vorhin genannte Mann. Von welcher Bedeutung es aber ist, dass wir in eine solche abgeschlossene, in sich vollendete Lebensanschauung (die einzig nachweisbare dieser Art, die wir kennen!) hinein blicken dürfen, das soll ich in diesem Zusammenhang nicht genauer erörtern. In jenen Männern also erkenne ich unsere „grossen Propheten“, die uns dazu verholfen haben, eine neue, dem deutschen Geiste gemässe Ausdrucksform vorzubereiten und zu suchen. In der Entwicklung dieses Prozesses befinden wir uns noch.

Hier müssen wir also die oben gestellte Frage wieder aufnehmen: „Worin besteht R. Wagner's Grösse?“ — eine Frage, die öfter beantwortet ist, von Freunden sowohl wie von Feinden, selbst von den Gleichgiltigen. Wie die Feinde über ihn urtheilen, wissen Sie ja. Sie können es auch jede Woche leicht und bequem in bestem Deutsch in dem „unterhaltenden“ Theil unserer „freisinnigen“, „unabhängigen“, für das „gebildete Publikum“ publizirten Publizistik lesen. Der Philister ist harmloser und gemüthlicher, er denkt sich die Frage vielleicht so: Wagner ist ein Mann, der recht schöne Opern gemacht hat, nicht ganz so schön wie Beethoven oder Mozart; aber etwas besser wie Meyerbeer. Ausserdem hat er Bücher geschrieben, die er nicht hätte schreiben sollen. Das würde etwa das Philisterurtheil sein, welches ja ganz gut gemeint sein mag, und dem wir seine Berechtigung vom Philisterstandpunkte aus nicht absprechen wollen. Wer übrigens sonst noch in der Lage ist, sich über die verschiedenen Urtheile belehren zu wollen, der braucht nur den ersten besten der zünftigen Professoren der kathedersässigen Aesthetik und „Philosophie“ zu interpelliren.

Wenn ich nun im Gegensatz zu diesen Standpunkten die eigenthümliche Art und Grösse Wagner's recht scharf und genau charakterisiren will, so würde ich keinen bessern Ausdruck finden als den schon eben gebrauchten, und sagen: *Ich glaube in R. Wagner eine gewaltige Prophetennatur zu erkennen.* —

Der Prophet ist der gute Genius seines Volkes, er offenbart ihm die Geheimnisse seines inneren Wesens, er öffnet ihm die tiefen Schächte seiner eigenen, ihm oft selbst verborgenen Existenz, bewahrt es vor Verirrungen und Abwegen, und führt es, wie ein treuer Eckart, zu seinem eigenen Beruf, zu seiner eigentlichen Thätigkeit zurück. Darin liegt die merkwürdige Erscheinung, dass ein solcher Prophet zugleich im höchsten Sinne des Wortes *konservativ*, und dann wieder eine *revolutionäre* Natur ist. Konservativ, weil ihm daran liegt, die Schätze seines Volkes zu hüten und zu wahren; denn es ist die Aufgabe des Dichters, den Gehalt und die Form der poetischen Anschauungen seiner Nation zu konserviren; revolutionär aber ist er, weil er sieht, dass die freche Mode sich zwischen ihn und seine Ideale gedrängt hat; dass da, wo die wahre Kunst herrschen sollte, eine unwürdige Bühne aufgeschlagen ist, gegen die er den Feuerbrand seines Zorns schleudern möchte.

Es wäre nun meine Aufgabe, Ihnen nachzuweisen, wie Wagner mit allen diesen genannten Grössen in engster Beziehung steht. Er ist der Nachfolger

Goethe's, insofern, als er unserer Kunstanschauung wieder einen eigenthümlich nationalen *Inhalt* gegeben hat, wie es Goethe bereits gethan hatte. Ich denke hier in erster Linie an den „Faust.“ Indem Goethe mit dem wunderbar sicheren Dichtertakt des höchsten Genies eine Figur wählte, die älter ist als unsere nachweisbare Geschichte, dichtete er nur einen Stoff um, und formte ihn zurecht, an dem der deutsche Volkssinn schon über 1000 Jahre gearbeitet hatte. Der Mann, welcher seine künftige „jenseitige“ Existenz Preis giebt, um in den Besitz seiner Wünsche zu gelangen: das ist der von Wotan Auserkorene, dem der Lichtgott hier Sieg und jeglichen Wunsches Erfüllung gewährt, um dann das Recht zu gewinnen, seinen Schuldner, immer einen mit besonderen Kräften begabten Mann, im rechten Moment zu sich zu fordern, um sich in ihm einen späteren Bundesgenossen in der grossen Schlacht gegen Riesen und Ungeheuer am jüngsten Tage zu erwerben. Ueber diesen urgermanischen Typus hatte dann das Grübeln des späteren Mittelalters seinen eigenthümlichen Zauber gegossen, bis es Goethen gelang, in dem Faust der philosophischen Weltanschauung unserer Zeitalters den höchsten *poetischen* Ausdruck zu leihen. Will man indessen nachweisen, dass Wagner und Goethe sinnesverwandt in ihrer Kunstrichtung sind, so kann dabei gar nicht genug betont werden, dass Wagner, indem er unserer Kunst wieder einen völlig nationalen Inhalt gab, auch dafür eine dem deutschen Geist völlig gemässe *Form* gefunden hat. Es war diess nur auf dem Einen Wege möglich, dass er die beiden Ausdrucksformen, die uns Deutschen am meisten zu Herzen sprechen, zugleich angewendet, mit einander vermählt hat. Indem er die tragische Poesie auf's Innigste mit der Musik vereinigte, fasste er *zwei Sprachen* zusammen, die wir Deutschen gerade am besten verstehen; indem er uns die uralten Sagen in dieses neugeschaffene Gewand gekleidet vorführte, gelang es ihm, die scheinbar todte Schlacke der Ueberlieferung durch seine Berührung in lauterstes Gold der Poesie zu verwandeln. Wer glaubt nicht jetzt mit den Figuren von Tannhäuser und Lohengrin aufgewachsen zu sein, so vollständig leben sie in uns? Der Dichter aber hat diese Figuren nicht einfach *reproduziert*, sondern er hat sie, wie es besonders deutlich am Tristan zu sehen ist, *philosophisch*, sagen wir *metaphysisch*, vertieft. Ja, er ging noch einen Schritt weiter; unsere schon vergrabene und vergessene Wotan's-Religion, die damals freilich nur noch in der Form einiger wenig verstandener Märchen, z. B. vom Dornröschen oder dem hörnern Siegfried lebte, gelang es ihm, uns wieder anzueignen. Wir haben sie erworben, um sie aufs Neue zu besitzen! Es wird uns jetzt nicht schwer, diese Gestalten als alte Bekannte anzuerkennen; wir sehen, dass das Fleisch von unserem Fleisch ist; dass sie uns viel näher angehen als alle aus fremden Kreisen hergeholten Götter und Helden.

Von dieser generellen Charakteristik macht eines seiner Werke eine für ihn sehr bezeichnende Ausnahme. Einmal nämlich griff er nicht in die Sagenwelt, sondern in die Zeit des deutschen Volkslebens zurück, welche als eine der frischesten und energiereichsten bezeichnet werden muss, in die erste

Hälfte des 16. Jahrhunderts, und schuf in seinen, über die Maassen kostbaren „Meistersingern“ das anmuthigste Bild deutschen Städtelebens, das wir kennen.

Alles in Allem, meine Voraussetzungen richtig verstanden und zugegeben, darf man also glauben, dass Wagner's Thätigkeit einen erheblichen Zusammenhang hat sowohl mit Bach und Beethoven als auch mit unseren grossen Dichtern der Vergangenheit und der Neuzeit.

Nun ist es den grossen Künstlern aller Zeiten nie genug gewesen, nur schöpferisch thätig zu sein, sie haben daneben versucht, über das Wesen ihrer Kunst sich auch *in abstracto* klar zu werden. Ganz falsch ist es, was man immer noch liest: es sei das gar nicht Sache des Künstlers; gerade die grössesten Künstler haben es gethan, von Polyklet und Lysippos an, bis auf Lionardo und Michel Angelo, Dürer, Schiller und Goethe. Wagner würde die Reihe dieser Männer in der allergrossartigsten Weise schliessen. Nachdem er seine grossen Muster hingestellt hatte, kam es ihm auch darauf an, sich selbst das Räthsel seines schöpferischen Wesens zu lösen, — als *Kunstphilosoph* thätig zu sein; und wie werthvoll uns diese Aeusserungen sind, das würde wohl Stoff zu mancher besonderen Betrachtung darbieten. Es ist ja auch schon in berufenster Weise hier in diesem Verein der Zusammenhang Wagner's mit der Schopenhauer'schen Philosophie nachgewiesen worden.

Endlich ist noch ein Moment seiner reichen Thätigkeit hervorzuheben: der greise Dichter-Philosoph scheint seinen Lebenslauf damit schliessen zu wollen, dass er auch für die *dauernde Wirkung* des von ihm geschaffenen Stils thätig ist. Ich finde kein zweites Beispiel dafür, dass ein Künstler gerade in dieser Weise besorgt gewesen wäre, dass das, was er als Kunstform hingestellt hat, nun auch von der nächsten Generation richtig verstanden werde; und dennoch ist diese direkte persönliche Fortpflanzung einer Kunstform von der höchsten Wichtigkeit. Wir wissen ja nur zu gut, dass einzelne der gewaltigsten Künstler schon von der ihnen folgenden Generation nicht mehr verstanden wurden, wie z. B. Bach und Beethoven, und man wird auch behaupten dürfen, dass unser grössester Dichter doch noch nicht der grosse Lehrer seiner Nation geworden ist, noch nicht so verstanden und gelesen wird, wie es geschehen müsste, sonst könnte man nicht so sprechen, schreiben und leben, wie es tagtäglich unter uns und neben uns geschieht.

Mit Zusammenfassung aller im Vorhergehenden angedeuteten Momente darf man also wohl behaupten, dass in Wagner's Gesammthätigkeit das klare Bestreben hervortritt und mit entschiedenem Erfolg gekrönt erscheint, eine uns eigenthümliche Kunstform, also einen echt nationalen Stil zu schaffen. Er ist hierzu weniger durch Reflexion als mit dem sicheren Instinkt des Genies gelangt, indem er einen uns Germanen aufs Tiefste anregenden Gehalt fand und ihm eine unserem eigensten Wesen gemässe Ausdrucksform anpasste, die dann in der That dem geistigen Leben der Deutschen am meisten zusagen mussten, ihm am kongenialsten sind. Somit hat er Kunstwerke geschaffen, zu deren

Hervorbringung gerade der *Deutsche* nationale Geist am fähigsten und berufensten war.

Nun hatte ich die Absicht, was ich eben entwickelt habe, Ihnen dadurch noch anschaulicher zu machen, dass ich Sie in meine Spezialwerkstätte führte und Ihnen einige Spähne aus derselben zeigte. Ich meine, dass ein wichtiges Kapitel meiner besonderen Wissenschaft, der Kunst- und Kulturgeschichte, wohl im Stande sei, ein helleres Licht auf diese merkwürdigste Erscheinung der modernen deutschen Kultur zu werfen. Wir werden nämlich im Stande sein nachzuweisen, dass ein so ehrliches, unablässiges Arbeiten von fremden Voraussetzungen aus, ein Ringen nach einem eigenen neuen Stile, schon einmal der in grossartigsten Weise bei einem anderen arischen Volksstamm sich vor 2 — 3000 Jahren vollzogen hat. Damals hatte unter sehr günstigen Bedingungen an den Küsten des ägäischen Meeres sich das entwickelt, was man die griechische Kultur nennt, und worin wir diese wunderbare Einheit in allen Lebensäusserungen sehen, die für uns künstliche Menschen nur noch schwer zu begreifen ist, diese *Simplizität* im Denken und Empfinden, diese einfache Grossartigkeit in der Behandlung der Kunst. So mögen denn diese Fragen hier kurz beantwortet werden: wie ist jene Kunst- und Kulturform entstanden? welchen bleibenden Werth hat sie noch für uns? Die Geburt dieser Göttin ist uns allerdings verborgen; aber einzelne Andeutungen von ihrem Werden vermögen wir zu geben. Nicht gewappnet und gerüstet, wie Pallas aus dem Haupte des Zeus, ist sie entsprungen: sie muss von unscheinbareren Anfängen ausgegangen sein. Sehen wir genau hin, so erkennen wir, wie im zweiten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung zahlreiche Stämme auf der Wanderung von Norden und Osten in den südlichen Theil der Balkan-Halbinsel sich befinden, um an den Ufern des ägäischen Meeres sich fest zu setzen. Diese Arier bringen, wie ihre Bruderstämme am Indus und Ganges und die, welche wir später als Germanen kennen lernen, ein stark entwickeltes metaphysisches Gefühl, eine lebhaft poetische Anschauung, mit sich; übrigens aber waren sie so ziemlich ohne jede Kenntniss tektonischer Leistungen. In ihren neuen Wohnsitzen angelangt, fanden sie nun damals sehr entwickelte Kulturformen ganz eigenthümlicher Art vor; sie kamen mit den semitischen Völkern Vorderasiens und den Aegyptern in Berührung, von deren Begabung und Eigenart man vielleicht gerade das Gegentheil behaupten konnte. Bei diesen nämlich finden wir eine erstaunlich entwickelte Tektonik, sehr mannigfaltige Kunstformen, dafür aber einen verhältnissmässigen Mangel an metaphysischem Trieb und religiöser Tiefe, einen weit geringeren Schatz poetischer Anschauungen. Schon war auch damals die Kultur Vorder-Asiens auf dem Abwege begriffen. Wir können diese Kultur der semitischen Völker Vorderasiens als die assyrisch-babylonische bezeichnen; ihre Wirkungen lassen sich bis in den Peloponnes verfolgen. Diese babylonisch-assyrische Kultur begann bereits damals in Fäulniss überzugehen; die aegyptische war schon längst erstarrt:

von beiden muss aber bestimmt gesagt werden — denn es ist wichtig darauf hinzuweisen — dass sie ihr Ideal nicht erreicht hatten, dass beide nicht bei dem Ziele angekommen waren, das ihnen vorgeschwebt hatte. Sie waren von dem austrocknenden Winde der Wüste zu früh entkräftet, oder gewissermaassen versteinert. Ein eigenthümliches Zusammenkommen: diese frischen, naiven, unbefangenen Wanderstämme der Hellenen und diese künstliche, erstarrte, verzopfte Kultur. Diese beiden Strömungen hätten theilnahmslos an einander vorüber fliessen, oder es hätte die eine völlig in der anderen aufgehen können. Aber der Genius der Menschheit hatte seinen guten Tag, und es ward hier die nachweisbar wichtigste weltgeschichtliche Ehe geschlossen, als die jugendlichen Stämme der Pelasger mit ihren grossen Kinderaugen zum ersten Male in diese ihnen so fremdartige Welt sahen und nun zunächst nichts weiter thun konnten, als sie zu bewundern, und dann recht einfach und recht kindlich nachzumachen. Es ist über die Maassen interessant, dieses noch an einzelnen Stellen verfolgen zu können. Wir erkennen z. B., wie aus den gewaltigen babylonischen Teppichen mit ihren gestickten oder gewebten Wundergestalten zunächst die Poesie des Volkes sich angeregt fühlte und befruchten liess, wie diese Unformen zuvörderst in ihrer poetischen Anschauung Gestalt annahmen, und sich nunmehr der griechische Göttersaal mit jenen Mischwesen anfüllte, den Sphinxen und Kentauren, Tritonen und Hippokampen etc., welche wir noch in der klassischen Walpurgisnacht unseres *Faust* wiederkehren sehen, bevor wir mit ihnen zum Ideal der griechischen Schönheit, der göttlichen *Helena* selbst, gelangen. Wir sehen noch jene alten griechischen Thongefässe, auf denen die braven Kunsttöpfer in kindlichster, harmlosester Weise das, was sie den assyrischen Teppichwebern abgelauscht hatten, einfach nachahmten. Die griechische Phantasie hätte ja hierbei stehen bleiben können; — dann freilich ähntten wir keine griechische Kunst noch Kultur. Statt dessen beginnt nun aber der grossartigste Prozess der Verarbeitung und der Vertiefung, und des unablässigsten Ringens nach Verwirklichung des Ideals, den ich in der Geschichte nachweisen kann. Ihm verdanken wir das Werden der griechischen Kultur, vor Allem der edelen griechischen Kunstform. Dieser Prozess beginnt etwa vom Jahre 800 an. Die Zeit von da ab, die nächsten 4 — 500 Jahre hindurch, bis die plastischen Leistungen auf ihren Höhepunkt kamen, dürfen uns als das wunderbarste Beispiel dienen, wenn wir ein unablässiges, ehrlichstes Ringen nach dem vor der Seele stehenden Ideal exemplifiziren wollen. Wenn jede grosse That vorzüglich durch grosse Charaktereigenschaften bedingt ist, so lässt sich diess von dieser grössesten Kulturarbeit vor Allem beweisen.

Es blieb, wie gesagt, eine Zeit lang beim befangenen Nachahmen dessen, was die Griechen etwa an fertigen Kulturelementen schon vorfanden. Wir kennen kleinasiatische Tempel aus Abbildungen; die Säule war bereits als balkentragendes Glied verwendet, auch eine unvollkommene Ornamentik und Formensprache hatte sich bereits unter assyrischem Einfluss in Vorderasien entwickelt; das alles nahmen die Griechen hin, als wäre nichts dabei. Dann

aber beginnt, und zwar zuerst allmählich, später leidenschaftlicher, ein unablässiges Vervollkommen, ein fortgesetztes Veredeln der noch rohen Formen, bis schliesslich das vollendetste tektonische Gebilde: der griechische Tempel, vor unseren erstaunten Augen fertig dasteht. So überrascht uns der Anblick dieser vollendeten Thatsache, dass es denn auch gutmüthige Kunstforscher gegeben hat, die da meinten, der griechische Tempel sei vom Himmel gefallen. In der That aber wirkt er wie ein Naturprodukt; alle Willkür scheint aus ihm entfernt. Schinkel hat einmal sehr bezeichnend gesagt: „Wenn Gebäude aus der Erde wüchsen, wie Bäume, müssten sie etwa so aussehen, wie ein griechischer Tempel.“ Diess gewinnt an Ueberzeugungskraft durch Vergleichung, z. B. mit den minder vollkommenen ägyptischen Kunstformen. Hier war es dem schaffenden Kunstinstinkt bei einer grossartigen Entwicklung des Raumsinnes nicht gelungen, aus *Werkform* und *Kunstform* ein organisches Ganze zu giessen. An den entsprechenden Bildungen der griechischen Kunst indessen kann man lernen, was für die Ausdrucksform des menschlichen Formensinnes geleistet ist. Suchen wir nach den Gründen dieses einzigen Phänomen's, und fragen wir: was trieb die Griechen dazu, hier von diesen Anfängen aus — die für sie Anfänge, thatsächlich aber das Ende einer überlebten Kultur waren — in dieser ehrlichsten Weise mit dem anvertrauten Pfunde zu wuchern? — so finde ich dafür nur eine Antwort: es war ihre *metaphysische* Anlage. Indem sie im Besitz einer überreichen poetischen Phantasie, von dem Triebe beseelt, überall in die Tiefe der Dinge einzudringen, auf Völker von verhältnissmässig hoch entwickeltem Formensinne stiessen, konnten Anregungen stattfinden, aus denen so herrliche Früchte als ein neues höheres Produkt hervorgingen, wie wir sie bei den Hellenen eben sehen.

Dieser Gedanke verträge und verdiente wohl eine Durchführung im Einzelnen; doch da in diesem ganzen Vortrage nur Andeutungen gegeben werden sollen, so erwähne ich blos noch das ebenso merkwürdige, ja vielleicht noch wunderbarere Verhältniss in der Entwicklung der griechischen Plastik. Die tsaunenswerthe Assimilationskraft des hellenischen Genius auf diesem Gebiete, die rührende Naivetät kann ich, besser als durch Deduktionen, durch ein beliebiges Beispiel beleuchten, auf das ich übrigens schon an anderer Stelle hingewiesen habe. Wir finden in Olympia, wo unsere Regierung seit 4 Jahren Ausgrabungen vornehmen lässt, zahlreiche kleine Denkmäler frommer hellenischer Gesinnung, darunter ein kleines aus Erz gegossenes, roh ausgeführtes Bild. An und für sich würde es nur kulturhistorischen Werth haben, um nachzuweisen, dass von Kleinasien aus solche Formen ausgegangen und nach Hellas gedrunken sind. Es ist eine bis zum Hals bekleidete Frau, in der uns wohl bekannten schamhaft graziösen Haltung einiger klassischer Aphroditebilder, z. B. des Kapitolinischen. Es kann kein Zweifel sein: wir haben hier in dieser kleinen Figur eine Darstellung der *asiatischen* Liebesgöttin, der syrischen, auch von den Juden gelegentlich angebeteten Astaroth, zu erkennen; da aber bei ihrer völligen Bekleidung ein *Verbergen* der durch

die Haltung der Hände bedeckten Theile ihres Körpers sinulos wäre, so kann man ihren Gestus nur so erklären, dass man annimmt, sie deute damit symbolisch auf ihren Liebreiz, ihre Fruchtbarkeit hin. Wenn wir also sehen, dass der für unser Gefühl roheste Kultus der Semiten den naiven Hellenen doch nicht zu schlecht war, um seine Ausdrucksformen als Ausgang einer langen, schliesslich mit der *absoluten* Vollendung endigenden Kunstentwicklung zu nehmen, da dürfen wir wohl erstaunt fragen: welche künstlerischen Aufgaben hätten hier nicht gelöst werden können? Von der semitischen Personifikation sinnlichst brutaler Wollust durch ein Erheben zu immer höherem Adel, immer höherer Schönheit, bis zu den Weltwundern der knidischen Aphrodite: fürwahr diese eine Erscheinung ist so einzig in ihrer Art, dass sie besser als manche andere die ungeheure Lebenskraft der griechischen Kunst belegt! — Wir suchen vergebens in jener früheren Zeit der ersten Entwicklung nach den Namen dieser bahnbrechenden Künstler, auch die Entdecker der griechischen Baustile sind uns unbekannt; die Geschichte der Plastik nennt zwar einige Namen, doch es ist einigermaassen unsicher, ob dieses gerade die Hauptträger der Entwicklung waren, und wir müssen schon annehmen, dass hier ein auf sehr viele Hände, Herzen und Köpfe vertheiltes gemeinschaftliches, Jahrhunderte langes Arbeiten statt gefunden hat.

Mit diesen tektonischen Leistungen steht nun eine gleiche Vervollkommnung auf dem Gebiete aller anderen Lebensäusserungen im engsten Zusammenhang. Es besteht kein grösserer Unterschied zwischen der homerischen Sprache und dem Wunder der attischen Prosa, wie er zwischen den älteren archaischen Kunstformen der vordorischen Zeit und der reifen echt hellenischen Kunst vorhanden war. Wie dort bei jener die Formenbildung noch schwankend ist, der sprachbildende Instinkt noch tastet, und die Kunst der Sprache sich noch nicht sicher und fest in die Eine Form gegossen hat, bis wir dann in der reifen attischen Prosa die vollkommenste Weise menschlichen Ausdruckes zu bewundern haben: ähnlich ist das Verhältniss zwischen den Anfängen der griechischen Kunst und der Zeit ihrer Reife. — Und dazu schufen sich damals die Griechen noch eine weitere Ausdrucksweise der Kunst, die ihnen ganz eigenthümlich ist, die wir, so weit wir auch spähen und suchen, niemals wieder bei einem anderen Volke nachweisen können: ich meine *die körperliche Zucht*, die Entwicklung des menschlichen Leibes zum vollendeten Kunstwerk. Diese Gymnastik (man hüte sich an unsere „Gymnasien“ zu denken!) ist der so nothwendige Ausdruck der hellenischen Kultur, vervollständigt so das schöne Gesamtbild dieser harmonischen, reif entwickelten Welt- und Lebensauffassung, steht in so lebendiger Wechselbeziehung zur Entwicklung der Plastik, dass man sie durchaus mit in den Kreis der Betrachtung ziehen muss, wenn man den Reichthum der hellenischen Kunst- und Lebensformen erfassen will.

Nach diesen etwas summarischen Andeutungen von dem Werth und Wesen der hellenischen Kultur, die uns die Orientirung über unser eigenes Thema erleichtern sollten, dürfen wir schliesslich in genealogischer und geographischer

Beziehung noch einen weiteren Schritt thun und das älteste und edelste Volk der arischen Familie mit den beiden schon verglichenen zusammenstellen. Auch hier finden wir bei sehr verwandter Anlage und ähnlichen ursprünglichen Lebensbedingungen eine darauf folgende sehr verschiedene Gestaltung des Volksschicksals. Denn die arischen Bewohner Vorder-Indiens scheinen unter ganz ähnlichen Bedingungen wie die Germanen und Hellenen als ein hochbegabtes, vorwiegend poetisch und metaphysisch beanlagtes Volk erobernd in ihre Länder am Indus und Ganges gekommen zu sein. Dabei stiessen sie indessen nirgends auf eine ihnen überlegene Kultur; überall hatten sie weiter nichts zu thun, als rohere, niedriger stehende Rassen zu unterjochen oder auszurotten. Es ist ein Gedanke, der für einen Naturforscher einen eigenthümlichen Reiz hat: was dann wohl geworden wäre, wenn die Hindus zu einer Zeit, als sie noch entwickelungsfähig waren, also in einem Stadium der Entwicklung sich befanden wie z. B. die Germanen zur Zeit der Völkerwanderung, damals mit dem hochbegabten Volke Hinter-Asiens, den Chinesen, zusammengetroffen wären. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass hier eine ganz ähnliche glückliche Kombination, eine ebenso erfolgreiche Völkerehe, stattgefunden hätte, wie sie im ersten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung an den Küsten des östlichen Mittelmeerbeckens sich vollzog. Dem Volke der Hindus war diese Befruchtung ihrer grossartigen, aber einseitigen Genialität nicht vergönnt; so hatten sie denn keine Wahl, als sich in der ihnen von der Natur vorgeschriebenen Einseitigkeit aufs konsequenteste weiter zu entwickeln. Ihr ganzes Streben ging zunächst auf in methaphysischer Spekulation und grossartigen poetischen Intuitionen, und vielleicht verdanken wir es dieser grossartigen Isolirtheit, diesem Angewiesensein auf sich selbst, dass auch sie zu einer der kulturgeschichtlich merkwürdigsten Hervorbringungen gelangten, und das konsequenteste und geistvollste Religionssystem dieser Erde erzeugten, welches auch in der That wohl der grössten Menschenmenge die verheissene Beglückung und Beseligung gebracht hat. Merkwürdig ist das chronologische Zusammentreffen der eigenthümlichsten Leistungen arischer Kultur in Indien und Hellas. In der nämlichen Zeit, als der griechische Tempel sich zu seiner vollen Reife entwickelt hatte, während die Plastik im schönsten Emporblühen begriffen war, da war es, dass der Büsser Cakya in dem Gangeslande seine neue Lehre von der Kreuzigung der Begierden und der Verneinung des Willens zum Leben aufstellte; während damals der jüngste Genosse der arischen Sippe, der noch in patriarchalischer Einfachheit lebende Germanenstamm, in unhistorischer Kindheit Gott weiss an welcher Stelle Asiens seine Kuhherden weidete.

Was können wir nun aus solchen Parallelen für die Kenntniss unseres eigenen Volkssinns profitiren? Eine gesunde starke Volksnatur hat es nicht nöthig, sich vor fremden Eindrücken zu verschliessen; sie kann im Gegentheile die lebhafteste Anregung durch die Aneignung des schon von Anderen Erworbenen erfahren. Nur muss die Nation wirklich noch stark und gesund genug sein, um mit dieser fremden Erwerbung den völligsten Assimilationsprocess durch-

zumachen; also etwa in der Art wie es den Hellenen mit der ihnen ursprünglich so fremdartigen semitischen und ägyptischen Kunstweise gelang. Dieses kann ein Volk nur erreichen, wenn es sich selbst treu bleibt und den Blick auf sein eigenes Ideal durch alle fremdartigen Aneignungen hindurch sich bewahrt. Uns Deutschen kamen, bei ursprünglich ähnlichen Bedingungen, die Seitenstöße zu einer Zeit, da wir noch weniger widerstandsfähig und auch sonst über unsere Ziele desorientirt waren. So war den germanischen Nationen ihr Ideal gelegentlich verdunkelt. War es dieses Gefühl der begangenen Treulosigkeit, dass man mit schlechtem Gewissen die Phrase „deutsche Treue“ erfand, um zu verhindern, dass vielmehr von einer deutschen Untreue gesprochen würde? — Es kam hierdurch jedenfalls für lange Zeit etwas Unsicheres, Problematisches in die Entwicklung der deutschen Geschichte. Indessen haben wir jetzt wieder feste, greifbare Ideale vor Augen, denen wir nachstreben; *und in Wagner's Kunstweise erkenne ich die deutlichste und treueste Verwirklichung unseres Ideals.* Wir haben bei unserer ersten Berührung mit den romanischen Völkern, als die Deutschen mit dem Koloss des Römerreiches zusammentrafen, um ihn zu zertrümmern, manches preisgegeben. Wir behielten indessen in allem Wirrwarr die uns eigene, poetische Empfindungsweise, unsere naturwüchsige Sprache; es gelang uns auch im Laufe der Zeit wenigstens einmal eine Kunst- und Raumform zu entwickeln, die uns eigenthümlich angehört; die Sprache der Musik haben wir neu geschaffen und den anderen arischen Stämmen zur Mitbenutzung, zum Mitgenuss dargeboten. Es scheint mir nun natürlich, dass gerade von diesen uns ganz eigenthümlich angehörigen Grundlagen aus eine Neubelebung des deutschen Stils ausgehen konnte. Durch treues, anhaltendes Ringen und immer erneutes Arbeiten haben wir dazu gelangen können, eine Ausdrucksform zu finden, die gerade das sagt, was wir wollen, in der Form, die uns gemäss ist. — Mag uns diese preisenswerthe Thatsache zunächst eine Quelle der Ermuthigung sein, in uns den Glauben stärken, dass auch unsere sonstigen Lebensäusserungen in Staat, Gesellschaft, Familie, Kunst und Sprache, die Neubelebung und ihnen gemässe Entwicklung erfahren, die sie bedürfen.

Das Verhältniss zur antiken Kunst, das ich glaubte betonen zu müssen, könnte falsch verstanden werden. Es ist zweifelhaft, ob und wie weit eine schlichte *Reproduktion* uns führt; *beginnen* mussten wir jedenfalls damit, wie es C. Fr. Schinkel gethan hat, dessen Wirken für unser Kunstleben man deshalb bald über-, bald unterschätzt, weil man über den Ausgang der von ihm angeregten Bewegung noch im Unklaren ist. Der Anblick so vollendeter Kunst- und Kulturformen, wie die hellenischen sind, denen wir uns zudem im Innersten verwandt fühlen, wird stäts veredelnd auf unseren Formensinn, belebend auf unsere poetische und metaphysische Entwicklung wirken. Aber das blosses Uebernehmen der Elemente einer anderen Kultur schafft uns keine neue Kunst, kein neues Kulturleben. Möglich indessen, dass die von den Hellenen geschaffene Formensprache, ihre unvergleichliche Ornamentik, in ihrer

Vollendung und Allgemeingiltigkeit sich zu einer arisch-internationalen Ausdrucksform durcharbeitet, wie vielleicht in nicht ferner Zeit alles, was auf diesem Planeten überhaupt musikalisch thätig ist, sich der von Deutschen festgestellten musikalischen Kunstform bedient. Stellen wir einmal diesen Standpunkt als möglich hin. Wir könnten dann eine „indogermanische Gesamtkultur“ konstatiren, indem die einzelnen Zweige dieser grossen Familie ihre Aufgabe verschieden gefasst und gelöst hätten, so zwar, dass die tiefsten philosophisch-religiösen Spekulationen von den Hindus hervorgebracht wären, dass die Formensprache der Kunst von den Hellenen aufgestellt worden, wir Deutsche endlich die musikalische Ausdrucksform dazu gegeben hätten. Während nun diese drei Brüder ihre Spezialaufgabe in menschlicher Vollkommenheit gelöst hätten, wäre allen Dreien der tief metaphysische Hang, die ursprüngliche poetische Begabung gemeinschaftlich. Man kann sich derlei kulturhistorische Verhältnisse auch anders zurechtlegen; ich habe, von dem festen Punkte Wagner'scher Künstlergrösse rückwärts schauend, es so aufgefasst, und vielleicht ist es so nicht unrichtig! Denn Richard Wagner war es, der alle die Quellen des echtsten deutschen Wesens sich dienstbar gemacht hat; er ist in der That wie Faust zu den „Müttern“ des deutschen Volkes hinabgestiegen, nämlich zu unserer ursprünglichen religiösen Anschauung, zur tragischen Auffassung der Kunst, zur Musik. Und von diesen „Müttern“ hat er uns die echte deutsche Kunstform herauf geholt, neu geboren und uns zugeeignet. Von dieser Voraussetzung aus, in diesem Sinne ergeht an uns schwächere Geister, die wir das Edele nicht selbst produziren, sondern nur als wahr zu erkennen vermögen, wenn es uns gezeigt wird, im besten Falle nachahmen können, und die wir deshalb den Beruf haben das Grosse und Gute überall zu unterstützen, die Forderung: hier an dem grossen *Bayreuther Werke* in jeder Weise thätig zu sein! — und Das war ja auch der Hauptzweck, warum ich mir erlaubt habe, hier von Ihnen zu sprechen. —

Mein Schlusswort aber richte ich an den verehrten Meister selbst, der mit seiner treuen Theilnahme immer unter uns ist, selbst wenn, wie hier, nur Wenige in seinem Namen versammelt sind.

Auf ihn, den Vollzieher unserer heissen Wünsche, den deutschesten Künstler, den ganzen Mann in der freien Welt der Ideale, in der hehren Einsamkeit des Schauens und Wirkens, auf ihn wende ich die Worte an, die unser grössester Dichter, fast vorahnend, einmal der volksthümlichsten und behaglichsten Figur der Wagnerischen Dramatik zuruft:

Wie er so heimlich glücklich lebt,
 Da droben in den Wolken schwebt,
 Ein Eichkranz ewig jung belaubt,
 Den setze die Nachwelt ihm auf's Haupt:
 In Froschpflu all das Volk verbannt,
 Das seinen Meister je verkannt!

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Am 22. Februar feierte der Berliner Wagnerverein sein Stiftungsfest durch die konzertmässige Wiedergabe des ersten Aktes der „Walküre“ mit Orchester unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Mannstädt. (Sieglinde: Frau Rosa Sucher-Hasselbeck vom Hamburger Stadttheater, Siegmund: Herr Albert Niemann, Hunding: Herr Röss vom Leipziger Stadttheater.) Ein Prolog in Versen von E. Dohm und das Vorspiel zu den „Meistersingern“ leiteten die Festlichkeit ein. —

Am 3. März gab der Frankfurter Wagnerverein sein zweites Konzert: 1. und 2. Akt des „Siegfried“, zur Klavierbegleitung der Herren Musikdirektoren J. Kniese und C. Koffbauer. Den „Siegfried“ sang der meisterhafte musikalisch-dramatische Darsteller desselben, Herr Ferdinand Jäger aus Bayreuth, den „Mime“ sein trefflicher Wiener Repräsentant, Herr Schmitt, den „Wotan“ der Mannheimer Wotan, Herr Planck, den „Alberich“ Herr Kraze vom Darmstädter Hoftheater, den Waldvogel Frl. Bock aus Frankfurt. —

Litterarische Neuigkeiten. — Eine vorzügliche Uebersetzung von R. Wagner's „Beethoven“ in das Englische durch unseren Herrn Vertreter in England, Edward Dannreuther, ist neuerdings bei William Reeves in London erschienen. Unseren englischen Mitgliedern ist dieselbe auf das Wärmste zu empfehlen; auch für uns Deutsche dürfte sie insofern besonders interessant sein, als sie im Anhang eine Zusammenstellung der in Wagner's Schrift zu einer so bedeutenden Anwendung und Fortentwicklung gelangenden Aussprüche Arthur Schopenhauer's über die Musik, aus des Philosophen „Parerga“ und seinem Hauptwerke, in englischer Uebersetzung darbietet. — Bei dieser Gelegenheit werde auch wieder der Dannreuther'schen Uebersetzung der „Zukunftsmusik“ von Wagner (The music of the Future, London, Schott & Co., 1873) rühmend gedacht. —

Recht lesenswerth — besonders für Halbe und Unkunde — ist die populär geschriebene, manch interessantes Detail enthaltende, die gegnerische Kritik und Presse durch schlagende Beispiele trefflich charakterisirende kleine Broschüre von Cyrill Kistler: „Ueber das musikalische Urtheil“ (1. Heft der „Aufsätze über musikalische Tagesfragen in zwangloser Folge“, bei Krüll in Eichstätt und München, Preis: 60 ⚡). —

In Sachen der Vivisektion. — Unsere Mitglieder werden gebeten, zur Unterstützung einer wissenschaftlich begründeten *Petition um gesetzliche Beschränkung der Vivisektion* beim Reichstage, in möglichst grosser Anzahl ihre Namen dem Direktorium des Thierschutzvereines in Dresden, Augustus-Strasse 4., spätestens zum 15. April einzusenden. Für eine an das zarteste menschliche Empfinden sich wendende Kunst ist es eine Lebenssorge, das Volk, dem sie sich darbieten soll, vor der grauenhaftesten Entartung und Abstumpfung seiner Empfindungsfähigkeit bewahrt zu wissen. —

Von der Wiesbadener Versammlung.

Die Versammlung in Wiesbaden, zu welcher die Beilagen zu den letzten Nummern der Bayreuther Blätter eingeladen hatten, ist am Ostermontage und -Dienstag abgehalten worden. Es waren dazu Mitglieder des Patronat-Vereines aus den Städten Asch (1), Baden-Baden (1), Barmen (1), Basel (1), Bayreuth (2), Berlin (4), Bern (1), Kassel (1), Köln (1), Elberfeld (2), Giessen (1), Göttingen (1), Ludwigshafen (1), Mainz (1), Mannheim (1), München (2), Strassburg (1),

Stuttgart (1), Viersen (1), Wien (1), Wiesbaden (3), Worms (2) erschienen. Als Vertreter des Vorstands in Bayreuth war Herr von Wolzogen anwesend. Zum Vorsitzenden wurde Herr Friedr. Schön aus Worms erwählt. Nach Vorlesung eines Promemorias über das Wesen und die Nothwendigkeit der geplanten musikalisch-dramatischen Stilbildungsschule durch Herrn von Wolzogen erörterte die Versammlung die zahlreichen, auf die baldige Ermöglichung derselben abzielenden Vorschläge, welche theils schriftlich von Mitgliedern, die am Erscheinen verhindert waren, theils mündlich vorgebracht und begründet wurden. Indem wir auf einen, später zu veröffentlichenden, eingehenderen Bericht verweisen, heben wir jetzt nur die Hauptpunkte hervor, über welche man schlüssig wurde. Vor Allem erschien die Einsetzung eines „*Spezial-Ausschusses*“ als nothwendig, welcher eine lebhaft, auf die baldige Gewinnung der zur Ausführung der Schulidee nöthigen Mittel gerichtete Thätigkeit entfalten soll. Dieser Ausschuss setzt sich nach der Wahl der Versammlung zusammen aus folgenden Herren: Graf Apponyi (Pesth), G. Brassin (Breslau), Davidsohn (Berlin), Glasenapp (Riga), Gutmann (Wien), E. Heckel (Mannheim), Professor Hey (München), Ludwig Koch (Wien), Lesimple (Cöln), Dr. Oscar Meyer (Strassburg), Prof. Dr. Oncken (Bern), Dr. Pohl (Baden-Baden), Professor Porges (München), Professor Riedel (Leipzig), Dr. Schemann (Göttingen), Dr. Schembera (Wien), Friedr. Schön (Worms), Professor Dr. Sommer (Braunschweig), Rud. Zenker (Leipzig). Während dieser Ausschuss sich ungefähr gleichmässig über das gesammte deutsche Sprachgebiet ausbreitet, war bei der Wahl des „*Exekutiv-Comités*“, welches aus den Herren Schön, Heckel und Pohl bestehen soll, ausser anderen Gründen die Rücksicht darauf massgebend, dass es den genannten Herren bei der Nähe ihrer Wohnorte leicht möglich ist, sich im Bedürfnissfalle auch mündlich rasch zu verständigen. Besonders angelegen liess es sich die Versammlung sein, die Mitglieder zu einer zweckentsprechenden Benutzung der Tagespresse anzuregen. Zum Beschlusse erhoben wurde die Abfassung einer kurzen, alles Wichtige klar zusammenfassenden, Schrift über die Ziele des Patronat-Vereines, welcher eine möglichst weite Verbreitung gegeben werden soll. Ferner wurde in Aussicht genommen zu geeigneter Zeit einen Aufruf an das deutsche Volk zu erlassen. Behufs Bestreitung der aus den Bemühungen des „*Spezial-Ausschusses*“ erwachsenden Kosten wurde die Bildung eines eigenen durch das Exekutiv-Comité zu verwaltenden Fonds' beschlossen. Derselbe wurde durch die Beiträge und Zeichnungen der gegenwärtigen Vereinsgenossen in einer dem allerersten Bedürfnisse entsprechenden Weise begründet. Zum Schlusse stellte die Versammlung an den Vorstand des Vereines den Antrag, eine Verloosung von Plätzen für die Bayreuther Festaufführungen ausdrücklich für künftighin gänzlich unzulässig zu erklären. Diess in Kürze die nöthigsten Nachrichten über die von warmer Begeisterung und sichtlichem Eifer für unsere grosse Sache beseelte Versammlung, für welche der Aufenthalt in Wiesbaden insbesondere auch durch die stylvollen Aufführungen des „*Orpheus*“ von Gluck, der „*Entführung*“ von Mozart und vor Allem der „*Meistersinger*“ im Königlichen Theater, Dank der Liebenswürdigkeit des Herrn Intendanten Hofrath Adelon und der künstlerischen Meisterschaft des Herrn Hofkapellmeisters Jahn, zu einem höchst angenehmen sich gestaltete. —

Der Vereinsvorstand hat zu der Bildung des Spezial-Ausschusses seine Zustimmung ertheilt. —

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Mai.

Fünftes Stück.

1880.

Inhalt: — Unsere Zeit und unsere Kunst. Zwei Bücher im Anschlusse an ein Buch. Von Hans von Wolzogen. Einleitung. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. Einleitung. Das Rheingold. Erste Scene. —

Beilage des Spezial-Ausschusses: Bericht über die am 29. und 30. März 1880 von Mitgliedern des Bayreuther Patronat-Vereines in Wiesbaden abgehaltene Versammlung. —

Unsere Zeit und unsere Kunst.

Zwei Bücher im Anschlusse an ein Buch.

Von Hans von Wolzogen.

Erstes Buch.

Aus unserer Zeit.

Den Frieden kann das Wollen nicht bereiten:

Wer Alles will, will sich vor Allen mächtig,

Indem er siegt, lehrt er die andern streiten;

Bedenkend macht er seinen Feind bedächtig;

So wachsen Kraft und List nach allen Seiten,

Der Weltkreis ruht von Ungeheuern trüchtig,

Und der Geburten zahlenlose Plage

Droht jeden Tag als mit dem jüngsten Tage.

(Goethe. Motto zu „Des Epimenides Erwachen.“ Vers 1.)

Einleitung.

Wer in der gegenwärtig uns umgebenden Welt eine freie Umschau zu halten vermag, der wird gar wenige Zustände erblicken, welche ihn befriedigen können, und auch wenige Menschen, welche sich durch ihr Leben wirklich befriedigt fühlen. Man gehe von der eigenen engsten Umgebung aus und schreite bis zu den weitesten Kreisen der Weltverhältnisse fort: so wird der Eindruck des Unbefriedigenden, mit dem Anwachsen der Dimensionen aller Wirkungen und der Macht der Wirkenden, in stätiger Steigerung bis zum Hoffnungslosen und Grauenhaften zunehmen. Dasselbe wird andererseits der Fall sein, wenn man von jenen weitesten Kreisen aus allmählich in die Enge der einfachen Naturverhältnisse wieder einkehrt, und dabei mit jedem Schritte in der Erwartung des lebenspendenden und erhaltenden Geistes wahrhafter Natur und echter Menschlichkeit sich mehr und mehr getäuscht und um die letzte Hoffnung einer Wiedergeburt betrogen sieht. Allerdings gehören zu einer solchen Umschau, wenn sie nicht nur ein flüchtiges Ueberschauen bleiben soll, ein Ernst und eine Ehrlichkeit, wie sie dem in eben dieser Welt selber Lebenden nur selten zu Theile werden können. Verständige und nachsinnende Zuhörer für seine Mittheilungen wird solch ein Schauender aber nur in einer, aus dem Treiben der Mitwelt eigenthümlich losgetrennten, geistigen Gemeinde zu finden hoffen dürfen, welche einem gemeinsamen grossen Glauben mindestens die Fähigkeit zur Theilnahme an dem Ernste und der Ehrlichkeit des durch den eigenen Blick tiefer Belehrtten verdankt.]

Solch ein grosser Glaube dürfte jedoch schwerlich der heutzutage herrschende Glaube an den *ewigen Fortschritt* sein, als welcher auch bei dem lebhaftesten Unbehagen in dem Gegenwärtigen dennoch alles „gut“ findet: nicht aus der religiösen Ueberzeugung von einer, uns verborgenen, höheren Weisheit, oder aus der philosophischen Erkenntniss von der wesenhaften Schlechtigkeit der Welt, sondern lediglich aus der logischen Einbildung, dass es jedenfalls „immer besser“ werden müsse, und dass es unbedingt bereits viel besser sei, als es jemals zuvor gewesen war. Man braucht dieser Meinung gegenüber nur daran zu denken, dass jeglicher Fortschritt für die Lebenden seiner Periode, der gleichmässig mit fortgeschrittenen Ansprüche und Bedürfnisse halber, nicht wirklich als solcher empfunden werden kann, sondern nur erst theoretisch durch die Vergleichung mit früheren Perioden dem Bewusstsein sich klar macht, während er praktisch die Leiden der Entbehrung aller schon ersehnten, künftigen Fortschritte mit sich führt. Die Sehnsucht nach dem uns noch Fehlenden wird aber jedenfalls überall realer empfunden, als die Freude an dem, was wir vor der Vergangenheit voraus zu haben wissen oder wännen. Somit bedarf es nicht einmal der Nachweisung, dass etwa unsere Gegenwart in einem besonders trostlosen Zustande sich befinde, da ja auf dem ganzen Zusammenhange aller jemaligen Gegenwärtigkeiten (welchen man die *Geschichte* nennt) die gleiche Trostlosigkeit ausgebreitet liegt, welche wir anstatt

mit *ewiger Fortschritt* weit besser mit Schiller's Worte *ewige Dasselbigkeit* werden bezeichnen können. Der *Fortschritt* aber wird in einer anderen Richtung zu suchen sein, als auf der horizontalen Linie der Zeit, welche sich, genauer betrachtet, in lauter nichtige Punkte auflöst. Wem sich dagegen jene andere Richtung irgendwie einmal offenbart hat, welche wir unter dem Zeichen der Vertikale uns zu verdeutlichen lieben, weil die Sonne über unseren Scheiteln leuchtet, — der wird allerdings für die einzelnen Punkte jener Zeitenlinie einen Werthmesser aus dem Verhältnisse entnehmen zu dürfen vermeinen, in welchen jegliche Gegenwart zu jener anderen, über die in die Länge fortschreitende Welt hinaus führenden Richtung steht. Hiernach muss dann freilich die uns umgebende Zeitperiode, in ihrer vollständigen Befangenheit unter dem Wahne des horizontalen Heilweges, und in ihrer entschiedenen Abneigung gegen jede vertikale Richtung, einem Solchen als eine besonders „gottverlassene“ erscheinen. Nur ein Solcher wird aber auch jene wirklich freie und tief eindringende Umschau in seiner Zeit zu halten vermögen; und nur eine Menschengemeinde, welcher die Offenbarung der *anderen Richtung* zu Theile geworden ist, wird seinen Mittheilungen verständnissvoll zuhören können.

Zu einer solchen Gemeinde, welcher durch eine neue Offenbarung der grosse Glaube an eine, über die Welt hinaus führende Macht gegeben ist, denke ich nun zu reden, wenn ich mich an die Leser unserer Blätter wende, um sie auf die Mittheilungen eines einsamen Hellsehers in unserer Gegenwart aufmerksam zu machen, welche, wenn von ihnen theilnahmvoll aufgenommen und ernstlich bewahrt, so wirksam geworden wären, als es in dieser Zeit irgend möglich war.

Verdankt unser Hellseher seiner wahrhaft freien Umschau allerdings die Ueberzeugung, dass es mit den gegenwärtigen Zuständen, zumal unseres deutschen Vaterlandes, recht besonders übel bestellt sei: so spricht aber das ganze Buch seiner Mittheilungen, gleichsam in jedem Worte, auch die Ursache dessen mit scharfer Deutlichkeit aus: nämlich die heute allgemein herrschende, grauenhafte Missachtung der *Natur*. Mit diesem Namen scheint nach den gewöhnlichen Begriffen das Gegentheil jenes Uebersinnlichen bezeichnet zu sein, wohin die erwähnte, allen „Schauenden“ eigene, *andere Richtung* uns leiten müsste. Im Verlaufe unserer gemeinsamen Betrachtung der Mittheilungen unseres Freundes, wie wir den heilsam Belehrenden nennen müssen, wird es sich aber hoffentlich erweisen, in wie ferne nur eben aus der Natur selber den Weg über die Welt hinaus zu ihrer eigenen Erfüllung und Erlösung gefunden werden könne. Erblüht doch die *Religion* selber nur aus dem Boden einer natürlichen Gemeinsamkeit und muss je mehr dahin welken, je weiter in einem Volke die Missachtung der natürlichen Potenzen fortschreitet. Das deutsche Volk ist noch nicht zur Ausbildung einer ihm eigenthümlichen Form der auch ihm geoffenbarten wahrhaftigen Religion gelangt, weil ihm seit Jahrhunderten der Fluch auferlegt ist, eine widernatürliche Geschichte zu leben. Diese Widernatürlichkeit zeigt sich demgemäss auch in allen Formen des heutigen deutschen Lebens

und verdient die allerernsteste Beachtung und strengste Verurtheilung von Seiten Dessen, welcher eine neu befreiende Kulturmacht für unser Volk nur aus dem Boden wiedergewonnener Natur zu erhoffen weiss. Und in diesem Falle befinden sich vornehmlich alle ernstlichen, klarblickenden und überzeugten Freunde der idealen Mächte: Religion und Kunst, welchen es in dem erreichten Ideale der neuen deutschen Geschichte, dem heutigen nationalen Einheitsstaate, vorerst am Allerübelsten ergehen musste.

Die Fülle von Widernatürlichkeiten und Widersprüchen, inmitten welcher wir heute stehen, bildet recht eigentlich das Charakteristikon unserer Zeit, an der man sonst gerade das Charakteristische, den plastischen Typus, den *Styl*, anderen Zeiten und Völkern gegenüber, so gut wie gänzlich vermissen zu müssen beklagt. — Wer sollte nicht allein darin schon das Widernatürliche unserer Zustände empfinden: dass hier ein grosses Volk sein höchstes politisches Ziel erreicht hat — und seitdem überall eine solche tiefe und *reale* politische und soziale Unbefriedigtheit in diesem Volke herrscht, wie vielleicht nie zuvor in den Zeiten des oft so schmerzlich empfundenen *idealen* Sehnsens und Begehrens! — Da ist nun ein Reich des Friedens, wie ein einiges Deutschland in Europa es bedeuten sollte, und wie es sich auch heute noch gerne bezeichnet — in stäter starrer Kriegesrüstung und grollender Erwartung feindlicher Explosionen. — Das „Lied vom *Siege-fried*“ konnte nicht zum Gesange eines Reiches werden, wo der Sieg so bald zu einem Siege der Sorgen sich umgestaltet hatte! Nicht „im Frieden“ — sondern: „der Friede sei gerichtet“ so hätte man nun singen müssen, und nicht nur, wenn man über die Grenzen des Reiches nach aussen blickte! — Im Innern des Landes war das jung-alte liberale System ringsum in hellen Farben aufgeblüht — und überall stösst man auf faule Früchte, die nur Ungesundheit und Ekel erzeugen. Unter dem Streite der Parteien, welche dem Liberalismus ihr Dasein verdanken, erhebt die soziale Revolution drohend ihr Haupt aus der Tiefe des Volkes und verschafft diesem, durch die Zwischenhändler des Parlamentarismus von der lebendigen Theilnahme an der Versorgung seiner Lebensbedürfnisse nur umso mehr abgetrennten Volke durch die sozialistischen Umtriebe das entstellte Gefühl einer entbehrten Gemeinsamkeit. Andererseits aber ruft das Elend der erreichten sogenannten „liberalen“ Blüthezeit zur nothwendigen Redressur der verfahrenen Gesetzgebung der letzten Heilsjahre abermals das verrufene „Gespenst“ der Reaktion herauf, unter welcher Gestalt allein ein von seinem naturmässigem Wege abgeleitetes Volk, in welchem Niemand mehr weiss, was es eigentlich will und soll, aus einem als falsch erkannten Fortschritte wieder heraus gerettet werden zu können scheint. Und doch kann es in der Geschichte, wie in allem Geschehenen, niemals einen wirklichen Rückschritt geben. Das einzige Fort-Schreiten aus einem verirrtten „Fortschritte“ vermag sich nur einer, leider meist gewaltsam hervorbrechenden, *Naturmacht* zu verdanken. — Da hätten wir nun etwa die Naturmacht des — Sozialismus; doch in welcher Form von lauter Unmöglichkeiten und Widernatürlichkeiten erscheint

uns selbst dieser in unserer Zeit: ohne den starken religiösen Willen, der sich in den grossen Persönlichkeiten verkörpert, sondern von kalten und irrthümlich angewandten Theorien eines volksfremden Verstandes ohne Verständniss befangen, und ohne jede Wahrheit als die der hilflos erbarmungswerthen wirklichen *Noth*. — Dieser *Noth* steht der mächtigst entwickelte moderne *Staat* gegenüber und — erweist sich bis jetzt ausser Kraft für die Durchführung einer gründlichen *Organisation*, als welche den Ursachen der immer wieder in akuten *Nothständen* furchtbar sich zeigenden allgemeinen Krankheit des Volkslebens abzuhelfen vermöchte. Das einzige Mittel, welches der in Sorge versetzten Macht übrig bleibt, ist dann eine parlamentarische Bewilligung von einigen Millionen Geldes, welche bei dem Mangel einer vernünftigen Gesamtorganisation nur zu rasch wieder verschwinden und die Wiederkehr des zeitweilig damit von aussen gebannten Elendes nicht verhindern können. Vor Allem aber nehmen sich solche Spenden doch recht verlegen-flickwerk-mässig aus gegenüber dem modernen Ideale des „Einheitsstaates“. Dieser müsste als solcher auch im Stande sein, das einheitliche Ganze stäts im Auge behaltend, mit seiner Fürsorge im Grossen so gründlich heilsam zu wirken, dass aus dem einen Wirkungspunkte her alle Theile gleicherweise mit natürlicher Nothwendigkeit sich gesichert und versorgt fänden; anderenfalls der Einheitsstaat nur einen Namen, und zwar für einen im Grunde machtlosen Machtbegriff, bedeuten würde. — Demnach bliebe für die vielbeklagte *Noth* der Zeit, unter welcher wir schliesslich alle mehr oder minder zu leiden haben, die freie Hilfe der Humanität zu erhoffen, welche diese unsere selbige Zeit als ihre wahre Religion oder als das „dritte Testament“ so hoch und häufig preisen hören muss! — Aber auch damit sieht es in Wirklichkeit bedenklich aus; dieses unser humanstes und tolerantestes Zeitalter ist eben der wahre Tummelplatz für alle erdenklichen, auf das „Fort-schrittlichste“ zugespitzten Antagonismen, Parteigungen, Egoismen, welche wider einander den modernen, ja geradezu zum Modebegriff gewordenen, *Kampf um das Dasein* kämpfen. Die sozialpolitische Toleranz hat diesem Kampfe das allgemeine freie Faustrecht zugestanden, wobei das Recht des Stärkeren ohne viele Humanität entscheidet. Allerdings erforderten die Folgen des freiheitlichen Fortschrittmotto's *laissez aller*, wobei unzählige schwächere Individualitäten ihre Freiheit mit einem immer tieferen Versinken in das Elend büssten, eine heilsame Vergrösserung und Verbesserung vieler humaner Institutionen zur Pflege des wachsenden Elendes. Doch auch diess ist wieder nur eine künstliche Nachhilfe von aussen, welche ganz preislich aussieht, aber im Grunde das Elend selber nur bestätigt, anstatt ihm abzuhelfen. Und so, wie der Kern des Uebels ungeheilt bleibt, so wird auch das Herz der heutigen Menschheit dadurch im Sinne einer echten, tief und warm fühlenden Humanität, als einer humanen *Naturkraft*, augenscheinlich nicht besonders zarter, reiner und edeler ausgebildet. Die erhabensten Beispiele grossherziger Menschlichkeit werden uns stäts noch aus einer „barbarisch“ genannten Vorzeit überliefert, während unsere Gegenwart an solcher wahren Grösse recht

arm erscheint. Sie kennt nicht einmal mehr die *Achtung* vor dem Grossen. Ihr fehlt das weite Herz und der volle Athem für das natürlich Menschliche. Sie ermangelt jener einzigen echten „Freiheit des Willens“, welche sich in dem zweifellos gewaltig alle Rücksichten und Bedenken durchbrechenden *Mitleiden* am schönsten bewährt. Ihre Humanität befriedigt sich an der kalten, starren, humanitären „Einrichtung“; oder — wenn sie „persönlich“ in die Oeffentlichkeit tritt — liebt sie in jenen Kreisen, welche am lautesten vom dritten Testamente reden, eine recht selbstgefällige und oft ganz raffinirt demonstrative Handtierung, welche — mit Goethe zu reden — weit mehr „fratzenhaft bewegt“ als „wohlthätig milde“ sich erweist. Eine derartige Wohlthätigkeit beruht offenbar nicht so sehr auf dem wahren Wohlwollen, als vielmehr auf dem faktischen Thunkönnen. Das letztere aber pflegt überdiess mit dem also human bedachten Elende in einem recht unliebsamen Zusammenhange zu stehen. — Fehlt der modernen Humanität die echte, lebendige Menschlichkeit zur gegenseitigen Erleichterung der allgemeinen *Last des Daseins*, — wofür erst ein wahres *religiöses* Bewusstsein vorhanden sein müsste — so zeigt sich das Verschwinden dieser lebendigen Menschlichkeit unter den humanitären Fortschritten der Zeit am bösesten in den, dieser Zeit allerheiligsten Hallen der Wissenschaft, welche andererseits uns so viele Mittel an die Hand gegeben hat, um unser *Leben* bequemer und angenehmer zu gestalten: was freilich mehrentheils auf die Steigerung eines egoistischen Weltgenusses hinausläuft. Wir verdanken der modernen Wissenschaft aber in der That eine Fülle heilsamer Erfindungen und Entdeckungen zum Besten des armen Menschengeschlechtes. Damit ist nicht gemeint, dass es sich den Rhythmus seiner geistigen und körperlichen Bewegung durch Telegraph und Eisenbahn in ein ungesundes und widernatürliches *Prestissimo* hat steigern lassen müssen: sondern die wirkliche Erweiterung der Kenntnisse der Kräfte der Natur und der Möglichkeiten ihrer wechselseitigen Hilfeleistungen. Und gerade nun dort, inmitten dieser endlich angetroffenen direkten Beziehungen zu der Natur, unter diesen bewährten und gefeierten Hundertgarden der Physiologie und Biologie und aller möglichen Chemie des modernen menschlichen Geistes: welche tiefe Entfremdung von aller Menschlichkeit, welche entsetzliche Roheit und Verderbniss der natürlichen Empfindungen! Man erinnere sich an das neuerdings erlebte Geschick der sehr bescheiden gehaltenen Petition um *Beschränkung der Vivisektion*, welche in der Reichstagskommission einfach auf den einseitigen Vortrag einer einzigen wissenschaftlichen „Autorität“ hin (deren gegnerische Ansicht von vornherein allbekannt war) *ad acta* gelegt ward, als ob der Begriff „Menschlichkeit“ dabei gar nicht mit in Betracht käme, sondern lediglich der Absolutismus einer an und für sich noch immer, trotz der Autorität, fragwürdigen Nützlichkeit, welche schlechthin alle Mittel, auch die menschenunwürdigsten, bestialischesten, gleichviel in welcher Anwendung, gelten lässt, die für den leiblichen „Menschen“ (nicht für die „Menschlichkeit“) oder auch nur für den sog. wissenschaftlichen Ruf der

betreffenden Unmenschen einmal vortheilhaft dünken. — Und hinter den grossen Auspizien der höchsten humanen Interessen, welche Kleinheit und Enge akademischen Cliquenhadern! Man denke an das Schicksal des genialen Physikers Robert Mayer, wie es Eugen Dühring jüngst in klassischer Weise geschildert hat! — Und über alledem: welche faktische Unfähigkeit der popularisirend sich überallhin verbreitenden „Wissenschaft“, uns nur erst darüber zu belehren, *was* wir thun, und *wie* wir leben sollen, und wie unserer Noth aus dem Grunde abzuhelpen sei!

Oder wäre diese „Noth“, von einigen nicht abzuleugnenden Hungertyphus-Distrikten abgesehen, etwa wiederum nur eine natürliche Empfindung von *Egoismen*, welche sich durch grosse neue Strebungen und Strömungen beeinträchtigt fühlen? — Wir müssen nur den intimen Zusammenhang jener akuten Nothstände mit den allgemeinen Verhältnissen in Staat und Volk erkennen lernen; und wir werden einsehen, dass der „Egoismus“ hier ein durchaus *kommunistisches* Gefühl, das einfache Verlangen des Volkes nach dem erträglichen *Lebenkönnen* sei. Wer durch alle hier nur angedeuteten, unsere Zeit charakterisirenden, schroffen Widersprüche hindurch den Blick in den Grund der Sache und den inneren Zusammenhang zu werfen vermochte, der hört alsdann auch aus der Tiefe den Schmerzensschrei eines gequälten Lebens nach der ihm entrissenen Natur, in welchem alle Noth der Zeit sich konzentriert. Wehe — oder wohl uns, wenn den Schrei erst Alle hören! — Besser jedoch, wenn sie zuvor den Lehrer hören, der wohlmeinend die Noth zu erkennen und zu lindern lehrt.

Heute aber noch gibt es unter den Tauben auch *Jubelde*, die alle Lehren des Heiles und alle Schreie des Leidens übertönen möchten: und auf sie wirft der Blick des Hellschers seinen brennendsten Strahl. — Viele „fortschrittliche“ und „freiheitliche“ Elemente hat das Jahrhundert der Menschheit gebracht, — und das Resultat ist ein grosser *Banquerott*. Nur dort, wo man die Banquerotte am ersten sucht, und woher sie stammen, nur dort ist inmitten aller umgebenden realen und ideellen Noth der laute Jubel an der Tagesordnung. Handel und Industrie liegen darnieder, der Ackerbau, die Kultur des Bodens, wird mit herzloser Gleichgiltigkeit der kapitalistischen Ausnutzung überlassen, der Staat schwankt in tausend politischen, internationalen und sozialen Verlegenheiten, der Arbeiter hungert und der Handwerksbursch erfriert, der bürgerliche Mittelstand fühlt sich der Verarmung überantwortet, die beste Kraft der Nation muss in einem, an und für sich gesunden und heilsamen Waffendienste übermässig den Sorgen der Politik und den Künsten der Diplomatie sich opfern, die Jugend erkrankt in der Dumpfheit eines dem Leben feindlichen Akademismus, die Religion wird beseitigt, und die Kunst lebt nur noch als gaukelndes Gespenst — aber der *Geldhandel* blüht, und die Börse jubelt! Man höre doch, wie zu derselben Zeit, da aus Oberschlesien, aus dem Thüringerwalde, aus dem Fichtelgebirge, aus dem Spessart und der Rhön die Schreckensrufe des Hungers und Elendes an unsere Ohren drangen,

die Berliner Börsenjournalen bei ihren Rückblicken auf das verwichene, böse Jahr unserer Sorgen, Nöthe und Verzweiflungen in helle Triumphrufe ausbrechen, weil — die Kapitalien wieder in's Rollen kommen, die Papiere steigen, und die Differenzgeschäfte floriren! So steht es da u. A. zu lesen:

„Zum Jahreswechsel. Mag man dem Jahre 1879 so viel Böses nachsagen, als man will — die *Börse* hat ganz gewiss keinen Grund, ihm zu grollen. Wie ein eben erst Genesender, den die leiseste Störung zu irritiren vermag, der geschwächt ist von einer grossen überstandenen Krankheit, betrat die Börse das Jahr 1879, und sie verlässt es *in wahrhaft strotzender Fülle der Gesundheit*. Das Jahr 1879 ist der Börse nicht nur günstig gewesen, es hat zu jenen glänzenden Ausnahme-Jahren gezählt, wie solche an der Schwelle dieses Jahrzehnts standen und wie ein solches nun die Reihe dieser zehn Jahre beschliesst.“

Und weiterhin im selben Tone:

„Man kann das Jahr 1879 nicht beschliessen, ohne ein gewisses Gefühl der Dankbarkeit für die *vielen Segnungen*, die es in *materieller* Beziehung gebracht hat, ohne ein Gefühl der Dankbarkeit dafür, dass es zu dem langersehnten, lange umsonst bei Beginn jedes neuen Jahres erhofften *Aufschwunge* thatsächlich führte. Nicht nur nicht von jener Ungunst, der vorhergegangenen Jahre seit der grossen Börsenkrisis von 1873 ist das Jahr 1879 für die Börse gewesen, sondern im Gegentheil, es gesellt sich den günstigsten bei, welche die Börse jemals erlebt hat. *Grosse Gewinne* sind erzielt worden und zwar in *verhältnissmässig solider* Weise. Solide nennen wir die Gewinne, die erzielt worden sind, *desshalb, weil sie gemacht wurden an der Besserung der Verhältnisse von Innen heraus*, weil sie Hand in Hand gingen mit der Consolidirung vieler, ja man kann wohl sagen, der meisten Unternehmungen, weil sie der Ausfluss waren einer *Hebung aller Verhältnisse* auf wirthschaftlichem Gebiete. Denn, man mag sagen, was man will, — *die Börse ist und bleibt der Regulator auf dem Gebiete des wirthschaftlichen Lebens und der getreueste Ausdruck der Zustände, die in ihm herrschen*.“

Das wäre nun schön, wenn nur nicht der Hungertyphus gleichzeitig mit-spräche, und die „strotzende“ Börse selber so reichliche Gelegenheit fände, auf ihre herrliche „Humanität“ gegenüber den Nothständen in allen Landen des deutschen Reiches mit der Spendung einiger tausend Mark aus jenen „grossen und soliden“ Gewinnen und mit Synagogenkonzerten voller christlicher Kirchenmusik, Beethoven'scher Symphonien und Kaiserlicher Zuhörer sich etwas zu Gute zu thun! — Auch sieht die Sache alsbald etwas anders aus, wenn wir weiter lesen, auf welche Weise der „Regulator des wirthschaftlichen Lebens“ und der „getreueste Ausdruck der herrschenden Zustände“ seine glänzenden Gewinne eintreibt, und auf welcher naturtiefen Basis die „Segnungen“ seiner „Aufschwünge“ und „Gesundheiten“ beruhen:

„*Grosse Capitalien sind verschoben*, sind in einem gewissen Sinne auch flüssig geworden durch den *Staatsankauf der Bahnen*, den wir hier nicht kritisiren wollen, sondern mit dessen Folgen auf den *Börsenverkehr* wir es nur zu thun haben. *Die grossen, über die eisenbahnpolitischen Absichten des Staates vortrefflich orientirten Häuser begannen in der angegebenen Zeit ausserordentlich grosse Summen Rheinischer Actien zwischen 105 und 108, sehr bedeutende Beträge Köln-Mindener Actien zwischen 102 und 106 anzukaufen*. Bei der Todtenstille, die so lange Zeit vorher auf dem Eisenbahnactienmarkte geherrscht hatte, erregte schon diese Bewegung Aufsehen und Interesse, — aber die Börse hielt zu jener Zeit sich gleichwohl von den Eisen-

bahnactien, die ihr zuvor Jahre hindurch nur Enttäuschungen bereitet hatten, fern, und jene grossen Häuser konnten um so ungestörter ihre umfangreichen Beträge von Rheinischen und Köln-Mindenern einthun, zu denen sich dann noch Berlin-Potsdam-Magdeburger gesellten, die zum Course von 78—80 von jener Seite in grossen Summen angekauft wurden. Auch die *Spekulation* begann sich dann zu beleben. Anfänglich gegen den heftigen Widerstand der Börse wurde, *rein spekulativ, eine Serie von Courseerhöhungen durchgeführt*, die sich später nicht nur erhalten hat, sondern der *Ausgangspunkt einer ganz allgemeinen Steigerung des Niveaus der Course der Berliner Börse geworden ist*. Zunächst war es, wie wir nicht verkennen wollen, ein *einzig grosser Spekulant*, der, meist im Widerspruch mit der gesammten übrigen Börse, die Course etlicher Hauptpapiere *durch colossale Käufe in die Höhe setzte*. Fast während des ganzen Monats dauerten diese spekulativen Käufe an, fast während des ganzen Monats schwebte der Kampf um die Courserhöhungen, die schliesslich den Sieg behaupteten.“ — „*In jener Zeit gingen selbst ungünstige Momente spurlos an der Börse vorüber*. Der Monat März schien Denjenigen Recht zu geben, welche behaupteten, dass in der Börse ein *stark ausgeprägter Instinkt* stecke. Vorkommnisse, die *sonst ohne Frage* deprimirend gewirkt hätten, wie beispielsweise die *grossen Theiss-Ueberschwemmungen*, welche der Staatsbahn so grossen Schaden brachten, *wurden wenig oder doch nur vorübergehend beachtet*. Die Tendenz der Börse schien im Monat März *machtvoll aufwärts* zu dringen. Diejenigen, welche sich *à la baisse* engagirt hatten, mussten *endlich einsehen* lernen, dass es nutzlos wäre, *gegen die Macht der Tendenz anzukämpfen*, und *unter grossen Verlusten schritten sie zu Deckungen*, welche die natürliche Folge hatten, dass die *Course weiter in die Höhe gingen*. So folgte denn von Mitte Mai an eine feste Börse der anderen, so sah jeder Tag sich neue Steigerungen vollziehen, Steigerungen, die sich schliesslich auch auf solche Werthe erstreckten, die als *entschiedene Non-Valeurs* angesehen werden mussten. Was der Börse besonders *zu Gute* gekommen ist, das war der überaus reichliche Geldstand, dessen Flüssigkeit auch *nicht im Mindesten durch die Bedürfnisse des um diese Zeit stattfindenden Wollmarktes* tangirt wurde.“

Also: — Kapitalienverschiebung! — Staatsbahnen! — Grosse Häuser! — Köln-Mindener 102—106! — Spekulation! — Niveau der Course! — Kolossale Käufe! — Hausse und Baisse! — Non-Valeurs und flüssiger Geldstand! — So wird der National-Wohlstand regulirt — so wird die Welt regiert! — Und — gerade auf der Rückseite dieses selben hier abgedruckten Zeitungsblattes stehen die herzerreissendsten Schilderungen, welche im preussischen Abgeordnetenhaus von den schlesischen Zuständen entworfen wurden, und wobei es zur Sprache kam, dass ein Hauptgrund zur Verarmung jener unglückseligen Distrikte in ihrer unlöslichen Ueberspinnung durch ein Netz des allerschauerhaftesten *Wuchers* zu suchen sei. Auch hier also genoss der „Geldhandel“ in seiner niedrigsten und anstössigsten Gestalt, inmitten der Noth, und Dank dem durch ihn selber rüstig geförderten Elende des Volkes, seine „soliden Gewinne“. Denn warum nicht solide, da doch die humane Gesetzgebung durchaus kein Mittel dagegen anzuwenden wusste? Die *Toleranz* des Zeitgeistes kann es nicht dulden, dass der Wucher in seiner individuellen Freiheit beengt werde! Entstehen Nothstände des ausgesogenen Volkes daraus, so tritt ja wieder die *Humanität* desselben Geistes dafür ein und sammelt in ihren verschiedenen Tempeln die Non-Valeurs ihrer laut verkündeten Wohlthätigkeits-Scherflein. Und damit der „Handel“ wiederum hierdurch nicht

beschränkt und gekränkt werde, ergiesst sich über die Nothdistrikte, alsbald nach Ankunft der von der Humanität des Reichthums der dortigen Armuth gespendeten Kleidungsstücke und Feuerungsmaterialien, die Arrièregarde der grossen Armee des „Regulator's unserer wirthschaftlichen Zustände“ in den Personen der berüchtigten „Rückkaufhändler“ vom Berliner Mühlendamme, welche den Elenden die „Liebesgaben“ der Residenz für einen Spottpreis wieder abkaufen, damit jene Frierenden sich eine momentane spirituose „Wohlthat“ dafür gönnen mögen (was mit der „Verbesserung von innen heraus“ übereinstimmt). Die humanen Käufer aber beeilen sich, ihren Plunder in Berlin mit „solidem“ Gewinne an dortige Gimpel loszuschlagen, um etwa mit dem „stark ausgebildeten Instinkt“, der ihnen mit den grossen Mustern und Meistern des Geldhandels gemeinsam ist, als neueste Kapitalisten und Volks-Wohlstands-Regulatoren an der letzten *Hausse* noch rechtzeitig partizipiren zu können. Denn rasch muss man sein; die Börse wartet nicht, sie repräsentirt den wahren ewigen Fortschritt: schon in demselben Zeitungsblatte, welchem obige Rückblicke entnommen waren, steht der *Tagesbericht* zu lesen:

„Die heutige Börse war vielleicht unter den vielen animirten Börsen der letzten Zeit die animirteste. *Ohne dass besondere Gründe vorlagen*, setzten die Course auf allen Gebieten wieder procentweise höher ein, als sie gestern geschlossen hatten, und das Geschäft erreichte eine Ausdehnung, wie sie in der bisherigen Bewegung wohl einzig dasteht. *Die Spekulation, kühn gemacht durch die Gewinne, die sie erzielt, kennt keine Grenzen und sieht keine Grenzen mehr. So wild, wie heute ist es denn doch in dem bisherigen Verlauf der Hausse-Strömung wohl noch nicht zugegangen, und unwillkürlich fragt man sich, fragen sich alle verständigen Elemente an der Börse, wo das endlich hinaus soll.*“

Nun, in wenigen Tagen hörte man — ohne dass besondere *Gründe* vorlagen — von neuen *Gründungen*, die sich seitdem stätig vermehrten; es erschollen, spekulative, Warnrufe wie vor einem nahen neuen „*Krach*“, und die Course, welche sich an Theissüberschwemmungen und Wollmarkt-Verhältnisse, als um ganz gleichgiltige Realitäten, bei ihrem rapiden, idealen Aufschwunge nicht im Mindesten bekümmert hatten, benutzten jetzt, als das „Publikum“ eben seine kleinen Kapitalien in den strotzenden Gesundheitsstrom geworfen hatte, den nächsten ungläublichen Börsenwitz eines allarmirenden Depeschenerfinders als einen willkommenen Grund zu einem — natürlich in dieser Zeit des Segens nur vorübergehenden — allgemeinen Niedergange. Der Gewinn verblieb dabei wiederum den grossen, oder auch kleineren „Häusern“, deren Kapitalansammlung aus den verspielten bürgerlichen Ersparnissen des Volkes alsdann mit Stolz als Beweis unseres gehobenen Nationalwohlstandes uns aufgewiesen wird. — Mit solcher Würde und Grösse tritt bei uns Dasjenige auf, was sich des Lebens *freuen* kann, was das *Glück* der Nation repräsentirt. Sollte nicht diess Alles uns Deutsche, vor deren Augen es sich begibt, zu recht ernstlichem Bedenken stimmen? Und zwar um so mehr, je lauter gerade aus der betreffenden Sphäre her die beredtesten Anpreisungen der neuen Bewegung, als des sicheren Zeichens eines thatsächlich bereits beginnenden neuen Aufschwunges der bis jetzt allgemein darniederliegenden ökonomisch-

sozialen Verhältnisse unseres Landes, erschallen. Denn besagter „Aufschwung“ müsste uns doch als schon bei diesem seinem Beginnen selbst auf das Ernsteste wiederum bedroht erscheinen, wenn ihm ein solches widersinniges und unnatürliches Uebertreiben der — wirklich oder vorgeblich — darauf spekulirenden Thätigkeit des Geldhandels, und des damit engest verbundenen Börsenspielles, von vornherein die Möglichkeit einer gesunden Entwicklung benimmt, und das junge Wiederaufkeimen des nationalen Wohlstandes dem Volke, zum Besten weniger unproduktiver Spielgewinner, schmähsch untergräbt!

Wenn es galt die schroffen Widersprüche in Kürze zu charakterisiren, an welchen unsere Zeit auf allen Gebieten krankt, so musste man den allerschreiendsten Widerspruch, zwischen der Blüthe der Zeit, dem florirenden Geldhandel, also dem abstraktesten *Mittel* des materiellen Lebens, und dem Zustande des Bodens, des natürlichen Untergrundes des Volkslebens selber, am stärksten betonen; und gerade weil dieser Widerspruch von Allen mehr oder weniger bewusst empfunden werden muss, so kann es nicht schaden, seiner bei jeder Gelegenheit wiederum zu gedenken. Die rechte Erkenntniss dieses Missverhältnisses darf als die wirksamste Vorbereitung gelten zu dem nothwendigen Verständnisse für die Grundkrankheit unserer Zeit: jene unselige Lösung des Menschen von dem Boden der Natur und damit aus dem Zusammenhange mit dem *Göttlichen*, und seine Ueberantwortung an widernatürliche, wurzellos schmarotzende und vergiftende Zwischenmächte, wie sie in der zuletzt betrachteten Sphäre am greulichsten sich geltend machen. —

„Was sind das für Zustände, wo solche Dinge möglich sind? Wie weit ist es mit einem Volke gekommen, das sich hiervon nicht zu befreien weiss? Was ist da noch zu hoffen, — wo kann man die helfende Hand noch anlegen, — was sind die noch lebendigen Kräfte, welche dagegen noch heilsam zu wirken vermöchten? — So steht es: Ihr, die ihr es hier und dort an grell aufleuchtenden Beispielen einmal empfunden habt, jetzt lasset euch bedeuten, dass und inwiefern es im ganzen Zusammenhange aller Verhältnisse eurer Zeit, aller Zustände eures Volkes und Staates, ebenso steht, — was ihr wirklich erlebt und geduldet habt, — wohin das führen muss, — und wo es für euch, wenn ihr aufmerkt, noch Anhaltspunkte gibt zur *Reform*, zur Vermeidung des *gewaltsamen* Durchbruches elementarer Naturgewalt, zur friedlich-allmählichen Neubelebung der in euch, in eurem Volksgeiste und seiner Geschichte, vorhandenen natürlichen Anlagen, Fähigkeiten, Formen und Ideen. Lasst uns kühl und klar mitsammen zusehen, was vorliegt, und was damit im besten Sinne für unser nationales Wohl, und weiterhin für die Ordnung der internationalen Verhältnisse, noch etwa anzufangen ist.“

So spricht der hellsehende Freund zu uns und leitet uns Schritt vor Schritt durch die Irrthümer der Zeit auf die Bahn der Natur, zum Verständnisse des deutschen Geistes für seine eigenste, ihm eingeborene Form der Volks- und Staatsordnung und der Weltauffassung. Und nun ich daran gehen will, aus seinen Mittheilungen unserer kleinen Gemeinde einen Auszug zu liefern, um daran anzuknüpfen, was wir für unsere besonderen Wünsche und Zwecke

davon erlernen können, — nun, nach der vorläufigen, nur erst flüchtigen Darstellung der vor uns allen offen daliegenden *Wirklichkeit*, in welche der Hellblick unseres Freundes uns jetzt tiefer hinein schauen lassen soll, bis wir aus ihrem innersten Grunde, mit den Augen unseres eigenen Meisters, wiederum in das *Ewige* weiterblicken werden, — nun endlich will ich den Freund auch mit seinem, uns nicht mehr unbekanntem Namen nennen; er heisst:

Constantin Frantz

und sein Werk:

„*Der Förderalismus als das leitende Princip für die soziale, staatliche und internationale Organisation, unter besonderer Bezugnahme auf Deutschland, kritisch nachgewiesen und konstruktiv dargestellt.*“ (Mainz, Franz Kirchheim 1879.)

Mit diesem Buche wird uns wahrhaft wohlgethan. Wir befinden uns über alle Parteistandpunkte frei erhoben, dahin, von wo aus man ruhig *sehen* kann, *was ist*, anstatt nur zänkisch zu vertheidigen, was man sich einbildet. Dabei bleibt auch jene flache und schwache „Objektivität“ uns ferne, welche entweder nur die Maske einer schlauer operirenden Parteilichkeit ist, oder alle jeweiligen Parteilichkeiten für ewige Gegebenheiten annimmt, von deren theoretischer Ausgleichung sie alles Heil sich verspricht, — ohne dass nachgefragt würde, ob die Ursachen der Parteispaltungen damit aufgehoben würden, und ob die Ausgleichung wirklich auf natürlichen Grundlagen, und nicht etwa nur in der wissenschaftlichen Idee des politisch „Schönen und Guten“ beruhe. Solche Objektivität wird von Manchen allerdings für die ideale Blüthe jener sogenannten *Realpolitik* angesehen, ausserhalb welcher überhaupt alles Politisiren eine baare Thorheit sei. Man müsse das einmal *Geschehene* als das historisch Richtige und allein Giltige anerkennen, nach Hegel's Grundsätze *alles Wirkliche ist vernünftig*. Als C. Frantz einmal schon in unseren Blättern seine Gedanken über das Thema *was ist deutsch?* ausgesprochen hatte, da konnte man selbst bei unseren Lesern die Ansicht äussern hören: das sei wohl alles recht schön und gut, doch aber durchaus nutzlos, weil es nun einmal der „Realpolitik“ nicht entspreche. *Auf dem Boden der gegebenen Thatsachen stehen* nennt man das; als ob es ausserhalb dieser „Thatsachen“ nichts Wirkliches und Wahres gäbe, — während doch die ganze Geschichte nur die *Vergänglichkeit* aller solcher „gegebenen Thatsachen“ uns predigt. Die Realpolitik dauert in der That gerade so lange, bis die neue Realpolitik die alte Realität über den Haufen stösst, wovon der „Realpolitiker“ vorher nichts geahnt hat, wonach er sich aber alsbald wieder straff auf den neuen „Boden der Thatsachen“ stellt, gleichviel, wie weit dieselben von seinen früheren „thatsächlichen“ Anschauungen und Ueberzeugungen abweichen mögen. Weder tiefer Blick noch ethische Würde sind dabei zu erlangen; was man denn auch deutlich an unseren heutigen Realpolitikern bemerken kann. Doch mag diess immerhin den Bedürfnissen des lediglich „politisirenden“ Staatsbürgers genügen, — nicht aber dürfte er dann, wie er es zu thun liebt, den wirklich tief und hell Blickenden verächtlich über die Schulter ansehen, dessen Politik auf der wahrhaftigen *Anschauung der Geschichte* beruht, und nicht nur von

dem unmittelbaren Anstossen an das eben jetzt Geschehende, von dem stauenden Stehenbleiben vor dem dicht Gegenwärtigen, bestimmt wird. *Alle grossen Köpfe* sagt Schopenhauer *haben in der Gegenwart der Anschauung gedacht*; — was aber ist die *Anschauung* der „grossen Köpfe“? — jedenfalls eine andere, als jene bornirte *Anschauung der Gegenwart* der kleinen. Der enge Blick sieht eben nur das zunächst vorliegende Moment und hält diess für die wahre Realität, welche herzustellen die eigentliche Aufgabe der ganzen, nun danach theoretisch konstruirten, geschichtlichen Entwicklung gewesen sei. Der weite Blick überschaut das stäte Vergehen der einzelnen Momente; der tiefe aber erkennt in diesem stäten Vergehen ein *Beständiges*, das sich durch allen Wandel hindurch erhält. Innerhalb einer wechselreichen Volksgeschichte erschaut dieser Blick den festen, typischen Charakter des Volkes, welcher, wie oft auch abirrend und verdunkelt, an einzelnen Punkten doch stäts von Neuem, mitunter nach langen Zwischenzeiten völliger Nacht erst wieder, hell aufleuchtet und als das eigentlich *Reale* dieser Volksgeschichte sich offenbart. Davon also hätte eine echte Realpolitik, welche nicht an den historischen Augenblick sich klammert, besonnen auszugehen; diess hätte sie als Maassstab allen jeweiligen geschichtlichen Bildungen prüfend anzulegen, die Abweichungen davon als geschichtliche Irrwege und Irrthümer — deren Möglichkeit doch wohl Niemand leugnen wird — ehrlich aufzudecken und über ihre Berichtigung im Sinne jener wahren Realität, d. h. aber: über eine mögliche Förderung und Erhaltung jener vergessenen Naturwahrheit, mit energischem Ernste nachzusinnen. Nur was auf *natürlicher* Grundlage ruht, kann das *Beständige* sein. Es bleibt nur so lange beständig, als es jener Grundlage entspricht. Wird ein Volk von seiner natürlichen Grundlage gänzlich abgedrängt, so verliert es endlich selbst seinen Bestand: es geht wirklich unter. Sowohl durch allmähliche innere Zersetzung, als auch durch plötzliche Gewalt von aussen kann diess geschehen. Besitzt das Volk keine eigene innere Naturkraft und Naturwahrheit mehr, sondern nur noch eine künstlich auferlegte Machtrüstung, so muss es endlich einmal dahin kommen, dass es, nach der Aufzehrung der inneren Gesundheit durch dss Uebermaass der Anstrengung für jene Rüstung, im Kampfe von Macht gegen Macht zuletzt einem Stärkeren unterliegt, welchem ein grösseres natürliches Vermögen auch die Ueberbietung aller äusseren Rüstungen ermöglicht. Dazwischen steht aber noch ein Drittes: die Gewalt kann *von innen* hervordringen, wenn die Naturbedürfnisse des Volkes in schwerster Zeit sich wiederum elementarisch Luft zu machen suchen; was sicher geschieht, wenn Niemand mit echter Realpolitik dafür gesorgt hat, die Naturbedürfnisse und die natürlichen Grundlagen des Volksgeistes und -Lebens rechtzeitig zu beachten, das Beständige in diesem Volkswesen zu erkennen und zu erhalten, und in diesem Sinne wahrhaft *konservativ* zu wirken. Diese echte Realpolitik und dieser echte Konservativismus ist es, was C. Frantz vor allen kurzsichtigen Momentanpolitikern, sowohl unter den Parteikämpfern als auch unter den Objektivitätsweisen, königlich auszeichnet. Er zeigt uns die Naturbedingungen und Naturbedürfnisse, die Naturanlagen und Naturkräfte des deutschen Volks-

wesens, und dringt auf die Erhaltung dessen, damit es — als unser, in allem Vergehen des Bestehenden, wahrhaft Beständiges — uns nicht ganz verloren gehe unter den Abirrungen vom geraden Wege seiner Entwicklung und durch die vergiftenden Einflüsse einer Mischung mit fremden Elementen, denen gegenüber die, nach ihrer Eigenart nur allzuleicht sich dem Fremden assimilirende, deutsche Natur durchaus nicht, von keiner Seite her, in sich selbst gestärkt und erhalten wird, sodass ihr Untergang allerdings bereits drohend nahe bevorzustehen scheint.

In der That erhoffen aber Manche, welche an der Möglichkeit einer natürlichen Entwicklung gesunder Zustände aus dem Wirrsal der herrschenden Nöthe und Irrungen ganz verzweifeln, das einzige Heil von der faktischen Durchführung einer vollständigen *tabula rasa*. Erst müsse alles Bestehende untergehen: dann könne ein neues, gesundes Leben aufblühen und seine eigene natürliche Form sich bilden. Diese negativen Hoffnungen steigern sich zu thatsächlichen Wünschen, woran sich bereits praktische Bestrebungen anknüpfen, die *tabula rasa* herbeizuführen; wie sie der radikale Nihilismus als das nothwendige Arrangement der Welt zur Vorbereitung für eine ihm übrigens noch gleichgiltige, künftige Idealordnung menschlichen Daseins geradezu fordert. Jedoch mit solchen Hoffnungen, Wünschen und Bestrebungen lässt sich eben wohl *vernichten*, aber nicht *schaffen*. Träte wirklich einmal der ersehnte Zustand der *tabula rasa* ein, und es hiesse nun: *positiv produziren*, das grosse Neue, das vernünftig gesunde Leben und seine natürliche Form erwirken: so würde es damit auf den Trümmern alles Bestehenden, und in völliger Ermangelung aller anderen natürlichen Anhaltspunkte und Entwicklungsmomente, ausser dem alsdann herrschenden absoluten Barbarismus der entfesselten allgemeinen Zerstörungswuth, offenbar gar übel bestellt sein! — Dagegen gibt es nun aber den einen merkwürdigen Trost, dass eine wirkliche *tabula rasa* ein Unding ist. *Semper aliquid haeret*: etwas bleibt immer übrig. Es fragt sich nur: was? Auf dieses Was kommt es an, wenn es sich um Fortentwicklung oder Neuorganisation handelt. Meistentheils bemerken wir leider, dass ein solches, in einer grossen Zerstörung des Bestehenden immer noch *Uebrigbleibende* nur wiederum die Keime neuer Uebel mit hinüber trägt, welche dann eine gar traurige Verwandtschaft mit den alten Uebeln vor der Zerstörung zu verrathen pflegen. Man denke nur an die grosse französische Revolution und an ihre wirklichen Erfolge und — Folgen! — Ginge unser deutsches Volk auf dem Wege, den es jetzt beschreitet, einmal zu Grunde, so würde das Uebrigbleibende gerade das *Undeutsche* sein, an dem es zu Grunde geht, und das sich mit ihm dergestalt amalgamirt, und es in dieser Verbindung aufzehrt, dass man dereinst, wenn gar nichts Deutsches mehr von ihm vorhanden ist, ganz leichtlich wird meinen können: das deutsche Volk sei gar nicht untergegangen, sondern nur in eine neue, vermuthlich höhere, Phase seiner Entwicklung eingetreten.

Darauf also käme es an, dass bei Zeiten und stätig dafür gesorgt werde, das Echte, Natürliche, Beständige eines Volks-

wesens zu pflegen und zu erhalten, damit auch, wenn einmal eine gewaltsame Umwälzung aller Verhältnisse eintreten sollte, gerade dieses Echte und Natürliche wiederum als ein Bestehendes zum Vorbilde zukünftiger Neuorganisation übrig verbleiben könne.

Es ist leicht gesagt: „alles Bestehende muss erst untergehen, bevor ein gründlich gutes Neue sich zu entwickeln vermag;“ und: „*anbahnen* inmitten des bestehenden Schlechten hilft nichts.“ — Wohl, im Sinne des Anbahnens eines auf Erden überhaupt unerreichbaren dereinstigen irdischen *Ideales* hilft diess so wenig wie etwas Anderes: aber es hilft immer im Sinne dessen, dass jederzeit etwas Gutes und Wahrhaftiges *gethan* werden müsse, da diess überall das Einzige ist, was in dem ewigen Wechsel des „heute Bestehenden“ wechsellos als das Gute geschehen und bestehen bleibt. Darum: bestehen wir auf dem Guten und seien beständig im Guten, dann können wir auch alles jeweilige feindlich schlimme Bestehende, ganz ohne einen idealen Sieg oder ohne einen radikalen Untergang, dauernd glücklich *bestehen!* Auf solche Weise stäts für die Konservirung des Echten und Wahren sorgend, ist man *konservativ* im Sinne eines wirklichen *Fortschrittes*, — nicht einer Reaktion in das Gewesene, das nicht beständig bleiben konnte, sondern einer natürlichen Fortentwicklung des Dauernden, der Dauer und des Lebens Werthen, wie es in jedes eigenthümlich gearteten Volkes Wesen begründet liegt und in seiner Geschichte stäts wiederum auflebt, um allen feindlichen Elementen gegenüber zu zeigen, dass es auch hier in diesem Volke noch einen geraden Weg gibt: *aus dem Herzen der Natur heraus zu der Freiheit der höchsten Menschlichkeit*. Diesen Weg erkennend und für seine sichere und weise Beschreitung sorgend, vermeidet man möglichen Falls noch den gewaltsamen Ausbruch der gequälten Naturmacht in jenen revolutionären Umwälzungen, welche die *tabula rasa* als das einzige Heil herbeiführen wollen. Das Gute und Echte, welches man, als das Bestehenbleibende bei einer solchen schon drohenden Umwälzung, im Voraus wohlthätig besonnen zu stärken und pflegen sich bemüht, vermindert zugleich die Gefahr der immer furchtbaren Umwälzung selbst, indem es der Natur auf heilsamem Friedenswege zu ihrem Rechte zu verhelfen, seinem Wesen nach einzig befähigt ist.

Die *letzte* Form eines solchen Guten und Echten, einer solchen nationalen Naturwahrheit, welche wir zu konserviren vermöchten, besitzen wir in dem idealen Symbole des Volksgeistes: in der Kunst. Mehr als irgend ein anderer Volksgeist hat gerade der *deutsche*, bei allen seinen vielfachen Leiden und Entfremdungen von seiner Natur, in den grossen Erscheinungen seiner künstlerischen Meister sich immer von Neuem wiedergefunden und wieder geoffenbart. In ihnen erkennt man noch zu den Zeiten gänzlichen Verlorenseins: was deutsch ist. So lange unsere Kunst noch ihren Meister findet, geht auch das deutsche Volk nicht unter; so lange die deutsche Natur unserer Kunst noch einen Meister schenkt, lebt noch der „alte deutsche Gott“. Ist aber das Volk wirklich einmal untergegangen, und der Gott ihm gestorben,

weil alle Sorge für die Erhaltung des Guten und Echten, und um die Bewahrung einer reinen deutschen Kunst als des letzten Zeichens deutschen Wesens und Geistes, nicht mehr Stand halten konnte gegen die Uebergewalt der von allen Seiten, von innen und von aussen, feindlich heranschwellenden fremden Elemente der Zersetzung und Vernichtung: so wird noch auf den Trümmern des deutschen Volkes die edele Gestalt der deutschen Kunst als ewiges Denkmal des deutschen Wesens in die Zukunft ragen. Die wahrhaftige Kunst ist das *Immerwährende*, an welchem man in der Geschichte eines Volkes seine Natur erkennt: sie ist das *Letzte*, woran man diese Natur, nach dem Untergange des Volkes selbst, einzig noch zu erkennen vermag. Um so ernstlicher und unablässiger müssen wir, die wir die Kunst *haben*, dem dringenden Pflichtgebote folgen: Sorge zu tragen, dass diese unsere deutsche Kunst wirklich rein und wahrhaft erhalten bleibe, und dass sie, so lange sie noch lebt, und ein deutscher Meister sie uns schaffen und weisen kann, unverkümmert und unverdorben durch das Fremde, Falsche und Naturwidrige, welches die moderne deutsche Welt beherrscht, sich frei und stätig fortentwickeln möge zur Erfüllung ihres letzten grossen ehrwürdigen nationalen Zweckes.

Hier und heute ist uns noch einmal, vielleicht zum letzten Male, die Gelegenheit dargeboten, in der treuen Folge eines hohen Meisters, die Reinheit und Naturwahrheit des deutschen Wesens in dem herrlichen Symbole deutscher Kunst zu erkennen und für die Zukunft zu fixiren. Versäumen wir nicht die heilige Pflicht, die uns vor allen Völkern zur eigensten Ehre gereicht, sondern strengen wir alle unsere Kräfte an, damit es uns gelinge, an unserer Stelle das *Gute* ganz und tüchtig zu thun, zum Troste für eine noch unglücklichere Nachwelt, und zum Denkmale für eine, unseres Volkes vergessene, ferne Zukunft! — Dass aber diese Zukunft ferne — ferne bleibe, und dass jene Nachwelt glücklicher werde, als wie wir heute sie uns denken können, auch dafür ist uns das letzte, lebendige Mittel in die Hand gegeben mit der strengen Pflege unserer echten Kunst, der Fortentwicklung und Reinerhaltung der deutschen Natur auf einem einzigen, edelsten Gebiete ihres Lebens. Eine schöne Erstarkung des deutschen Selbstbewusstseins kann von hier ausgehen; und wenn dann einmal dieses Selbstbewusstsein sich wirklich mächtiger und allgemeiner zeigen sollte, als heute: so wird ihm wiederum die *Kunst* den entschiedensten, wirksamsten Ausdruck geben.

Zuvor aber müssen wir es klar erkennen lernen, *was* diese heutige deutsche Welt bedeutet, und was das *Fremde* sei, davor wir vor Allem auch unsere Kunst auf das Sorglichste zu bewahren haben, — was dagegen das *Echte*, *Gute*, die deutsche Natur, die wir in unserer Kunst rein erhalten sollen: zu *dieser* Zeit — für *alle* Zeiten.

Dahin führe uns, in den nächsten Abschnitten, der hellsehende Freund.

Die Bühnenproben

zu den Festspielen des Jahres 1876.

Von Heinrich Porges.

Einleitung.

Die grossen Tage der unter der unmittelbaren Leitung des Schöpfers des Werkes vorbereiteten Darstellungen des „Ringes des Nibelungen“ im Jahre 1876 gehören jetzt der Geschichte an; sie bilden einen Markstein in dem schweren Ringen des deutschen Geistes nach Gewinnung einer echten, durchaus das Gepräge der Wahrhaftigkeit an sich tragenden Kultur. Wenn wir aber fragen: welches sind die schon heute ersichtlichen Folgen dieser, durch ihre Neuheit und Einzigkeit ausgezeichneten, künstlerischen That, so können wir nur auf zwei Erscheinungen hinweisen, und diese sind: erstlich die Gründung des allgemeinen Bayreuther Patronatvereines, und weiter die an so vielen Theatern erfolgten Aufführungen des Nibelungenringes. Diese beiden Aeusserungen des öffentlichen Kunstlebens sind aber der Ausdruck eines grundverschiedenen Verhaltens der Gesamtheit zur Kunst. Während die Schaffung des Bayreuther Patronatvereines das Ergebniss der nun schon in einer grösseren Anzahl von Persönlichkeiten zum Durchbruch gelangten Ueberzeugung ist, dass die Kunst in dem öffentlichen Leben unserer Zeit keine ihrer wahrhaft würdige Stellung einnimmt, so besitzt die grosse Masse des sogenannten Publikums hierfür noch gar keine Empfindung. Die Mehrzahl der unsere Theater füllenden Zuschauer ist vornehmlich von einer unersättlichen Gier nach neuen Sinneseindrücken erfüllt; die blossе Sucht nach Genuss, sei dieser nun aufregender oder behaglicher Art, ist da der vorherrschende Trieb. Ein solches Verhalten zur Kunst trägt — es gibt dafür keinen andern Ausdruck — entschieden den Charakter der Unsittlichkeit an sich. Niemand wird aber in Abrede stellen können, dass dieser Zustand gegenwärtig der weitaus vorwaltende ist; und diess ist auch der Grund, weshalb wir uns durch die immerhin merkwürdige Thatsache, dass der „Ring des Nibelungen“ im Verlaufe von nur drei Jahren an so vielen Bühnen aufgeführt und mit Enthusiasmus aufgenommen ward, noch nicht zu einer optimistischen Beurtheilung unseres Kunstlebens bestimmen lassen. Ebenso wenig denken wir aber die Bedeutung dieser Thatsache zu unterschätzen. Sie ist und bleibt ein mächtig redendes Zeugniß dafür, wie der Sinn für das Grosse und Edle in unserem Volke trotz so vielen Anzeichen einer geistigen Verderbniss noch nicht erstorben ist, sondern wie er sofort sich äussert, wenn der rechte Weckrufer seine Stimme erhebt. Diese Art der Wirkung des Erscheinens eines neuen Werkes der Kunst trägt gleichsam den Charakter eines Naturphänomens an sich; die treibenden Kräfte, welche dabei in's Spiel kommen, gehören zum Theile jener sinnlich-dämonischen Sphäre an, welche allerdings auch für das Hervortreten jedes höheren Geisteslebens die unentbehrliche Grundlage bildet. Aber wenn die hier waltenden, rein elementaren Potenzen sich selbst überlassen werden, so kann sich aus ihnen heraus nichts Bleibendes gestalten. Nur wenn der unmittelbar mit dem Ideale sich berührende Geist des Menschen sich ihrer bemächtigt, können sie zur Basis grosser und dauernder Thaten umgewandelt werden. Dass es aber zu solchen komme, das ist eben die Aufgabe, welche sich der Bayreuther Patronatverein gestellt hat. „Eine dauernde Institution zur Ausbildung einer klassischen Tradition für die *stylreine Wiedergabe original-deutscher musikalischer und musikalisch-dramatischer Werke*“ ist es, die geschaffen werden soll. Nur wenn wir dieses Ziel, und zwar in nicht mehr allzuferner Zeit erreichen, könnten wir sagen, dass die Aufführung des Nibelungenringes im Jahre 1876 die

ihr wahrhaft entsprechende Folge gehabt habe. Denn bei dieser handelte es sich nicht etwa nur darum, ein neues Werk der Kunst dem Publikum zu vermitteln, sondern hauptsächlich ward erstrebt, dasselbe in seiner echten Gestalt hervortreten zu lassen, ein Beispiel jenes einzig richtigen musikalisch-dramatischen Styles zu geben, der auf unseren modernen Theatern noch so gut wie unbekannt ist. Die Errichtung des Festspielhauses in Bayreuth und die darin erfolgten Aufführungen des Nibelungenringes haben den Beweis geliefert, dass wenigstens in einem Bruchtheile der Volksgesamtheit der Wille zur Erzeugung des idealen Dramas wach- und zur That geworden sei. Hier sind Glieder des Volkes zum ersten Male in jenes einzig richtige Verhältniss zur Kunst getreten, dass sie nicht, wie unser gewöhnliches Publikum, in thatloser Passivität ihre Schöpfungen an sich herankommen liessen, sondern selbst dazu mitwirkten, um sie ins Leben zu rufen. Der unmittelbare Vertreter jener Allgemeinheit, die das Kunstwerk aus sich heraus zu erzeugen strebt, ist aber die künstlerische Genossenschaft. Zur Bildung einer solchen kommt es aber nur dann, wenn in einer grösseren Anzahl einzelner Künstler die Ueberzeugung wach geworden ist, dass in einer bestimmten Persönlichkeit das Walten göttlicher Schöpferkraft zu übermächtigem Durchbruch gekommen sei, und diese es nun als die ihnen gewordene Aufgabe erkennen, die dem Geiste dieses Genius als blosser Möglichkeit vorschwebenden idealen Gebilde in die Wirklichkeit des äusseren sinnlichen Daseins überzuführen. Und wiederum jener einzelne Künstler, dessen Inneres unmittelbar von dem Hauche des göttlichen Geistes berührt worden war, wird von keinem anderen Triebe beherrscht werden, als das, was ihn in einsamen Stunden mit so seligem Entzücken erfüllt hatte, seinen künstlerischen Genossen und durch sie aller Welt zu übergeben; denn nur dadurch vollendet er sein Werk, indem er sich dessen ganz und gar entäussert.

Dieser merkwürdige Prozess vollzog sich nun in den für die Entwicklung der neu zu gründenden dramatisch-musikalischen Kunst so bedeutsamen Proben zu dem ersten deutschen Bühnenfestspiele. Bevor ich aber daran gehe den Verlauf dieser Proben in möglichst getreuer Weise zu schildern, will ich versuchen, den eigenthümlichen Charakter des persönlichen Eingreifens des Schöpfers dieses Werkes in diesen Proben im Allgemeinen zu bestimmen. Eine im organischen Verbande stehende Gesamtheit von Künstlern sollte hier zu der gleichen frei schöpferischen Thätigkeit geführt werden, zu der in der Regel nur die einzelne Persönlichkeit gelangen kann. Um diese künstlerische Freiheit zu erreichen, müssen sich ihre Glieder vorerst bedingungslos dem Schöpfer des Werkes unterordnen und jene wunderbare Fähigkeit der *Selbstentäusserung* gewinnen, die R. Wagner in seiner meisterhaften Abhandlung „Ueber Schauspieler und Sänger“ mit so tiefer Einsicht als die eigentliche Wurzel alles schauspielerischen Talentes, ja aller künstlerischen Produktionskraft überhaupt bezeichnet. Diese wahrhaft dämonische Gabe sich in alle möglichen Gestalten zu verwandeln, besitzt nun aber unser Meister selbst in einem so hohen Grade, dass er gleich einem Proteus wie mit einem Zauberschlage jeden beliebigen Charakter annehmen, in jede nur denkbare Situation sich versetzen kann; und sie bewährte er eben in den Bühnenproben des Nibelungenringes in einer so erstaunlichen Weise, dass ich keinen treffendern Ausdruck zur Bezeichnung seiner Thätigkeit zu finden vermag, als indem ich sage: er sei da gleichsam als der *Gesamtschauspieler* des ganzen Dramas vor uns gestanden. Diese individuelle Begabung, die theatralische Darstellung durch das unmittelbar gegebene Beispiel zu beeinflussen und zu beleben, bezeugt uns auch R. Wagner's innige Verwandtschaft mit dem Genius Shakespeare's. Ganz besonders wichtig aber ist es, dass auch das von ihm vertretene Prinzip des Styls der dramatischen Darstellung im Wesentlichen mit dem Shakespeare'schen überein-

stimmt. Denn alle Vorschriften, welche der Meister den Künstlern gab, was er von ihnen in Betreff der mimischen Aktion, der einzunehmenden Stellungen, der Art der Betonung des gesungenen Wortes verlangte, entsprang aus jenem Grund-Prinzip, das er selbst als das herrschende in den Shakespeare'schen Werken bezeichnet hat, nämlich dem „der *mimisch-dramatischen Natürlichkeit*.“*) Dennoch würde man irren, wenn man mit dieser Erkenntniss das eigenthümliche Wesen des erstrebten dramatisch-musikalischen Styles für erschöpft hielte. Wie ich bereits in meiner Studie über den „Ring des Nibelungen“ ausgeführt habe, besteht der besondere Charakter des Styles dieses Werkes in der vollkommen organischen Verbindung der auf unmittelbare Verkörperung des Ideals zielenden hohen stylisirten Kunst, mit der auf dem Boden der Naturwahrheit erstandenen. Wenn nun so eben darauf hingewiesen ward, dass R. Wagner in den Proben dieses letztere Prinzip in unmittelbarster, persönlichster Weise vertrat, ja es in jeder Bewegung, jeder Miene, jedem Tone und Worte geradezu verkörperte, so darf man nicht vergessen, dass sich ihm gegenüber der ganze vielgestaltige Komplex des dramatisch-musikalischen Apparates befand, den er eben von Innen heraus zu beseelen und in einen lebendigen Organismus umzuschaffen bestrebt war. Der Grund aber, weshalb er überhaupt eines so grossen Reichthums von Kunstmitteln bedarf, ist der, weil er sich die Aufgabe gestellt hat: von der eigensten Sphäre der Kunst aus ein getreues Abbild der Lebenswirklichkeit zu erzeugen. Nur dadurch, dass alle dem Menschen verliehenen künstlerischen Kräfte ins Spiel gesetzt werden, ist eine Gesamtwirkung möglich, die gleichzeitig das Gepräge der Idealität und Naturwahrheit an sich trage. Vollkommen erreicht ist aber dieses Ziel erst dann, wenn in dem Momente des lebendigen Ineinandergreifens und eben durch das einheitliche Zusammenwirken aller Mittel der Kunst wir dazu gezwungen werden selbst ihr Vorhandensein vollkommen zu vergessen, und einzig durch die vor unseren Augen sich entwickelnde Handlung gefesselt werden. Denn weder um eine vornehm thuende innerlich kalte, rein formalistische Kunstspielerei, noch um eine bloss Ueberreizung und Betäubung der Sinne handelt es sich hier, sondern diess würde den höchsten Triumph des Geistes bedeuten, wenn er im Stande wäre, des ganzen wachgewordenen Getriebes aller sinnlichen und dämonischen Lebensmächte Herr zu werden und über sie den Sieg davon zu tragen.

Die entscheidende That R. Wagner's besteht eben darin, dass er uns von dem Hexengebräu der zu einem wahren Pandämonium gewordenen modernen Oper befreite und eine echt deutsche dramatisch-musikalische Kunst geschaffen hat. Diess bildet aber den eigentlichen Kern dessen, was wir deutschen Styl nennen, dass in ihm in Aussprache und Gestaltung aller Erlebnisse die ungeschminkteste Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit herrschen muss. Jedes falsche Pathos, jede manirirte Affektation muss da verbannt sein, und selbst das Hervorbrechen der gewaltigsten Leidenschaften muss, um Schillers so bezeichnenden Ausdruck anzuwenden, das Gepräge der *energischen* Schönheit an sich tragen. Dieses heroische Element, dieser Charakter der kraftvollsten Männlichkeit trat in allen jenen zahlreichen Vorschriften hervor, die der Meister zur richtigen und lebendigen Ausführung seines Werkes gab. Bei seiner Art des dramatisch-musikalischen Vortrags hat man die Empfindung, als wenn das Gefühl einer urkräftigen Gesundheit uns durchdränge; die positive Kraft der Lebensenergie hat hier das allerentschiedenste Uebergewicht, und aus ihr entspringt auch jene wunderbare Fähigkeit der plastisch bestimmtesten Gestaltung, welche in allen Schöpfungen unseres Meisters sich wirksam erweist, und die auch bei ihrer Reproduktion das herrschende Prinzip bilden und in gleicher Weise in der mimischen Aktion, in der Wiedergabe des

*) R. Wagner's Ges. Schriften 9. Bd. S. 230.

Wortes, im musikalischen Ausdruck der Empfindungen und der Ausführung der symphonischen Tonsätze hervortreten muss. Und dabei machte die ganze, so ausserordentliche Thätigkeit des Meisters in den Proben den Eindruck des unmittelbar *Improvisirten*, man hatte bei ihr die Empfindung, wie Alles das, was er von den Darstellern verlangte und auf so treffend überzeugende Art durch das gegebene Beispiel erläuterte, ihm selbst eben in dem jeweiligen Momente mit blitzartiger Klarheit aufgegangen sei: der innere Drang sich mit vollster Deutlichkeit und Bestimmtheit mitzutheilen, äusserte sich da in geradezu schöpferischer Weise. Aber erst dadurch vollendet sich das Bild seines Wirkens, indem wir erkennen, wie das eigentliche Vorbild dessen, was er in so lebendiger Anschaulichkeit darzustellen wusste, der Kern des aller äusseren, sinnlichen Wirklichkeit zu Grunde liegenden Wesens der Welt selbst war. Denn wie es den besonderen Stylcharakter des Nibelungenringes ausmacht, dass darin eine vorher nie ersehene Ueberwirklichkeit Leben und Gestalt erhalten hat, so war auch die Thätigkeit des Schöpfers dieses Werkes in den Proben von demselben Geiste erfüllt, und wir können nun diese allgemeinen Betrachtungen damit schliessen, indem wir sagen: mit der Aufführung des „Ring des Nibelungen“ sollte das Ziel erreicht werden, den realistischen Styl der Shakespeare'schen mit dem idealistischen der antiken Tragödie zu verschmelzen, eine organische Verbindung der auf unmittelbare Verkörperung des Ideals zielenden hohen stylisirten Kunst mit der auf dem Boden der Naturwahrheit erstandenen zu erreichen. *Eine ideale Natürlichkeit und eine ganz zur Natur gewordene Idealität*, das war es, wozu der Meister die ausführenden Künstler hinzuleiten suchte. —

Das Rheingold.

Erste Scene.

Die Erfüllung der Forderung einer ganz zur Natur gewordenen Idealität ist in keinem Theile des Nibelungenringes von grösserer Wichtigkeit und Schwierigkeit zugleich, wie im „*Rheingold*“, und die Beschaffenheit einer Aufführung dieses Werkes kann geradezu als Probe gelten, ob die Darsteller überhaupt von der von Richard Wagner geforderten Art und Weise des musikalisch-dramatischen Vortrags einen richtigen Begriff haben. Die Ursache aber, weshalb sich das Fehlen einer stylistisch-korrekten Wiedergabe bei dieser Kunstschöpfung am meisten fühlbar macht, ist die, weil in ihr dasselbe, was auch die innerliche Wurzel des Hervortretens des Styles in der Kunst bildet, nämlich die von der höchsten Besonnenheit des Geistes geleitete Energie des Willens, die entschiedene Vorherrschaft hat, und ihr Nichtvorhandensein selbst durch Wärme im Ausdruck der Empfindungen oder durch drastische Kundgebung der Affekte nicht sich ersetzen lässt. Als praktische Erläuterung des hier berührten Unterschiedes des bloß empfindungsvollen und des wahrhaft stylvollen Vortrags, kann eine Anweisung gelten, die der Meister zur Ausführung des Hauptthemas des Rheingoldvorspiels gab.



Er verlangte, dass die hohen Noten und besonders das den End- und Zielpunkt des so weit geschwungenen Bogens der Melodie bildende *g* von den Hörnern „mit grosser Zartheit und durchaus piano“ zu blasen seien, und diese dynamische Nuance sollte auch bei allen spätern Wiederholungen dieses Themas beachtet werden. Gerade weil die natürliche Empfindung sich leicht dazu verleiten lässt, jede aufsteigende Tonfolge mit einem Crescendo auszuführen, muss der Künstler ihr mit voller Besonnenheit entgegenwirken, und eben hierdurch wird die melodische Gestalt das Gepräge einer idealen Freiheit erhalten. Ausserdem trägt aber diese Vortragsnuance wesentlich dazu bei, in den so komplizirten Engführungen der acht Hörner die jeweiligen Eintritte des Themas mit möglichster Deutlichkeit hervortreten zu lassen. Weiter hielt der Meister noch besonders darauf, dass das grosse Crescendo der auf den Es dur-Dreiklang gebauten Orchestereinleitung durchaus den Eindruck eines sich ganz von selbst entwickelnden Naturphänomens, ich möchte sagen: des Unpersönlichen, hervorbringe. Jede Gewaltsamkeit, jedes als solches merkbare Eingreifen des bewussten Willens musste da ferngehalten werden, und damit ward auch das Ziel erreicht, dass man von einer mit magisch wirkender Idealität uns nahe tretenden Erscheinung sich getroffen fühlte und gar nicht mehr sich bewusst blieb, Musik zu hören, sondern wie eingetaucht in das Urgefühl alles sinnlichen Lebens unmittelbar das innere Getriebe der Naturkräfte zu schauen glaubte.*)

Die erste Scene des „Rheingold“ veranlasste den Meister bei den Bühnenproben zu verhältnissmässig wenigen besondern Bemerkungen. Hierzu mochte wohl auch der Umstand beitragen, dass die Darstellerinnen der Rheintöchter in den Klavierproben mit ihrer Aufgabe so innig vertraut geworden waren, dass sie diese mit wahrhaft virtuoser Sicherheit und Leichtigkeit zur Ausführung brachten; und in wie vorzüglicher Weise der Vertreter des Alberich die dämonische Natur dieses Charakters zu veranschaulichen verstand, darauf ward in diesen Blättern bereits mehrfach hingewiesen. Sein besonderes Augenmerk richtete R. Wagner darauf, dass in dem Momente, wo kurz nach dem Aufziehen des Vorhanges Woglinde ihre von so wohliger Lust erfüllten Ausrufe

*) Zur Hervorbringung dieses geradezu zauberhaft ergreifenden Eindruckes trug allerdings wesentlich die Unsichtbarkeit des Orchesters bei, und ich kann es bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen, wiederholt meine Ueberzeugung kund zu geben, dass ich die einzig durch den amphitheatralischen Aufbau des Zuschauerraumes ermöglichte Unsichtbarmachung des Orchesters für die wichtigste und ganz unerlässliche Vorbedingung einer wahrhaft das Gepräge idealer Vollendung an sich tragenden Aufführung des Nibelungenringes halte. Ich habe übrigens die Erfahrung gemacht, dass sehr Viele, die früher den Ideen und Bestrebungen R. Wagner's vollkommen ferne gestanden waren, unmittelbar nach den Bayreuther Festspielen es unverhohlen äusserten, wie sie beim ersten Wiederbetreten unserer modernen Theater das Gefühl einer grenzenlosen Ernüchterung überkommen habe und eine wahre Sehnsucht nach jenen Räumen in ihnen erwacht sei, die bei aller fast schmucklosen Einfachheit dennoch den Geist wie mit unmerklicher Gewalt in sich selbst zurückführen und damit jene gesammelte Stimmung, jene Andacht in ihm erzeugen, ohne welche wir gar nicht fähig sind, in die Tiefe gehende Kunsteindrücke zu empfangen.

ertönen lässt, die begleitenden Akkordfigurationen der Streicher im äussersten Pianissimo gespielt würden. Durch dieses unerwartete Umschlagen eines gewaltigen Crescendo in ein piano*) ward der Eindruck erzeugt, als hätten sich gleichsam die elementaren Wasserwogen zu einer menschlichen Gestalt verdichtet, die nun „schlank und leicht wie aus dem Nichts entsprungen“ in anmuthiger Freiheit vor unseren Blicken sich bewegte.

Ich will nun nur im Grossen und Ganzen die Art der Ausführung charakterisiren, durch welche sich die Wiedergabe der auf dem Grunde des Rheins spielenden Exposition der Handlung auszeichnete. Es vereinigte sich da Alles, um eine durchaus einheitliche Gesamtwirkung hervorzubringen. Mit haarscharfer Präzision trafen stäts die mit vehementester Raschheit erfolgenden Bewegungen der Rheintöchter mit den korrespondirenden Stellen des Orchesters zusammen, und besonders bemerkenswerth erscheint es mir, dass in den Gesängen der Rheintöchter auch in jenen Momenten, wo der lyrische Strom des Gefühls die Vorherrschaft hat, stäts der *dramatisch-dialogische* Charakter strenge festgehalten ward. Nur durch diese ihm einzig entsprechende Vortragsweise tritt auch die geschlossene Einheitlichkeit des musikalischen Baues dieser Scene ganz hervor, in welcher R. Wagner das Problem gelöst hat eine Reihe von Melodien, die in der Form einfachster und in sich abgerundeter Liedsätze auftreten, in stätigstem Flusse aufeinander folgen zu lassen. Und ebenso möchte der Zauber jener öfters wie ironisch angehauchten Anmuth, der einige dieser Melodien mit denen Mozarts innerlich verwandt erscheinen lässt, sofort verschwinden, wenn in der Ausführung entweder eine unzeitige, sich selbst bespiegelnde Sentimentalität oder eine leichtfertige, bewusste Koketterie hervortreten würde. Es ist eine äusserst feine Grenzlinie zwischen Schein und Wahrheit, auf der sich das Empfinden hier zu bewegen hat, und die nach keiner Seite hin überschritten werden darf. Zu der naiven Heiterkeit, die in allen Aeusserungen der Rheintöchter den Grundton bildet, steht das Wesen Alberich's in einem schroffen Gegensatz. Die vollkommen gelungene Ausführung dieser Rolle ist eine der schwierigsten Aufgaben der dramatisch-musikalischen Kunst, und diess besonders deshalb, weil der Sänger ohne eigene schöpferische Intuition nicht dazu gelangen kann, die den Seelenbewegungen einzig entsprechende Tonfärbung des sprachlich-musikalischen Ausdrucks zu finden. Und eben in der ersten Scene des „Rheingold“ ist es wichtig, dass wir geradezu gezwungen werden, dem Gebahren Alberich's mit lebendigster Theilnahme zu folgen; denn hier wird er ja zum Urheber jener furchtbaren That, durch die sich der Knoten der Gesammthandlung des ganzen Dramas vor unseren Augen schürzt. Diese Theilnahme zu erwecken gibt es kein anderes Mittel, als dass uns ein Blick in die dunkle Nacht des Innern

*) Diese bekanntlich bei Beethoven häufig vorkommende dynamische Nuance hat in eminentem Sinne stylistische Bedeutung; sie erscheint mir als direkter Ausdruck jener Ueberwindung des Stoffes durch die Form, in der Schiller die höchste Aufgabe der Kunst ersehen hat. In sehr bedeutsamer Weise tritt sie übrigens auch in den von so geisterhaften Schauern durchwehten auf- und absteigenden Mollskalen der Einleitung der Don Juan-Ouverture auf.

Geist hervor, der die Komposition selbst erfüllt: man fühlte sich unmittelbar von dem Hauche jener höchsten Schönheit berührt, der die Bildwerke der Griechen beseelt. Die Reproduktion hielt sich ebenso ferne von kalter Empfindungslosigkeit, wie von jedem Uebermaasse von Empfindung, welches hier den reinen Fluss der melodischen Linien und damit die Harmonie des Ganzen stören würde. Selbst bei der tiefsten, von einem tragischen Hauche durchwehten Episode:



darf das individuelle Empfinden des Ausführenden nicht merklich hervortreten. Dieser wird hier vielmehr zum Organ einer höhern Macht, und die so bedeutende Melodie muss uns wie eine in Stein gemeisselte Gestalt gegenüberreten. Dabei ist das Zurückhalten des Zeitmaasses derart auszuführen, dass wir nicht den Eindruck der Ruhe, sondern den einer angehaltenen, etwas gehemmten Bewegung erhalten. Mit Staunen hat Alberich dem wunderbaren Vorgang zugehört und den Reden der Rheintöchter gelauscht. In seinem Innern haben dieselben eine grosse Wandelung hervorgebracht. Während er nun in finstern Brüthen für sich die Worte *Der Welt Erbe gewänn' ich zu Eigen durch dich?* spricht, sind die Rheintöchter *hinter* dem Riffe verschwunden. Hierdurch wird es bewirkt, dass sich unsere Aufmerksamkeit ganz auf die Person Alberich's konzentriert. Im Tone seiner Stimme bricht jetzt ein ganz neues Element hervor; denn nun liegt er nicht mehr wie früher im Banne einer ihn peinigenden Leidenschaft, sondern aus seinem eigensten, allerpersönlichsten Willen entspringt der Entschluss zu der furchtbaren That des Liebesfluches. Der Sänger hat bei der Ausführung dieses rückhaltlosen Durchbruchs des dämonischen Elementes besonders darauf zu achten, neben grosser Tonesgewalt die rhythmischen Akzente, die nebenbei bemerkt für den musikalischen Ausdruck dieselbe Bedeutung haben, wie der Stabreim für den Vers, mit äusserster Schärfe hervortreten zu lassen. Mit ebenso schneidiger Akzentuirung müssen die Akkorde der Bläser, welche die Wehrufe der Rheintöchter begleiten, markirt werden, und das sehr schnelle Tempo ist unentwegt bis zum Eintritte der jetzt von den Bläsern ausdrucksvoll deklamirten Melodie:



mit aller Energie festzuhalten. Diese trauervolle Klage über das zerstörte Glück der Liebe begleitete wie ein tragischer Epilog das dumpfe Rauschen der Wasser.

Beilage des Spezial-Ausschusses

zum V. Stücke der

„Bayreuther Blätter“.

Bericht

über

die am 29. und 30. März 1880

von Mitgliedern des Bayreuther Patronat-Vereines
in Wiesbaden abgehaltene Versammlung.

An der Versammlung nahmen 31 Mitglieder Theil:

Fr. v. Adelong, Stuttgart; J. Buths, Elberfeld; G. Davidsohn, Berlin, als Vertreter des Berliner Wagner-Vereines; Max Giersch de Rège, Berlin; W. Guter-muth, Gross-Linden; A. Gutmann, Wien, als Vertreter des Wiener akad. Wagner-Vereines und des Wiener Zweig-Patronatvereines; W. Harburger, Mainz; E. Heckel, Mannheim; Prof. Jul. Hey, München; R. Ibach, Sohn, Barmen; C. Jolas, Ludwigshafen, für den Pfälzer Verein; Ad. Labitzky, Asch; Dr. W. Langhans, Berlin; Aug. Lesimple, Köln; Ed. Lucas jr., Elberfeld; C. Mand, Wiesbaden; Dr. Oskar Meyer, Strassburg; Prof. Dr. Aug. Oncken, Bern; Regierungsrath Pape, Cassel; Dr. Rich. Pohl, Baden-Baden; Prof. H. Porges, München; Poths-Wegner, Wiesbaden; C. Schäffer, Berlin, für den Berliner Zweig-Patronatverein; Dr. L. Schemann, Göttingen; Ad. Schmidt, Viersen; Friedrich Schön, nebst Gattin, Worms; Prof. H. Siebeck, Basel; Gust. Siehr, Hofopernsänger, Wiesbaden; Hans von Wolzogen, nebst Gattin, Bayreuth.

Dr. Wilhelmj, Wiesbaden, am Erscheinen verhindert, erklärte schriftlich seine Zustimmung zu den Beschlüssen der Versammlung. Es entschuldigte sich noch: Herr Hofkonditor Röder, Wiesbaden. Grüsse liefen ein von Herrn Hofkapellmeister Levi, München, Herrn Dr. Strecker, Mainz, aus Paris und Herrn C. Fr. Glasenapp, Riga, Namens der dortigen Freunde. Herr Prof. Riedel, Leipzig, hatte sich durch Herrn Dr. Pohl vertreten lassen.

I. Sitzung: Montag, den 29. März, Morgens 9 Uhr.

Herr *Fr. Schön* begrüsst die Versammlung, indem er darauf hinweist, dass für die Einführung der gewaltigen Kunst, welche wir als ein wichtiges Kultur-element für unsere Zeit betrachten, in allen Kreisen unseres Volkes noch viel zu thun übrig sei. Das erscheine heute nicht als zu schwierig, da man eine feste Grundlage habe durch die Thätigkeit der Männer, deren Energie der Bau des Bühnen-Festspielhauses und jenes herrliche erste Beispiel (1876) zu verdanken seien, welche ebenso wie die Aufführung der 9. Symphonie (1872) noch in ferne Zeit als Denkmäler deutschen Geistes und deutscher Kraft leuchten würden. „Da der Vorstand und Verwaltungsrath des Patronatvereines es für nöthig erachtet, dass er seine Thätigkeit ausschliesslich den inneren Angelegenheiten des Vereins widme, hat eine Vereinigung von Vertretern Veranlassung genommen, den Anstoss zu er-

erneutem Wirken nach aussen hin zu geben. Der Aufruf, den dieselbe gegen Ende des vorigen Jahres an die Gesinnungsgenossen gerichtet hat, erzielte einen schönen Erfolg, so dass die Hoffnung berechtigt schien, es werde auch aus einem weiteren Vorgehen unserer Sache ein Vortheil erwachsen. Deshalb erliessen wir im Einverständnisse mit dem Vorstande die Einladung zu der Versammlung, zu der wir uns nun zusammengefunden haben. Die erfreuliche Thatsache, dass Sie ihr in dieser Anzahl Folge geleistet haben, bestärkt meine Hoffnung, und ich wünsche, dass unsere Verhandlungen geführt werden möchten im Geiste der Ritter des heiligen Grals, nämlich „Brüdertreu“, „Froh im Verein“, „Selig im Muthe“ — im festen Vertrauen auf den Erfolg unserer grossen Sache, „Selig im Glauben“ — an den Meister und seine erhabene Sendung, „Selig in Liebe“ — und in dieser Liebe und der Hingabe an die Sache selbst einfach unsere Befriedigung findend. Von solcher Zuversicht erfüllt eröffne ich hiermit die Versammlung“.

Nach einer zweiten kürzeren Ansprache des Hrn. Prof. Dr. *Oncken*, welcher die Versammlung bezeichnete als eine Repräsentation des deutschen Publikums zur Manifestirung eines, für die Zukunft vom ganzen Volke zu erhoffenden, Verhältnisses zur Kunst Wagner's, wählt die Versammlung zu ihrem Vorsitzenden Herrn *Schön*, zu dessen Stellvertreter Herrn Prof. *Oncken*, und nimmt ferner den Vorschlag an, die Herren *Porges* und *Meyer* zu *Schriftführern* zu ernennen.

Die Frage nach der *Berechtigung der Versammlung* erörternd, hebt der Vorsitzende hervor, dass die Einladung zu derselben im Einverständnisse mit dem Vorstande, und zwar an alle Mitglieder ergangen sei, ohne dass irgendwelcher Widerspruch sich erhoben habe. Nichtsdestoweniger sehe sich die Versammlung nicht als Generalversammlung an; sie werde Alles, was sie etwa über innere Vereinsangelegenheiten beschliesse, dem Vorstande zur Genehmigung unterbreiten, während sie nur über Agitationsangelegenheiten endgiltig zu beschliessen beabsichtige.

Freiherr *von Wolzogen* erläutert, als Vertreter und Bevollmächtigter Richard Wagner's und des Vorstandes, die in Bayreuth selbst erkannte Nothwendigkeit dessen, was jetzt geschaffen werden solle. „Es war ein grosser Fortschritt für unsere Sache, dass durch die Zusammenkunft im September 1877 Bayreuth als Zentralpunkt aller Unternehmungen für dieselbe fixirt ward. Es hat sich aber herausgestellt, dass an diesem Orte in agitatorischer Weise nach aussen hin nicht gewirkt werden dürfe. Wir haben uns demgemäss fast gänzlich auf die *ideelle* Seite unserer Sache beschränken müssen. Die *äusserlichen* Fortschritte konnten daher, wenn auch immerhin erfreulich, doch nicht so bedeutend sein, dass man schon in diesem Jahre an ein neues Festspiel in Bayreuth denken durfte. Die Ermöglichung eines solchen aber steht in innigem Zusammenhange mit der Verwirklichung der *Schulidee*, wofür eben nun ein thätiges Organ geschaffen werden soll.“ Die Vorbereitung dazu sei der Aufruf der vereinigten Vertreter gewesen. Durch eine Erweiterung dieser Vereinigung und damit verbundene feste Organisation derselben werde an den bestehenden Statuten Nichts geändert. Ihre Aufgabe sei es, vor allem den Schulplan Richard Wagner's zur Geltung zu bringen.

Ueber diesen verliest Herr von Wolzogen die wesentlichsten Stellen aus einem von ihm in Gemeinschaft mit Herrn *Schön* verfassten Promemoria, welches die Versammlung mit Beifall entgegennimmt.

I. *Ermöglichung von Aufführungen klassischer Symphonien im Jahre 1880 und 1881.* Da nach den Mittheilungen des Herrn v. Wolzogen Wagner seiner Gesundheit halber noch den ganzen Sommer sich in Italien aufzuhalten gedenkt, sind derartige Aufführungen in diesem Jahre unmöglich. Dagegen spricht die Versammlung ein-

stimmig den Wunsch aus, dass solche Aufführungen unter Richard Wagner's Leitung 1881 stattfinden möchten. (Vgl. XVII.)

II. *Programm der Agitation für die Bayreuther Stylbildungsschule.* Ueber das zuerst in Betracht zu ziehende Mittel zur Verbreitung der Kenntniss von unseren Zwecken im Publikum (die *Presse*) referirt Herr *Davidsohn*, indem er auf die Schwierigkeiten hinweist, die uns die Gegnerschaft eines grossen Theiles der Presse bereite; er spricht die Erwartung aus, dass, wie seither schon die siegreiche Kraft des Wagner'schen Genius sich in immer weiteren Kreisen Bahn gebrochen habe, auch auf diesem Gebiete die Voreingenommenheit nach und nach weichen werde. Der Redner, und nach ihm Herr *Lucas* machen hierzu einige praktische Vorschläge.

Auf die Schlussbemerkung des Herrn *Davidsohn*, dass die „Bayreuther Blätter“ mit der in ihnen unvermeidlichen Polemik dazu beitragen, die Gegnerschaft der Presse wach zu erhalten, replizierte Herr Prof. *Hey* durch Mittheilung erfreulicher Erfahrungen von der Wirkung der „Blätter“, sowie Herr *von Wolzogen*, welcher betont, dass die „Blätter“ *ausschliesslich für Mitglieder* bestimmt seien, und dass es durch Missbrauch geschehe, wenn die übelwollende Presse darin nach Handhaben suche, um uns zu verdächtigen und uns zu schaden. Es sei durchaus nicht Aufgabe der „Blätter“, für Bayreuth zu *agitiren*, sondern die bereits gewonnenen Mitglieder zu *belehren*. Dagegen möge das zu wählende Comité dafür Sorge tragen, dass man auf denjenigen Theil des Publikums in geeigneter Weise einwirke, für welchen die Blätter *nicht* bestimmt seien.

Herr Professor *Porges* beantragt, dass die Mitglieder in allen Theilen Deutschlands darauf hinzuweisen seien, demjenigen Theile der Tagespresse ihre thätige Aufmerksamkeit zuzuwenden, von welchem eine objektive und anständige Behandlung unserer Sache erwartet werden könne, sodass man überall mit dem Publikum Föhlung behalten und dasselbe über die Bedeutung der von uns angestrebten Institution immer mehr belehren, sowie böswillige Verdrehungen zurückweisen könnte.

Der Antrag wird angenommen, und der Vorsitzende spricht die Bitte aus, dass jeweils ein oder mehrere Abdrücke der erscheinenden Artikel an den einzusetzenden Ausschuss eingesandt werden möchten; es werde dann von den grösseren derselben in den „Bayreuther Blättern“ Notiz genommen werden, andere könnten verarbeitet oder in anderen Blättern reproduziert werden.

III. Der Vorsitzende verliest die schriftlich eingegangenen *Vorschläge des Herrn Edwin Schlömp in Leipzig und des Herrn A. Hahn in Königsberg*, welche dahin gehen, *Wandervorträge* in Sachen Richard Wagner's halten zu lassen. — Die Versammlung empfiehlt dem einzusetzenden Ausschusse, diese Vorschläge in Erwägung zu ziehen und spricht die Hoffnung aus, dass die Vertreter überall für die Haltung von Vorträgen in einer den Verhältnissen angemessenen Weise Sorge tragen.

IV. Der Vorsitzende bringt einen Vorschlag ein, betreffend die *Abfassung und Verbreitung einer Orientirungsschrift* über die Bestrebungen des Patronatvereins und über die Institution für Styl und Tradition. — Es wird beschlossen, dass der zu erwählende Ausschuss durch Herrn v. Wolzogen eine kurze Schrift dieser Art mit Benutzung der im Eingange der Verhandlung verlesenen Darlegung ausarbeiten lassen möge.

V. Der Vorsitzende stellt den Plan zur Besprechung, zu geeigneter Zeit einen *Aufruf an das deutsche Volk* zu erlassen. Herr Prof. *Oncken* spricht für eine sorgfältige Vorbereitung dieses Aufrufs, welcher erst zu erlassen sei, wenn die Agitation für unsere Sache bereits gute Früchte getragen haben werde; die Wahl der geeigneten Zeit, sowie alles Weitere, möge dem „Ausschusse“ überlassen bleiben. — Angenommen.

VI. Antrag des Herrn *Edwin Schlömp*, betreffend die *Veranstaltung einer Ausstellung und Verloosung von Bildwerken*, welche sich auf Wagner und sein Schaffen beziehen. — Nach den Bemerkungen des Herrn *Davidsohn* über die Schwierigkeiten solches Projektes und der Hinweisung des Herrn Prof. *Oncken* auf das von Dr. Schembera in Wien bereits gegebene Beispiel, beantragt der Erstere, die Ausführung, welche der Versammlung empfehlenswerth erscheint, dem zu wählenden Ausschusse zu überlassen. — Angenommen.

VII. Herr *Gutmann* verliest Anträge des *Wiener Akademischen Wagnervereins*, wonach 1) in allen denjenigen Orten, in welchen Vertretungen bestehen, Sammlungen von kleinen Beiträgen, auch von Nicht-Mitgliedern, für Bayreuth veranstaltet und Sammelstellen errichtet werden sollen; und 2) zu Gunsten der Bayreuther Institution eine der Schillerlotterie und der Kölner Dombaulotterie ähnliche Nationallotterie veranstaltet werden solle. — Die Diskussion über diese Anträge wird auf eine spätere Sitzung verschoben. (Vgl. XIII.)

VIII. *Wahl eines Ausschusses, welcher sich speziell der Agitation für die Bayreuther Institution annehmen soll.* — Herr Dr. *Schemann* schlägt vor, in den Ausschuss etwa 15 Mitglieder aus Städten, die sich ungefähr gleichmässig über das gesammte deutsche Sprachgebiet vertheilen, zu wählen und aus ihrer Zahl eine *Exekutive* von 3 Mitgliedern zu bilden. Nachdem Vorschläge hinsichtlich der zu berücksichtigenden Städte gemacht worden sind, wird die Sitzung — 12¹/₂ Uhr — geschlossen.

II. Sitzung: Montag, den 29. März, Nachmittags 3 Uhr.

Fortsetzung von VIII: Wahl des Ausschusses. — Die auf Grund der vorhergegangenen Erörterungen vorgenommenen Wahlen haben folgendes Ergebniss: Baden-Baden: Dr. Rich. Pohl, Berlin: Davidsohn und Dr. Langhans, Bern: Prof. Dr. Aug. Oncken, Braunschweig: Prof. Dr. Sommer, Breslau: G. Brassin, Göttingen: Dr. Schemann, Köln: Aug. Lesimple, Leipzig: Prof. Riedel und R. Zenker, Mannheim: E. Heckel, München: Prof. Hey und Prof. Porges, Pesth: Graf Apponyi, Riga: C. Fr. Glasenapp, Strassburg: Dr. Oscar Meyer, Wien: A. Gutmann, Dr. Ludw. Koch, Dr. Schembera, Worms: Fr. Schön (als Vorsitzender).

Das *Exekutiv-Comité* wird nach Vorschlag des Herrn Dr. *Schemann* zusammengesetzt aus 3 Mitgliedern, welche sich im Bedürfnissfalle, z. B. bei dauernder Verhinderung eines Mitgliedes, aus der Zahl der übrigen Mitglieder des Ausschusses ergänzen können. Herr *Davidsohn* schlägt zur Wahl in das Exekutiv-Comité die Herren *Schön*, *Heckel* und *Pohl* vor, und Herr Dr. *Schemann* beantragt dazu, Herrn *Schön* den Vorsitz auch in diesem Comité zu übertragen. — Einstimmig angenommen.

IX. *Festsetzung des Verhältnisses, in welchem der erwählte Ausschuss zu dem Vorstande und Verwaltungsrathe in Bayreuth stehen soll.* — Man ist der Meinung, dieses Verhältniss lasse sich am besten dahin fixiren, dass die Thätigkeit des Ausschusses eine die Wirksamkeit des Vorstandes ergänzende, möglichst selbständige sei, und dass derselbe namentlich alles zur Agitation Gehörige betreiben solle. Der Vorsitzende schlägt vor, dass der Vorstand gebeten werde, den Ausschuss und seine unbehinderte Thätigkeit in dem angegebenen Sinne ausdrücklich anzuerkennen. — Angenommen. (Die Zustimmung des Vorstandes erfolgte brieflich nach wenigen Tagen.)

X. *Feststellung des Verhältnisses zwischen dem Ausschusse und dem Exekutiv-Comité.* — Es wird festgesetzt, dass das Exekutiv-Comité zunächst Alles ausführen solle, was auf der Wiesbadener Versammlung beschlossen worden ist, und dass es des Weiteren auf etwaige neue Mittel zur Belebung der Propaganda Bedacht nehmen solle. Es soll innerhalb des von der Versammlung und dem Ausschusse beschlossenen Rahmens freie Hand haben, in Bezug auf wichtigere Maassnahmen in der Regel die Meinungsäusserungen aller Mitglieder des Ausschusses einholen, in wichtigen und dringlichen Fällen aber auch selbständig vorgehen können, wozu dann die Einwilligung des Ausschusses nachträglich einzuholen ist. Ueberhaupt soll der Letztere stäts in Kenntniss von dem Stande der Unternehmungen gehalten werden.

XI. Herr *Heckel* stellt den Antrag, dem erwählten Ausschusse den Namen „*Spezial-Ausschuss des Bayreuther Patronatvereins*“ und dem engeren Comité den Namen „*Exekutiv-Comité*“ offiziell beizulegen. — Angenommen.

XII. *Beschaffung der Mittel, welche für die Thätigkeit des Spezial-Ausschusses nöthig sind.* — Herr Prof. *Oncken* schlägt Subskription von Beiträgen vor, womit die Anwesenden beginnen möchten. Er spricht die Erwartung aus, dass der Ertrag von Konzerten für unsere Sache ganz oder theilweise dem Exekutiv-Comité zur Verfügung gestellt werde.

Baar gezahlte Beiträge der Anwesenden ergaben die Summe von 282 *ℳ* 20 *ſ*. Herr *Gutmann* zeichnet im Namen des „*Wiener Akademischen Wagner-Vereins*“ 200 *ℳ* und die Herren *C. Schäffer* und Dr. *Schemann* den Ertrag eines von ihnen in den nächsten Tagen in Gemeinschaft mit Herrn *Strüver* aus Hannover zu *Goslar* abzuhaltenden Wagner-Abends mit *ℳ* 150; desgleichen stellt Herr *Davidsohn* auf Befragen die durch ein Konzert des *Berliner Wagner-Vereins* erzielten Einnahmen in Aussicht. (Herr *C. Fr. Glasenapp* sandte von *Rigaer Freunden* 50 *ℳ*.)

Herr *Heckel* wünscht eine Quelle, welche fort und fort flicse, und beantragt, von jedem Mitgliede des Patronat-Vereins, für das Jahr 1880 einen freiwilligen Beitrag von 3 *ℳ* für den Fonds des Spezial-Ausschusses zu erbitten. Grössere Gaben würden natürlich stäts willkommen sein. — Angenommen.

III. Sitzung: Dienstag, den 30. März, Morgens 9 Uhr.

XIII. Herr *Gutmann* spricht über die Tags zuvor verlesenen *Anträge des Wiener Akademischen Wagner-Vereins* (siehe VII). Er berichtet aus mehrjähriger Erfahrung, dass es viele Leute gebe, welche Theilnahme für unsere Sache hätten und bereit seien, zuweilen nicht unansehnliche Gaben beizusteuern, ohne doch Lust zu haben in den Verein selbst einzutreten. Es sollten deshalb an allen Orten, wo die Intelligenz verkehrt, Sammelstellen errichtet werden, und man müsse dabei ganz besonders die deutschen Hochschulen ins Auge fassen. Die Sammlungen sollten den Charakter einer deutschen *Nationalsubskription* tragen, wobei Deutsch-Oesterreich nicht auszuschliessen sei, weil an den Ufern der Donau das Herz ebenso warm schlage für alle ideellen Angelegenheiten des deutschen Volkes, wie an den Ufern des Rheins. Herr Prof. *Oncken* empfiehlt, die Zeit abzuwarten, bis man die Idee einer *Nationalsubskription* in Verbindung setzen könne mit dem zu erlassenden Aufruf an das deutsche Volk. Auf seinen Vorschlag wird der Antrag *Gutmann* dem Ausschusse zur Berücksichtigung überwiesen.

Den zweiten Antrag (*Nationallotterie*), der keine Unterstützung findet, zieht Herr *Gutmann* zurück.

XIV. Der Vorsitzende verliest ein *Schreiben des Herrn C. Kistler in München*, in welchem die *Erhöhung des jährlichen Mitgliederbeitrages auf 20 ℳ* und in Verbindung damit die *Veranstaltung einer Lotterie innerhalb des Vereins* beantragt

wird. Da eine Erhöhung des Mitgliederbeitrages undurchführbar erscheint, wird der Antrag abgelehnt, ebenso ein solcher, den Herr Kistler auf Beschaffung von Aufnahme-Diplomen für die Vereinsmitglieder gestellt hatte.

XV. Ein weiterer Antrag des Herrn Kistler, die Zweigvereine zur Erstattung von *Jahresberichten in den „Bayreuther Blättern“* aufzufordern, wird von der Versammlung gebilligt. (Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“ ersucht ihrerseits alle Vertreter und Vorstände von Zweigvereinen, sich ihrer, schon beim Beginne der Thätigkeit des Patronatvereins ausgesprochenen Bitte um solche periodischen Berichterstattungen zu erinnern und dieselbe regelmässiger und allgemeiner, als bisher, zu erfüllen.)

XVI. Es wird eine Reihe von *Thesen*, welche Herr Dr. O. Meyer aufgestellt hat, zur Diskussion gebracht. Dieselben lauten:

- 1) Es ist wünschenswerth, dass allenthalben die Verehrer des Bayreuther Meisters sich zu Gemeinschaften vereinigen, welche durch Vorträge und künstlerische Vorführungen sich bemühen, das Verständniss für die von Wagner angestrebten Ziele in weitere Kreise zu tragen.
- 2) Es ist nöthig, dass die in solcher Absicht gebildeten Vereine einerseits weit genug seien, um auch denjenigen Kunstfreunden, welche unserer Sache noch ferner stehen, den Beitritt leicht zu machen, dass dieselben aber andererseits derart organisirt seien, dass die Gefahr der Majorisirung der entschiedenen Anhänger des Meisters ausgeschlossen bleibt.
- 3) Diese Vereinigungen können nur dann als Zweigvereine des Patronatvereins angesehen werden, wenn die Leitung derselben ausschliesslich in den Händen von Mitgliedern des Patronatvereins liegt.
- 4) Es ist überall der Unterschied zwischen einem solchen Vereine und allgemeinen (Wagnerfreundlichen) Musikvereinen streng festzuhalten.
- 5) Diese Vereine müssen immer im Auge behalten, dass ihre Thätigkeit auf der einen Seite dahin zu gehen hat, die Mitglieder immer inniger mit dem Wesen der Bayreuther Pläne und Hoffnungen vertraut zu machen, und dass auf der anderen Seite darauf Bedacht zu nehmen ist, die Bayreuther Institution durch Zuführung von Geldmitteln für die Dauer zu begründen.
- 6) Die Verloosung von Plätzen für die Bayreuther Festspielaufführungen durch einzelne Wagnervereine widerspricht dem Geiste des Patronatvereins.

Ad 1 möchte Herr Prof. Oncken den wünschenswerthen gelegentlichen Vereinigungen von Mitgliedern des Patronatvereins einen freien Charakter gegeben wissen, wogegen Herr Dr. Meyer der Meinung ist, dass die Form organisirter Vereine dafür nothwendig sei, woraus unter Anderem die Möglichkeit erwachse, eine später einmal einzuberufende Generalversammlung des Patronatvereins aus Delegirten sämmtlicher Vereine zusammen zu setzen. — Herr Dr. Schemann beantragt, dass der in *These 1* ausgesprochene Gedanke allen Vertretern des Vereins zur Beachtung empfohlen werde. — Angenommen. — *These 2* findet allseitige Billigung. — *These 3* erklärt Herr Dr. Meyer selbst für unannehmbar und gibt ihr mit Zustimmung der Versammlung folgende Fassung: Diese Vereinigungen können nur dann als Zweigvereine des Bayreuther Patronatvereins angesehen werden, wenn sämmtliche Mitglieder auch Mitglieder des Patronatvereins sind. — So angenommen. — Der *These 4* stimmt die Versammlung zu. — In *These 5* beantragt Herr Prof. Siebeck anstatt „Institution“ den Ausdruck *Schule für Styl und Tradition* einzusetzen. — So angenommen. — An *These 6* knüpft Herr Dr. Meyer den Antrag, die Versammlung möge den Vorstand ersuchen, ausdrücklich seine Zustimmung zu derselben auszusprechen und die *Verloosung von Plätzen für Aufführungen für unstatthaft zu erklären*. Der Antrag wird gegen eine Stimme

(Davidsohn) angenommen. — Herr Dr. Schemann bringt den Zusatz-Antrag ein: Man möge die betreffenden *Wagnervereine* ersuchen, binnen 4 Wochen *diejenigen Mitglieder bei dem Vorstande des Patronatvereins namhaft zu machen, welche in Folge einer nicht mehr rückgängig zu machenden Verloosung als Theilnehmer des nächsten Festspiels zu gelten haben.* Ferner solle bei den betreffenden Mitgliedern angefragt werden, ob sie dauernd unserem Vereine angehören wollen. — Angenommen mit der Aenderung, dass die Frist für die Anzeige von 4 Wochen bis zum 31. Dezember 1880 ausgedehnt wird.

XVII. Herr Dr. Langhans spricht die Hoffnung aus, dass der Spezial-Ausschuss womöglich im Laufe des Sommers oder Herbstes unter der Leitung namhafter, unserer Sache befreundeter Künstler, unabhängig von Bayreuth und dem Patronat-Fonds, aber zum Besten desselben, *grössere Konzerte* werde veranstalten lassen. Es wird beschlossen, dem Spezial-Ausschusse in dieser Beziehung freie Hand zu lassen.

XVIII. Behufs der nöthigen geschäftlichen Mittheilungen des Spezial-Ausschusses stellt Herr v. Wolzogen einen Theil des Raumes der „Bayreuther Blätter“ zur Verfügung. Unter Umständen sollen *Beilagen* auf Kosten der „Blätter“ ausgegeben werden.

Nachdem die Tagesordnung erledigt ist, und die Versammlung Begrüssungs-Telegramme an Meister Wagner nach Neapel und an den Vorstand nach Bayreuth gesandt hat, dankt Herr Lesimple im Namen der Versammlung dem Herrn Vorsitzenden für die umsichtige Leitung der Verhandlungen. Dieser spricht den beiden Herren Schriftführern warmen Dank aus und hebt in einer Schlussansprache hervor, wie angenehm und leicht die Leitung der Geschäfte gewesen sei, da in der Versammlung so erfreuliche Einmüthigkeit geherrscht habe. „Vor Allem möchte ich noch dieses aussprechen, dass die Bildung eines Ausschusses, und was wir sonst beschlossen haben, von untergeordnetem Werthe bleibt, *wenn nicht jedes Vereinsmitglied mit uns arbeitet, und wenn nicht jeder von uns mit neubelebtem Eifer in seiner Heimath als ein Apostel für unsere Sache einzutreten sich gedrungen fühlt;* und wie ich Sie begrüsst habe mit dem Bilde der Gralsritter, so entlasse ich Sie mit dem Wunsche, dass Sie Sich als solche fühlen möchten, und dass an Ihnen die Kraft des heiligen Grales sich erweisen möge, wie sie Meister Wagner schildert: „selbst wer von ihm in ferne Land' entsendet, zum Streiter für ein Ideal ernannt, dem wird nicht seine heilige Kraft entwendet!“ In dieser Hoffnung schliesse ich die Versammlung.“

(Schluss der Versammlung 12 Uhr.)

Für die Richtigkeit:

Friedrich Schön, Prof. Dr. Oncken, Prof. H. Porges, Dr. Oscar Meyer,
Vorsitzende. Schriftführer.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Juni.

Sechstes Stück.

1880.

Inhalt: — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. Das Rheingold. II. 1. — Aus unserer Zeit. Von Hans von Wolzogen. Erstes Kapitel: Zur sozialen Frage. 1. — Aus dem „deutschen Dichterwalde“. Von C. Fr. Glase-napp. III. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Die Bühnenproben

zu den Festspielen des Jahres 1876.

Von Heinrich Porges.

Das Rheingold.

Zweite Scene. 1.

Der Vortrag des Walhall-Thema's trug das Gepräge einer grossartigen, wahrhaft erhabenen Ruhe an sich. Obwohl es durchaus in breitem Adagio-tempo gespielt ward, so durfte dennoch keine allzugrosse Dehnung der Phrasen stattfinden; es mussten im Gegentheile die zweitaktigen Glieder der grossen Periode durch merkbare Akzentuirung sich von einander abheben. Hierdurch und durch das wohlabgestufte Anwachsen und Abnehmen der Tonstärke trat auch die innere dramatische Entwicklung dieses monumentalen Tongebildes hervor, in welchem wir ja das musikalische Hauptthema des ganzen Nibelungenringes erkennen müssen. Eine besondere Bemerkung des Meisters will ich nicht unerwähnt lassen. Sie bezog sich darauf, dass das Walhallthema an allen jenen Stellen, wo es als Ausdruck der gegenwärtigen Situation erscheine, in grossem Style, langsam und mit breiter Tongebung vorzutragen sei; während es dort, wo es nur als Erinnerungsmotiv im Orchester ertönt, wie z. B. in der „Walküre“ in Sieglinden's Erzählung, ein wenig

führung der metrischen und rhythmischen Akzente, die plastischen Umriss ihrer Melodien- und Themenkomplexe in aller Prägnanz hervortreten zu lassen. Diese Art der Wiedergabe ist auch deshalb unerlässlich, weil es nur so möglich ist, dass wir die verschiedenen Formen der Sprachmelodie und der Melodie des Orchesters gleichzeitig zu erfassen vermögen. Gerade die Stelle des „Rheingold“, bei der wir stehen geblieben sind,

The image shows a musical score for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are "Vol - len - det das e - wi - ge Werk!". The piano accompaniment is written in two staves, both with bass clefs and a key signature of two flats. The music features a complex texture with many chords and moving lines, characteristic of Wagner's style.

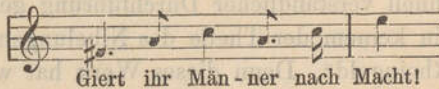
ist ein ebenso vorzügliches, wie einfaches Beispiel jener neuen Art eines freien Kontrapunktes, mittels welcher R. Wagner Gesangs- und Orchestermelodie als ebenbürtige Glieder zusammentreten lässt. Wir können aber zwei prinzipiell verschiedene Melodien nur dann gleichzeitig erfassen, wenn unser Ohr durch die rein sinnliche Macht der Tonstärke nicht vollständig in Anspruch genommen wird. Hier ist strenge daran festzuhalten, wie das Gehör nur als Brücke zum Geiste zu dienen hat, dieser aber nach unabänderlichen psychologischen Gesetzen nur dann in freie Thätigkeit treten kann, wenn er durch die sinnlichen Eindrücke nicht betäubt, sondern nur geweckt wird. Durch die oben bezeichnete Art des Orchestervortrages werden aber die symphonischen Gebilde mit weit grösserer Deutlichkeit hervortreten, als wenn sie mit dem Aufgebote aller Kraft und jenem vollen Ueberströmen der Empfindung gespielt würden, wie diess bei rein symphonischen Produktionen sehr wohl angezeigt und oft das einzig Richtige ist.

In seinem „Einblick in das deutsche Opernwesen“*) sagt R. Wagner, wie seine Werke durchaus unkenntlich bleiben müssten, wenn nicht der *dramatische Dialog*, an dessen Ausbildung er seine ganze Kunst gesetzt habe, zu wirksamer und schnell verständlicher Durchführung gelange. Die Erfüllung dieser Forderung ist in keinem der Theile des Nibelungenringes von grösserer Wichtigkeit als im „Rheingold“. Denn dieses Werk hat weitaus die wenigsten Berührungspunkte mit der alten Oper, in welcher nach des Meisters so zutreffender Charakteristik *der in der Form der Arie auftretende Monolog mit auf einander folgenden Selbstgesprächen* den Hauptinhalt ausmachte. Den richtigen Eindruck werden nun diese dialogischen Stellen nur dann hervorbringen, wenn das Tempo, in dem sie ausgeführt werden, im Wesentlichen dasselbe ist, wie das der gesprochenen Rede. Damit soll aber keineswegs

*) S. W. 9. Bd. S. 328.

einer leichtfertig über alle Einzelheiten hinweghuschenden Vortragsweise das Wort geredet werden. Im Gegentheil, gerade bei Befolgung obiger Vorschrift ist es weit eher möglich, bei allen bedeutsamen Momenten zu verweilen, ohne in jenes unzeitige, manierirte Dehnen der Phrasen zu verfallen, das auf unseren Operntheatern den Vortrag rezitativischer Stellen so häufig zu einer unerträglichen Marter macht. Das Maass dieses Anhaltens und Verweilens ist übrigens in den Schöpfungen Wagner's bei jeder Sylbe so genau durch den Werth der Note fixirt, dass der Darsteller bei ganz getreuer Ausführung der rhythmischen Gliederung wie unwillkürlich auch zu dem richtigen Ausdruck der musikalischen Rede hingeführt wird. Wenn er sich dann auch deren harmonische Begründung zu innigem Gefühlsverständnis zu bringen versteht, so ist er auf dem rechten Wege, sich jene neue Art der Gesangssprache vollkommen anzueignen, in der unser Meister das Ziel erreicht hat, die deutlichste Verständlichkeit des Wortes mit aller Wärme und Lebendigkeit der Empfindung zu verbinden.

Eben der sich jetzt entspinnde Dialog zwischen Wotan und Fricka, bei dem wir angelangt sind, ist ein eminentes Beispiel dafür, wie vorzüglich es R. Wagner gelungen ist, das Prinzip der Naturwahrheit in der Oper zur Geltung zu bringen, und besonders hat er hier gezeigt, wie Ruhe und Grösse des Ausdrucks sehr wohl möglich ist, ohne dass nur einen Moment der Boden der natürlichen Empfindung verlassen zu werden braucht. Fricka's Worte *Nur Wonne schafft dir, was mich erschreckt?*)* durften nicht zu schnell gesprochen werden, und auf die letzte Sylbe musste ein merkbarer scharfer Akzent fallen. In der etwas breit, aber nicht gedehnt, sondern mit markirter Rhythmisirung auszuführenden Stelle *So ohne Scham verschenktet ihr Frechen Freia, mein holdes Geschwister* war in den letzten Worten der Ausdruck voll innigsten Mitgeföhls. Einen schneidenden Kontrast bildeten hierzu die im Tone eines herben Vorwurfs hervordringenden Worte *Froh des Schächer-gewerb's*. Die mimische Aktion liess bei aller leidenschaftlichen Bewegtheit doch das Gepräge der Würde und einer gewissen Entschlossenheit nicht vermessen, und nach der mit schmerzlich bewegter Empfindung ertönenden Klage *Was ist euch Harten doch heilig und werth* musste die Schlussstelle



nach des Meisters besonderer Anweisung, einen heroischen Charakter an sich tragen, und dieser durch den grossartigen Ernst des Gesichtsausdruckes und ein bedeutsames Erheben der Arme noch eindrücklicher gemacht werden.

*) Um unnöthige Explikationen zu vermeiden, bemerke ich ein für allemal, dass alle in den Zitaten gesperrt gedruckten Worte nach des Meisters Forderung mit besonders eindrücklicher Betonung wiederzugeben waren.

Auf Wotan's ironischen Einwurf, wie ja Fricka selbst um den Bau gebeten habe, erwidert diese mit dem Tone innigster und dabei anschniegssam schmeichelnder Zärtlichkeit, dass einzig die Sorge um des Gatten Treue sie hierzu veranlasste. Die ganz wunderbare Schönheit der Melodie darf hier die Darstellerin nicht dazu verleiten, in ihrer Wiedergabe irgend welche reflektierende Absichtlichkeit merken zu lassen. Obwohl diese Stelle



ganz als getragener Gesang auszuführen ist, — die über den Notengruppen angebrachten Verbindungsbögen und die ungemein detaillirten dynamischen Zeichen lassen über die Intention des Komponisten keinen Zweifel aufkommen — so müssen wir dennoch immer den bestimmten Eindruck erhalten, wie hier nicht eigentlich *gesungen*, sondern mit tiefster Herzensempfindung *gesprochen* wird. Der Styl des Vortrages hat genau jene Grenzlinie einzuhalten, welche die rein lyrische Ausdrucksweise von der lyrisch-dramatischen trennt, welche letztere übrigens schon bei den energisch zu fassenden Worten *Herrschaft und Macht soll er dir mehren* u. s. w. wieder das Uebergewicht gewinnt. Hinsichtlich der mimischen Darstellung sind kleine Züge zu beachten. So verlangte der Meister, dass sich Fricka bei der, den ironischen Worten Wotan's *Ehr' ich die Frauen doch mehr als dich freut* nachfolgenden, lebhaften und wie leicht spottenden Violinfigur



beschämt abwende. Weiter durfte es nicht versäumt werden, überall, wo es am Platze ist, durch die Gebärde den Sinn der Rede zu verdeutlichen. So hatte Fricka bei den Worten *Dort schreiten rasch die Riesen heran* eine nach dem Hintergrunde hin zeigende Handbewegung zu machen, durch welche die rhythmisch so markanten Motive der Bässe und Pauken



ihre bestimmte Erläuterung erhalten. Der ganze, Freia's hastige Flucht vor den Riesen begleitende Tonsatz in E-moll, dessen Kern die hier als Ausdruck angstvollster Erregtheit erscheinende Freia-Melodie



bildet, ward vom Orchester mit leidenschaftlicher Wärme gespielt, wobei der vom Komponisten mit so grosser Sorgsamkeit angegebene reiche Wechsel der

dynamischen Nuancirung genau beachtet werden musste. Mit jammernder Gebärde begleitete Freia ihre angsterfüllten Rufe nach Hülfe.

Einen gewaltigen Eindruck brachte der das Auftreten der Riesen begleitende Orchestersatz hervor, dessen ganzes Gefüge unwillkürlich an die kyklopischen Bauten der Urzeit erinnert. Nach der Vorschrift des Komponisten soll er *sehr wichtig und zurückhaltend im Zeitmaass* ausgeführt werden; damit aber durch das langsame Tempo das Ganze nicht erlahme und schwerfällig werde, muss die Rhythmik der beiden von dem Chor der Streicher und dem der Posaunen und Tuben ausgeführten Themen

mit der Anwendung der schwersten Akzente ausgemeisselt werden. Das *Zurückhalten des Zeitmaasses* muss besonders bei den zweiten und dritten Viertheilen der Takte fühlbar werden, wodurch es möglich wird, das Motiv des Blechchors in grösster Selbständigkeit hervortreten zu lassen. Dieser Tonersatz erfordert eine ähnliche Vortragsweise, wie das von R. Wagner in seinem Aufsätze über die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“*) als „ein Motiv der Gewalt, der gebieterischen übermächtigen Forderung“ charakterisirte Hauptthema jener Ouverture. In beiden bei aller äusseren Verschiedenheit dem Wesen nach verwandten Themen ist es von besonderer Wichtigkeit, dass das den Auftakt bildende g von dem nachfolgenden c durch eine etwas merkliche, scharfe Cäsar getrennt werde. Bei der Stelle *Zieh nun ein, uns zahl den Lohn!* war jedes Schleppen und jede Zögerung zu vermeiden, wozu die begleitenden Dreiklänge so leicht verführen können. In gleichgiltigstem Tone ganz „kurz abgebrochen“ hatte Wotan seine Frage *Nennt Leute den Lohn u. s. w. hinzuwerfen*, und in der ruhig beginnenden Erwiderung Fasolt's *Bedungen ist, was tauglich uns dünkt u. s. w. waren die letzten Worte vertragen ist's, wir tragen sie heim* entschlossen und etwas schneller als das Vorangegangene auszuführen. Von Wotan's raschem Einwurf, dass Freia ihm nicht feil sei, wird Fasolt wie von einem Donnerschlage getroffen. Betreten zurückweichend, ringt er vergebens nach Sprache — beide Zustände gelangen in der von Wolzogen in seinem Aufsätze *Was ist Styl?* so vorzüglich charakterisirten Figur des Orchesters zum Ausdruck — bis er nach den mit stockender Hast hervorgestossenen Ausrufen *Was sagst du — ha! Sinnst du Verrath? Verrath an Vertrag?* die

*) S. W. 5. Bd. S. 153.

Kraft gewinnt, den Gott an jene höhere Macht zu mahnen, vor der auch dieser sich beugen muss.

die Dein Speer birgt, sind sie Dir Spiel, des be-

Viol.

Hr. u. Fgt.

rath'-nen Bun-des Ru-nen

An dieser Stelle gipfelt sich das für die Entwicklung der Handlung so wichtige Zwiegespräch zwischen Wotan und Fasolt, dessen inneren idealen Kern das schon vorher öfter anklingende Vertragsmotiv bildet, welches daher hier mit besonders bedeutungsvoller Akzentuirung ausgeführt werden musste. Die ganze nun folgende, von Fasolt mit finster blickender Miene an Wotan gerichtete, mahnende und warnende Rede erscheint als eine breitere Entfaltung des in diesen Moment wie konzentrirten Grundgedankens. Im Verlaufe derselben hatte Fasolt die Stelle *Was du bist, bist du nur durch Verträge* ruhig, wie mit verhaltener Erregtheit zu beginnen; erst bei den Worten *all' deinem Wissen fluch' ich* bricht die ihn erfüllende Leidenschaft wieder hervor, während die den Ausdruck seines innersten persönlichsten Wesens bildenden, so kräftig und dabei tief gemüthvoll betonten Takte

Weisst du nicht of-fen, ehr-lich und frei Ver-trä-gen zu

Fasolt.

Bässe con 8
(Kurz, aber sehr bestimmt.)

wah-ren die Treu!

etwas zurückhaltend und mit deutlichster Betonung jedes einzelnen Wortes wiederzugeben waren. Bei dem synkopirten Einsatze des Streiche chors



muss Fasolt, von Wotan's hochmüthiger Abweisung auf's Tiefste verletzt, plötzlich aufzucken und in seinen von schmerzlicher Erregung erbebenden Ausrufen *Höchst du uns? Ha wie unrecht!* bricht nun finsterer Groll hervor.

Zu besonderer Geltung kam die Stelle

Die ihr durch Schön - heit herrscht,

Str. Br. 8^o VL

welche nach des Meisters Weisung *breit exponirt* gesungen und gespielt ward. Durch diese Vortragsnuance brachten diese Takte einen Eindruck von geradezu malerisch wirkender Anschaulichkeit hervor. Fühlten wir uns da wie unmittelbar von dem Hauche des Ideals berührt, so bildete hierzu die schwerfällig lastende Wucht der Akzentuirung der Worte *Wir Plumpen plagen uns* u. s. w. einen doppelt wirksamen Kontrast. Der Ausdruck der Schlussworte von Fasolt's Rede *Ein Weib zu gewinnen, das wonnig und mild bei uns Armen wohne* durfte von warmer Empfindung beseelt sein, und die letzten zwei Takte

woh - ne.

mussten vom Sänger und dem Orchester leise verklingend ausgeführt werden. Von Fasolt hören wir jetzt, welche Bedeutung Freia, als die Einzige, welche die goldenen Aepfel zu pflegen weiss, für das Leben der Götter habe. Im Vortrage des sich hierauf beziehenden D-dur-Thema's

Hr. Pk. etc.

war vor Allem jedes Schleppen zu vermeiden und musste dessen prägnante rhythmische Gliederung durch Weichheit der Tongebung etwas gemildert werden, so dass die ganze Stelle in einer wie geheimnissvoll verschleierten Weise zu Gehör kam. Durch Fasolt's mit plötzlichem, grobem Dareinfahren ausgestossene Worte *Ihrer Mitte drum sei sie entführt!* wird die Situation zu einer dramatisch äusserst erregten. Schon mischt sich ein leises Bangen in Wotan's äusserlich noch festgehaltene Ruhe, die einen scharfen Kontrast zu

dem drängenden Fordern der Riesen bildet, von denen Fafner ohne Zögern Freia zu ergreifen sucht. Die ihre Hilferufe begleitenden Takte



Bei den nachfolgenden, mit dem Ausdrucke des tiefsten Ernstes gesprochenen Worten

Ver - trä - ge schützt mei - nes Spee - res Schaft.

war das Tempo nach des Meisters Forderung etwas zu ermässigen; und der an Donner gerichtete Schluss von Wotan's Rede

Spar' dei - nes Ham - mers Heft!

war mehr im gewöhnlichen Sprechtone auszuführen.

Aus unserer Zeit.

Von Hans von Wolzogen.

Erstes Kapitel.

Zur sozialen Frage.

I.

Konstantin Frantz versetzt uns gleich auf den ersten Seiten seines neuen Buches vom „Föderalismus“ mitten in die *soziale Frage*, und zwar mit der unwiderstehlichen Kraft einer wahrhaft klassischen Kritik des heutigen *Sozialismus*. Die sozialistische Bewegung weist uns noch am Nachdrücklichsten den Boden der sonst überall so schmerzlich vermissten Natur auf. Hier ist es die grausame Natur der realen *Noth*, welche diese ganz unverhohlenen und rücksichtslosen Bestrebungen nach einer Umwandlung der herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse hervorgerufen hat. Wohl mögen die heutigen sozialistischen Bestrebungen noch weit davon entfernt sein, ihr Ziel zu erreichen, oder auch nur ihren rechten Weg zu finden, und auch mit der Wahrhaftigkeit der *Noth* mögen sie es oft nicht sehr ernst nehmen. Dennoch wird Jeder, der ehrlich nach dem Ursprunge des zu Grunde liegenden Elendes forscht, aus der natürlichen Entwicklung der deutschen Geschichte selbst die innere Nothwendigkeit dieser neuesten Bewegungen schauernd erkennen müssen. Zu einer Zeit, als die anderen grossen europäischen Kulturvölker der jüngeren nachchristlichen Geschichtsepoche, theils durch eine starke staatliche Konsolidirung und Zentralisirung der im Inneren vorhandenen natürlichen Vortheile und Fähigkeiten, theils durch die Gewinnung ungeheurer fruchtbarer Kolonialgebiete, ihren unerschöpflich dünkenden Nationalreichtum

sich begründeten, der sie noch jetzt alle inneren und äusseren Erschütterungen, deutsche Invasionen und irische Nothstände, ohne Gefährdung ihrer Existenz mit ruhigem Stolze ertragen lässt: zu jener Zeit verlor Deutschland in dem unseligsten Religionskampfe, der es ein Menschealter hindurch zum Tummelplatze der verwüstenden Kriegsvölker aller Länder machte, auf schmachliche Weise und anscheinend unwiederbringlich seine Gesundheit, seine Kraft, sein Selbstbewusstsein, kurz: die Fähigkeit, ein wohlhabend glückliches, stolzes und starkes Volk zu sein. Entvölkert, verarmt, verzweifelnd an sich selbst trat es in das nächste Jahrhundert hinüber — es brachte nichts mit sich als die geretteten und gerade jetzt wunderbar neu befruchteten Keime seiner erhabenen Kunst.

Wie hat auch diese einzige deutsche Macht seither unter der viel beklagten „Armuth“ des Volkes zu leiden gehabt! Wohl kann die zwingende Noth grosse, Kultur wirkende Geister erwecken; nicht aber vermag auf ihrem breiten Boden die höchste geistige Kultur selber zu blühen, in deren Garten die Kunst ihre wahre Heimath finden dürfte. Was hülfte selbst „der Medicäer Güte“ — ohne deren Güter? Es hatte unserer deutschen Kunst für ihre Entwicklung zu einer wahrhaft nationalen Machtstellung nur so wenige Hilfe in grösserem Style geleistet werden können, dass späterhin, als auch in Deutschland aus der allgemeinen Kargheit der Verhältnisse einige „Millionäre“ auftauchten und „Luxus treiben“ konnten, diese vor jener wahren Kunst so geringe Achtung zu haben vermochten, dass sie anstatt ihrer eben nur eine eitele, fremde Luxuskunst oder Unkunst zu protegiren wussten. Aber — die wahre deutsche Kunst war doch vorhanden, sie blieb dem deutschen Volke treu, sie zeugte und gebar ihm, ohne anderen Schutz als den ihres eigenen deutschen Geistes, die herrlichsten Tröstungen in den schwersten Stunden seiner Geschichte.

Die „Mächtigen“ beachteten diese Macht im Allgemeinen freilich eben so wenig mit verständnissvoll sympathischem Blicke, als wie etwa das, mit falschem Eifer allzusehr verheimlichte, Elend des Volkes. Immer und immer ward bei den so ganz anderen, unglücklichen Zuständen Deutschlands demselben doch die Nachahmung des blendenden Gebahrens eines reichlich bevorzugten Auslandes zugemuthet. Waren es nach dem grossen Kriege zunächst jene unzähligen kleineren und grösseren fürstlichen Höfe gewesen, welche das eben erst matt sich erholende Volk für die Ermöglichung ihrer nachgeöffniten französischen Prunkfeste erbarmungslos besteuerten: so ward das Missverhältniss zwischen Sein und Sollen späterhin, unter dem Anscheine humaner Grossartigkeit, noch widerwärtiger, als nun dem, endlich selbst nicht mehr durch Milliarden aufzuhelfenden, sondern nur noch mehr zu schädigenden „armen Deutschland“ der ganze üppige Haushalt des modernen Gross- und Weltmacht-Staatswesens, in seiner vollen diplomatischen, parlamentarischen und militärischen Gala-Uniform, ehrenhalber aufgeladen ward.

Neben dem deutschen *Künstler* war es dereinst allein der deutsche *Krieger* gewesen, welcher sich in der, mit der Neugeburt unserer Kunst zeitlich etwa zusammen treffenden, unvergleichlichen Schöpfung des *königlich preussischen Kriegsheeres* aus dem Elende, der Lüge und Faulheit damaliger Zustände kräftig und selbstbewusst emporgerafft, fest auf eigene Füße gestellt und auch fürderhin noch glänzend und schön der Welt gezeigt hatte, was Deutsch sei. Während aber die deutsche Kunst zuerst von den französisirten Fürstenhöfen, und alsdann von dem modernisirten liberalen Staats- und Reichswesen verständniss- und theilnahmlos als leeres Spiel bei Seite geschoben und sich selbst überlassen ward: so musste dagegen die deutsche Militärmacht im Verlaufe unserer, aus der Richtung der deutschen Natur abgelenkten Geschichte von Staat und Reich bis in das Ungeheuerliche emporgetrieben und zum unangreifbaren Kolosse aufgezogen werden. Doch auch diess wäre jedenfalls noch erträglicher gewesen, als wie etwa eine, hierdurch unmöglich gemachte, Wiederholung dreissigjähriger Kriege, wenn nur nicht gerade jetzt, an Stelle der ebenso unmöglich gewordenen Ausnutzung der Volksarmuth durch deutsche „Höfe“, eine solche Ausnutzung in ungleich stärkerem Grade von Seiten gewisser undeutscher „Häuser“ betrieben worden wäre. Da ward dann freilich jeder Hebung des an sich schon bescheidenen, nun aber noch von innen her andauernd geschädigten Nationalwohlstandes mit den immer steigenden Anforderungen zur Bestreitung der militärischen Bedürfnisse alsbald wiederum ein Riegel vorgeschoben. So schlug auch dieses stolze deutsche Eigenthümliche und Wahrhaftige, da es in Folge des Mangels besonnener Schätzung und Schätzung der natürlichen Grundlage des Volksvermögens unwahrhaftig ward, in sein Gegentheil um und zu unserem Schaden aus. Die deutsche *Kunst* und die deutsche *Noth* blieben allein und allverlassen übrig; und in ihren Bestrebungen nach freiem Athem, nach gesunder Existenz, nach möglicher Umwandlung der daran verhindernden herrschenden Zustände, haben unsere künstlerische, der *idealen* Noth des Volksgeistes entspringende und jene soziale, der *realen* Noth des Volkslebens sich verdankende Bewegung heut zu Tage eine nicht abzuleugnende Aehnlichkeit. Aber freilich nur in ihrem Kerne, da nämlich, wo sie beide mit der reinen Energie der Ehrlichkeit der wahren Natur der Verhältnisse entsprechen, verräth sich diese ihre innere Verwandtschaft, in Hinblick auf welche auch eine kritische Betrachtung unseres modernen Sozialismus an dieser Stelle uns nicht als etwas gar zu weit abliegend Fremdes erscheinen dürfte.

Ist in dem preussisch-deutschen Militärwesen die Kraft, die Tapferkeit, der Gehorsam, die Besonnenheit, die Ordnung ein wirklich bewundernswerthes, und dabei ein erfreuliches, schönes Nationalgut, welches seinen mannhaften Verwaltern den Charakter eines gewissen berechtigten Stolzes und einer, sonst in unserem Volke ungerne vermissten Würde verleiht: so ist andererseits auch die Noth, und die daraus erwachende Sehnsucht des Volkes nach besseren Zuständen, ein gar nicht ernst genug zu nehmendes Grosses und Wahrhaf-

tiges in unserer nationalen Existenz, aus dessen geziemender, dem Grade seiner Grösse und seines Ernstes entsprechender, weiser Beachtung und intim verständnissvoller Leitung unseren gesellschaftlichen und staatlichen Zuständen neue innere Kraft, Gesundheit, Würde und Wahrheit gewonnen werden müssten. Aber die historische Direktive des modernen Staates führt ihn weit über diese natürlichen Triebe der gesellschaftlichen Nöthe hinweg; ihm kann die wachsende Gewalt solcher Naturkraft schliesslich nur als eine, mit anderen Gewaltmitteln zu bändigende, Gefahr für seine eigene geschichtliche Existenz sich darstellen. So überlässt er auch hier, weil selbst von der Natur seines Volkes abgelöst, die werthvolle Aufgabe der Organisation des vorhandenen Natürlichen, im Sinne des einzig ersetzten nationalen Wohles, einem *fremden* Elemente, welches auch dieses heilige Gut, unsere eigenste *Noth*, durch die naturwidrigste theoretische Verdrehung ihrer Bedürfnisse und Begehungen uns gründlich verdirbt und der heilsamen Möglichkeiten ihrer friedlichen Organisation beraubt. Unsere soziale Bewegung, d. h. die instinktiven, naturwahren Regungen in dem, von den geschichtlichen Resultaten der gesellschaftlichen Entwicklung mehr und mehr bedrückt sich empfindenden Volksgeiste — wir sehen sie alsbald unter die verleitende Gewalt einer fremdartigen Intelligenz gerathen, welche die grosse praktische Frage des Volkswohles in die Formen einer einseitigen Theorie presst, die nun auf höchst verderbliche Weise zum sozialpolitischen Evangelium der unwissenden Masse erhoben wird. Die herrschende sozialistische Theorie, welche der, in die sozialistische Strömung getriebenen Volksmasse bereits als unzertrennlich von dem natürlichen Rechte ihrer Noth erscheint, ist die des in England lebenden jüdischen Sozialpolitikers Marx, mit deren Kritik C. Frantz sein Werk beginnt.

Es ist diess eine, durchaus nur von den Verhältnissen des *englischen Fabrikwesens* und der *englischen Maschinenarbeit* abstrahirte Theorie. Der scharfe Verstand des, ausserhalb eines grossen nationalen Lebens stehenden, Sozialpolitikers hatte sich jene fremden Verhältnisse auf das Vollkommenste eingepägt; und es frug sich nun, was weiter damit anzufangen sei? Da zeigte sich sogleich eine bedenkliche Schranke für diesen Verstand. Das jenen spezifisch-englischen Verhältnissen Abgelernte auf die ganz verschiedenartigen *deutschen* Zustände, und zwar auf alle Weisen menschlicher Arbeit gleichmässig, zu übertragen, und damit überhaupt die Sache des Volkes in eine Sache der *Arbeiter* zu verkehren, — das war es, was der fremde Geist allein vermochte. Dagegen musste es ihm unmöglich bleiben, auf dem Boden einer bestimmten Volksnatur in deren Geiste schöpferisch zu wirken und aus ihrem inneren Wesen und Bedürfen die natürlichen Formen für eine Organisation ihrer verwaehrlosten gesellschaftlichen Zustände zu gewinnen. So aber hintertreibt der Umstand, dass die deutsche Noth der leitenden Intelligenz des fremden Geistes anheim gefallen ist, die in Deutschland noch möglich gewesene Reform.

Deutschland ist nicht England, wenn auch für Marx Arbeiter = Arbeiter sein mag. C. Frantz erinnert uns daran: in Deutschland sind noch zwei

Drittel der Bevölkerung freie Bauern; in England dagegen sind zwei Drittel Stadtvolk, Kapitalisten und Pächter. Bei uns sind Handel und Fabrikwesen noch weniger entwickelt als in England, dessen Volkskraft in solchem Maasse darin aufgeht, dass sie unfähig bleibt, sich in einem tüchtigen, der britischen Weltmacht entsprechenden Kriegsheere zu bewähren, wie es doch andererseits für England, zur Bewahrung seiner mächtig anschwellenden Kolonialgebiete, immer mehr zur Nothwendigkeit werden muss. Es existirt bei uns neben dem blossen „Geldprotzenthume“ noch ein sehr bedeutender Gelehrten- und Beamtenstand; und die Arbeiter selbst werden durch die allgemeine Schul- und Wehrpflicht vor der äussersten Verwahrlosung noch immer geschützt. Die Scheidung der Klassen ist hier bei Weitem nicht so prägnant ausgebildet, als jenseit des Kanales. Die grosse soziale Frage geht, wenn richtig gestellt, bei uns noch lange nicht ausschliesslich in der Frage des Verhältnisses zwischen verarmten Arbeitern und arbeitgebenden Grosskapitalisten, zwischen Besitzlosigkeit und Eigenthum auf. Weder konnte unser Volk ein solches reines Arbeitervolk im Marxischen Sinne der englischen Fabrikwelt werden, noch unser Grosskapital, abgesehen von einigen undeutschen spekulirenden Millionemachern, bereits zu jener erdrückenden absoluten Macht des englischen Reichthums aufwachsen. Daher wäre bei uns, wo die Begriffe des Volkes und des Besitzes sich noch vielfach berühren und nicht nur in schroffer Feindlichkeit sich gegenüber stehen, die friedliche Reform bei einer, mehr der Natur entsprechenden Wendung der sozialen Bewegung recht wohl noch möglich gewesen. Die Noth Deutschlands beruht vornehmlich auf der tatsächlichen *Armuth* des Landes; jede hinzukommende Verkehrtheit und Schädigung gesellschaftlicher und staatlicher Zustände und Unternehmungen trägt alsdann freilich um so mehr zur Vergrösserung der Noth bei. In England beruht die Noth hingegen auf dem *Reichthum*; der Besitz ist dort ganz auf die eine Seite des Volkes, auf jene der Minorität, der modernen Arbeitsherren und der alten feudalen Herren von der Nichtarbeit, zwischen Fabrik-schlot und Fuchsbau hinüber geworfen. In Folge dessen ist auch gerade in England, und zwar eben von den Fabriken aus, die sozialistische Bewegung zuerst in der jetzt modern gewordenen, dem mehr idealistischen Geiste des älteren französischen Sozialismus entfremdeten Form zu dieser drohenden Gewalt angeschwollen, welche nun auch drüben von *deutschen* Sozialisten ihre geistige, theoretisirende, Förderung erhält. Dass aber Marx die deutschen Arbeiter, und ihnen nach das übrige sozialistisch angeregte deutsche Volk, von dem Verständnisse für die Grundverschiedenheit zwischen den englischen und den deutschen Zuständen durchaus abgelenkt hat, dass er von einem, bei uns noch gar nicht in diesem Maasse vorhandenen Zwiespalte zwischen Kapital und Arbeit ausgeht, und nun die Arbeitermasse zu einer, wiederum mit deutscher Gründlichkeit oder Plumpeit ganz radikal gegen alles und jedes Kapital als solches sich wendenden, unsinnig verderblichen Hetze auf das Eigenthum verführt, worüber jede Erinnerung an deutsche Eigenthümlichkeit und deutsches

Bedürfniss verloren wird, — das ist der Fluch, der auf unserer ganzen sozialistischen Bewegung ruht, und den das erste Kapitel in dem Buche unseres Freundes auf das Lebhafteste und Lehrhafteste in seiner greulichen Widersinnigkeit derart vorzüglich illustriert, dass man, als Leser dieser einundzwanzigsten Paragraphen, einen im Grunde so schrecklichen Inhalt, Dank der Klassizität der Darstellung, immer noch mit einem gewissen geistigen Genusse in sich aufnehmen kann.

Wir aber wollen an dieser Stelle nicht derart *geniessen*, sondern zunächst nur einfach und deutlich die Hauptpunkte jener Kritik uns gemeinsam vergegenwärtigen; denn *unsere* Genüsse sind anderer Art, und nicht eher würdig zu erleben, bevor uns nicht die aufklärende Wirkung einer hellen Erkenntniss der uns umgebenden wirklichen Verhältnisse zu Theile geworden und zum allgemeinen Bewusstsein gekommen ist.

Der Grundirrtum der durch Marx aufgestellten modernen sozialistischen Theorie besteht, wie Frantz uns nachweist, in der Annahme, dass der Werth der materiellen Güter gleichartig durch das auf ihre Herstellung verwendete Arbeitsquantum bestimmt werde. Diese Hypothese einer absoluten Gleichartigkeit der Güter ist ein eben so grosser, aller Naturwahrheit widersprechender Irrthum, wie jener der *politischen* Revolution, welche die Gleichartigkeit des Volkswillens proklamirte. Hier enthüllt sich sofort die dem Sozialismus mit dem Liberalismus gemeinsame eigenthümliche Missachtung der Natur. Nur bei solchen Arbeiten, für welche die Naturfaktoren *nicht* in Frage kommen, also bei der *Fabrikarbeit*, nicht aber etwa beim Ackerbau, bei der Viehzucht, beim Bergbau, bei der Produktion der Rohstoffe überhaupt, kann man die Gleichung: Arbeitsquantum = Produktionsquantum, und also Arbeitswerth = Produktenwerth, als richtig anerkennen. Ist aber die reale Gleichheit der Arbeitswerthe eine Fiktion, so fällt damit auch das ganze Marxische System des sozialistischen Arbeiterstaates.

Wie verschieden bestimmt sich der Werth eines Produktes schon durch den Vorrath und die Qualität der Waare einerseits, durch das Bedürfniss und den Geschmack der Käufer andererseits; und wie verschieben sich die Werthverhältnisse in Folge der Konkurrenz, welche doch überall sich einfinden muss, wo Tauschhandel besteht! Dass der Tauschwerth einer Waare kurzweg gleich ihrem Arbeitswerthe sei, das ist eine Behauptung von Marx, welche von allen natürlichen Verhältnissen und Bedingungen des Kaufes und Verkaufes absieht. Zudem aber gehört zu einer solchen Bestimmung des Werthes der Waare nach dem Quantum der darauf verwendeten Arbeit vor allen Dingen nothwendiger Weise die Feststellung des *durchschnittlichen Arbeitsmaasses*. Es muss eine *Taxe* des Arbeitsquantums für die verschiedenen Arten der Arbeit staatlich vorgeschrieben werden, wonach alsdann der Werth der Produkte sich bestimmt. Wer mehr Arbeit darauf verwendet, hat dafür keine Entschädigung oder von der besseren Qualität seiner Arbeit keinen Vortheil, da die Taxe

des Werthes nach der Taxe des durchschnittlichen Arbeitsmaasses einmal feststeht.

Aber wie diese nun feststellen? — Diese unlösbare Aufgabe des sozialistischen Staates weiss Frantz uns sehr drastisch zu schildern.

Zunächst wäre ein Durchschnittsmaass der Arbeit jedenfalls nur *relativ*, je nach dem eben vorhandenen allgemeinen Stande der Industrie, festzustellen denkbar. Wenn man also an der Taxe je nach den industriellen Fortschritten nicht fortwährend ändern und damit alle Werthverhältnisse in dauernder Unsicherheit erhalten will, so muss man den Fortschritten der Industrie selbst ein für allemal Halt gebieten, damit das einmal mit Mühe und Noth glücklich gefundene staatliche Durchschnittsmaass nun auch wirklich dauernd passe. Ueberdiess aber ist die Bestimmung selbst des *relativen* Durchschnittsmaasses der Arbeit nur wiederum bei der Fabrikarbeit möglich, von woher allein Marx diesen „Grundgedanken“ seiner Theorie sich geholt hat. Bei den Webestühlen der Spinnerei kann man wohl etwa angeben, wie viele Arbeit durchschnittlich zur Herstellung einer Elle des gesponnenen Stoffes gehöre. Auf welche Weise aber will man bestimmen, wie viele Arbeit zur Herstellung eines Durchschnittskleides, einer Durchschnittslokomotive, eines Durchschnittshauses und ähnlicher komplizirter Arbeiten, aufgewandt werde, zumal der Werth aller dieser Produkte schliesslich noch so sehr durch die Mode und durch die Fortschritte der Technik bestimmt wird? Nun aber gar, sobald wir auf den Boden der Natur selbst treten, wie viele Arbeit gehört zur Herstellung eines Durchschnittsochsen, eines Durchschnittsscheffels Waizen, — oder eines Durchschnittsforstes, einer Durchschnittswiese? Hat Marx in dem Fabrikdunste seiner Gedankenwerkstatt ganz und gar nicht an die gewaltigen Unterschiede in der Bodenbeschaffenheit, an die unberechenbaren Einflüsse der Witterung, an die vielen natürlichen Bedingungen und elementaren Einwirkungen gedacht, denen das grosse, für alle Arbeit und Kultur des Volkes die eigentliche Basis bildende Gebiet des *Ackerbaues*, und was damit zusammenhängt, unterworfen ist? Wie sollen die zwei Drittel deutschen Volkes, welche den deutschen Boden bebauen, den Werth ihrer Ernte auch nur für jedes einzelne Jahr nach dem Durchschnittsmaasse bestimmen, bevor etwa die deutsche meteorologisch-physikalische Wissenschaft es so weit gebracht hätte, ihnen genau vorher zu sagen, welche günstigen und welche widrigen Witterungsereignisse das Jahr ihnen bringen werde, und eine höchst entwickelte Statistik alsdann die weitere Aufgabe gelöst hätte, das Durchschnittsmaass der verschiedenen Einwirkungen dieser Witterungsmomente *pro anno* festzustellen! Der abstrakte jüdische Verstand des modernen Sozialisten übersah völlig das *Wesen* der Dinge, indem er sie alle nur gleichsam über den Kamm der *Verwerthbarkeit* schor, welche er als wichtigste Seite der industriellen Thätigkeit für die Eigenthümer der Fabriksäle von Manchester kennen gelernt hatte. So war es ihm ganz gleichgiltig, dass es verschiedene Arbeitsgattungen gibt, die es nimmermehr gestatten, dass der Werth ihrer Arbeiten gleich gesetzt

werde. Sollte der technisch gebildete, geistig thätige Lokomotivenbauer seine Arbeit nach demselben Maasse, wie diejenige eines gewöhnlichen Flickschusters, sich bemessen lassen, oder würde der angestrengt arbeitende Grobschmied mit dem so viel leichter beschäftigten Schneider in eine Arbeitskategorie gesetzt sein wollen? Und, wenn auch vielleicht der sozialistische Staat eine fixe Rangordnung aller Arbeitsgattungen erfände, würden die Arbeiter sich einer solchen, ihnen neu auferlegten Klassenwirthschaft güthlich fügen?

Gleichwie die sozialistische Fabrikantentheorie von der Mitwirkung der *Natur* bei der Arbeit völlig absieht, so gibt es für ihre Berechnungen aber auch nicht jenes sublimste Element der Natur, den *menschlichen Geist*. Es ist eben in einem jeden Produkte menschlicher Arbeit, nicht nur, wie Marx es ausdrückt: *in den Rohstoff hineingeronnene Arbeit* enthalten, sondern, sowie in dem Rohstoffe selbst schon die *Natur* enthalten ist, so im Produkte auch *Geist*. Durch den in der Arbeit verkörperten Geist wird die Güte der Waare und der Fortschritt der Industrie wesentlich bedingt. Ohne Anrechnung des geistigen Momentes in der Arbeit und ihren Produkten bleibt man eben bei einer *Durchschnittsmässigkeit* der Arbeitsgüte stehen, welche, ohne Anregung durch die gebührende Werthschätzung des Geistes, immer mehr sinken und zur *durchschnittlichen Schlechtigkeit* werden muss, wohin ja leider unsere modernen Arbeiten, schon ohne Sozialismus, und trotz der liberalen Konkurrenz der Individuen, nur allzu starke Neigung verrathen.

Die Schätzung der *rein geistigen* Thätigkeiten ist nun aber nach der Marxischen Theorie erst recht und ganz unmöglich. Und doch wären gerade sie für den sozialistischen Staat von höchster Wichtigkeit, insofern, als in demselben sowohl der *Lehrerstand*, für die Durchführung der allgemeinen Volksbildung, als auch ganz besonders der *Beamtenstand* sich ungemein stark vermehren müsste. Der Letzere nämlich würde allein schon zu dem Zwecke der Feststellung des Durchschnittsmaasses der Arbeit und der entsprechenden Arbeitswerthe, wie Frantz diess mit ergetzlicher Evidenz nachweist, geradezu in das Unberechenbare anwachsen müssen. Die *Statistik*, welche dazu gehörte, die einzelnen Arbeitswerthe, von jedem Ochsen an bis hinauf zu dem Arbeitswerthe in der Komposition eines musikalischen Drama's, zu bestimmen, erforderte ein Beamtenheer, und riefte einen *Bürokratismus* hervor, an welchem der ganze sozialistische Staat schliesslich zu Grunde gehen würde. Ein Glück also, dass sowohl das Vieh wie das Kunstwerk sich nicht nach dem Marxischen Maschinenmaassstabe bemessen lassen.

Ueberdiess macht Frantz auch noch darauf aufmerksam, dass die Durchführung der Werthbestimmungen nur im *geschlossenen Handelsstaate* möglich wäre, da die Nationen verschieden arbeiten: der Amerikaner anders als der Deutsche, der Chinese anders als der Russe, ja sogar der energische Norddeutsche recht bemerkbar anders als der phlegmatischere Süddeutsche. Ist also schon im eigenen Vaterlande die Feststellung eines einheitlichen Arbeitswerthes ein schweres Ding, so wird der Handelsverkehr mit dem Auslande

wegen der Nothwendigkeit der verschiedenen Taxen erst gar unmöglich. Der Handelsverkehr aber bringt die Nationen einander freundlich näher; der geschlossene Handelsstaat begünstigt die Entfremdung der Nationen, vermehrt also die Kriegsgefahr.

Das rechte Mittel hiergegen aber wäre die *internationale Konföderation*, womit zugleich, nach Frantz' Meinung, die fiktiven Segnungen des sozialistischen Staates durch eine naturgemässe und mögliche sozialpolitische Heilsordnung ersetzt würden. Und so geht die *soziale Frage* in die *internationale* auf einem Wege über, auf welchem unsere jetzt bestehenden Regierungen, im eigenen Interesse und zum Wohle ihrer Völker, durch vernünftige Reform sie noch zu lösen vermöchten, während die sogenannte „rothe Internationale“ selbst, in ihrer, durch keine gegenseitigen Reformirungsbemühungen gehemmten, allmählichen Ueberwucherung, denselben Weg den Regierungen und den Völkern mehr und mehr verlegt, ohne doch ihren eigenen Theorien eine andere heilsame Lösung, weder der sozialen, noch der internationalen Frage, verdanken zu können.

Aus dem „deutschen Dichterwalde“.

Von C. Fr. Glasenapp.

III.

Du gleichst dem Geist, den du begreifst!

Welche Bewandniss es damit habe, wenn die Produzenten unserer modernen poetischen Litteratur dem fertigen Kunstwerke nochmals als „Dichter“ gegenübertreten, ist uns aus den wunderbaren Schicksalen des *Rienzi*, *Tannhäuser*, *Tristan* und der *Meistersinger von Nürnberg* im „deutschen Dichterwalde“ zur Genüge ersichtlich geworden. Wir dürfen uns dagegen wohl die nochmalige Fixirung des Gesichtspunktes ersparen, von dem aus uns noch die Wahrnehmung dessen etwas angehen könnte: wie von dieser Seite her selbst dem noch werdenden Kunstwerke vorausgeeilt ward; wenn auch nicht eben in dem Sinne einer „Erhebung über den Zeitenlauf“, und durchaus nicht von Propheten des wirklich Kommenden. Zu solchem Verhalten aber hat kein anderes Werk Wagner's einen so ergiebigen Spielraum dargeboten, als das Nibelungenwerk; da kein anderes eines so ausserordentlichen Zeitraumes bedurfte um den Weg von seiner frühesten Konzeption bis zu seiner Vollendung und scenischen Vorführung zu durchmessen. Man kann sagen, das Leben Wagner's vom Beginne der fünfziger Jahre bis zu den Festspielen von 1876 sei zugleich die Geschichte des inneren und äusseren Werdens seines „Ring des Nibelungen“; zu welcher sich die Entstehung und die Geschehnisse des *Tristan* und der *Meistersinger* doch nur wie Episoden verhielten. Fast volle

dreissig Jahre liegen zwischen dem Momente der ersten Empfängniss von „*Siegfried's Tod*“ im Geiste des Künstlers, während der letzten Arbeit am „*Lohengrin*“, und der endlichen scenischen Erscheinung des aus dem Keime der Siegfried-Tragödie erwachsenen Bühnenfestspiels. Kaum ist je ein Werk so enge mit dem Leben seines Schöpfers verflochten gewesen und hat an allen Wandlungen desselben einen so bedeutungsvollen Antheil gehabt.

Rufen wir uns in das Gedächtniss, wie während dieser ganzen langen Zeit das Vorhaben Wagner's, wo immer es zur Sprache kam, in der deutschen Publizistik der Gegenstand mühsigster „*Belehrungen*“ des Publikums über das Werk des grössten deutschen Künstlers war und der Same für das übele Unkraut des Misstrauens zum Voraus in allen Schichten der Gesellschaft ausgestreut ward. Ein Blatt, wie die eben damals zu voller Beliebtheit gelangende „*Gartenlaube*“, denunzirte schon im Jahre 1854, kurz nach dem ersten Bekanntwerden der Dichtung, das neueste dramatische Gedicht Wagner's, welches an drei Abenden hinter einander aufgeführt werden solle, als eine baare Unmöglichkeit, und, was darin an noch nie gesehnen Theaterspektakel aufgestellt sei, als fabelhaft und unausführbar. Der „*Rückfall in die Romantik*“, den der gebildete Geschmack unserer famosen Litteratur-Geschichtschreiber und Rezensenten (Julian Schmidt) schon den früheren Werken Wagner's Schuld gegeben, ward mit lauter Stimme auch gegen das Nibelungenwerk als Vorwurf erhoben. Selbst der ehrliche Grillparzer sprach in einem Epigramme von dem „*romantischen Nebel*“, in welchem nach seiner Meinung „*Richard Wagner und Friedrich Hebbel*“ tappten*). Diess dauerte fort, auch als der „*Nebel*“ Gestalt gewann und, unter den unsäglichsten Anstrengungen des Künstlers, zum „*festgemauerten Bayreuth*“ ward. Während der ganzen Vorbereitung zu den Festspielen, bis kurz vor dem Beginne derselben, konnte man in der deutschen Presse allenthalben nur den Wiederhall der Versicherung hören: es sei ein vergebliches und unmögliches Unterfangen, die versunkene Welt des deutschen Mythos, aus langer Vergessenheit zu tageshellem Leben wachzurufen; zu entschieden habe sich der heutige Deutsche, nach Jahrhunderte langer Abwendung, von seinen Göttern und Helden losgesagt, mit allen Wurzeln seines Wesens hafte er ganz in dem Boden einer anders garteten, geschichtlich begründeten, *modernen* Kultur. Kalt und fremd stehe er seit dieser Verwandlung seiner heimischen Ueberlieferung gegenüber; jedes mitfühlende Verständniss für das „*reckenhafte*“ Gebahren und Empfinden ihrer Gestalten sei ihm abhanden gekommen. In der Kunst das Abgestorbene neu beleben zu wollen, heisse so viel, als sich vom realen Leben abwenden, das natürliche Band zerreißen, wodurch die Bühne an dieses Leben gefesselt sei, um es etwa auf dialektischem Wege wieder zu erkünsteln. Dass an den früheren Werken Wagner's diese Voraussetzungen sich doch nicht ganz bewährt hatten, konnte das einmal vorgefasste Urtheil über das neue Werk nicht beirren.

* „*Das doppelte b gefällt dir nicht? Ja, mein Freund, der Nebel ist dicht!*“

Inmitten alles stumpfen Widerstandes war es sehr ersichtlich eine entgegengesetzte, von der Pietät gegen Wagner's Werk und Vorhaben eingegebene Tendenz, was einen deutschen Musikverein dazu bestimmen konnte, seinen Einfluss zu einer würdigeren Aufnahme von Wagner's Werk und zur Erweisung der Nichtigkeit all solcher gegen dasselbe gerichteten ablehnenden Behauptungen geltend zu machen. Er vermeinte hierzu durch Aussetzung eines Preises für eine Schrift beitragen zu können, in welcher — ausser einer Wiedererzählung des Inhaltes von Wagner's Dichtung und einer einführenden Darlegung der darin verkörperten Mythen und Sagen — auch eine kurze, aber vollständige Nachweisung *aller früheren Bearbeitungen des gleichen Sagenstoffes in der deutschen Dichtung* geliefert werden sollte. Eine hierbei angenommene, wenn auch bisweilen als verdeckter Strom daherrauschende, Kontinuität in der fortgesetzten poetischen Bearbeitung des Nibelungenmythos, oder doch dessen späterer epischen Gestaltung, musste das Werk Wagner's, recht im Widerspruche zu allen übelwollenden Voraussagungen der obigen Art, vielmehr als krönenden Abschluss einer längst vorhandenen Richtung und Neigung erscheinen lassen, der ein eigenthümlich nationaler Charakter nicht abgesprochen werden konnte. Unter den bestellten Preisrichtern befand sich der ehrwürdige Karl Simrock in Bonn, der eine ganze Lebenszeit hindurch in rührender Emsigkeit thätig gewesen war, denselben Deutschen, denen jetzt Wagner sein Nibelungenwerk darbot, ihr edelstes Gut aus der Vergangenheit zu übermitteln, und der einst an die Spitze seiner deutschen Mythenlehre das Wort Goethe's gesetzt hatte: *Diess ist unser, so lasst es sagen und so es behaupten.* — Es ist nicht zu leugnen, dass auf die Nachweisung einer solchen Kontinuität viel Mühe und Sammeleifer verwendet worden ist. Die durch das Preisausschreiben des Allg. deutschen Musikvereines gegebene Anregung förderte eine erstaunliche Anzahl verschollener poetischer Produktionen aus den entlegensten Schlupfwinkeln des deutschen Dichterwaldes zu Tage. Neben Fouqué (und Raupach!) lernten wir nun eine ganze Reihe bis dahin gänzlich unbekannter Namen von Dichtern kennen, von deren blossem Vorhandensein wir zuvor keine Ahnung gehabt, die uns nun aber sämmtlich mit dem Anspruche vorgestellt wurden, als „*Nibelungen-Dichter vor Wagner*“ zu gelten. An Wagner's Dichtung ward hierbei als das Wesentliche ersehen, dass eine in dem mittelalterlichen „*Nibelungenliede*“ vorkommende Helden-gestalt ihren Mittelpunkt bildete, und man betrachtete getrost Jeden als Vorläufer Wagner's, wer irgend bis zu dem Momente der Festspiele seine Befähigung zu dramatisirender Reproduktion an dem alten Heldengedichte geübt hatte. War Jemand bis dahin des Glaubens gewesen, Wagner habe den deutschen Mythos mit seinen Götter- und Heldengeschicken als erster und einziger künstlerischer Weckrufer neu belebt, und in dem echt Deutschen Siegfried zugleich das übernationale, rein menschliche Wesen in seiner Ablösung vom historisch Konventionellen und national Beschränkten erfasst und verkörpert, so musste er an seiner Meinung fast irre werden. Es schien nun,

als sei, seit der erfolgten Erneuerung des alten Epos, diese Gestalt sofort Allgemeingut und wenigstens im „deutschen Dichterwalde“ als nationaler Dichtungsstoff ununterbrochen heimisch gewesen.*)

Zu der Behauptung einer gänzlichen Entfremdung des „modernen“ Deutschen von seinem angestammten Erbgute, vermöge deren ihn nur etwa noch die dramatisirte „Berliner Judenhetze“ zu interessiren vermöchte, schiene eine Wahrnehmung dieser Art allerdings in ziemlich schroffem Gegensatze zu stehen. Zum wenigsten müsste die andauernde Gleichgiltigkeit des deutschen Publikums gegen einen ebenso andauernd von deutschen Dichtern zum Objekte ihrer poetischen Schaffenslust erwählten Stoff, der noch dazu eine „nationale“ Bedeutung für sich hatte, als eine wahrhaft verderbliche Obstination und Verstockung gegen hochherzige Bestrebungen beurtheilt werden. Indessen liegt einer solchen Auffassung doch ein sehr erheblicher Irrthum zu Grunde, dessen Wurzel wohl am sichersten in der, durch unsere gesammten Litteraturverhältnisse begründeten, Ueberschätzung unserer heutigen Dichtung zu suchen ist, als sei diese auch nur entfernt mit Dem zu vergleichen, was zur Zeit der Wiedergeburt des deutschen Geistes die Dichtung Goethe's und Schiller's bedeutete. Damals lauschten die gebildeten Stände in ganz Deutschland hoch auf, als aus dem „Götz“ die Stimme der lange gefesselten und zurückgedrängten Natur vernehmbar ward, und den Thaten Schiller's folgte eine enthusiastische Aufmerksamkeit. Die besonderen Schwierigkeiten, mit welchen zu gleicher Zeit das Verlangen unserer grossen Meister in der Musik nach einem unmittelbaren Verständnisse ihrer grössten Werke zu ringen hatte, sehen wir dem Dramatiker in fast auffälligem Maasse erspart. Den beklagenswerthen Gründen, wegen deren die so leicht gewonnene Theilnahme des deutschen Volkes nicht unzerstreut dem Edeln zugewendet sich erhalten konnte, haben wir hier nicht nachzuforschen; ihre nähere Untersuchung gehört der Betrachtung

*) Der vortrefflichen Arbeit von E. Koch, welche unter den durch die Preisaufgabe hervorgerufenen Schriften zu allgemeiner Verbreitung gelangt ist, muss es als ein grosser Vorzug angerechnet werden, dass ein ausführliches Referat über die grosse Mehrzahl dieser Nibelungenpoesieen ihr schon durch das aesthetische Schicklichkeitsgefühl ihres Verfassers unmöglich gemacht war; ausserdem aber durch einen besonderen Umstand: die älteren unter diesen poetischen Leistungen fanden sich zwar in den Katalogen unserer gelehrten Bibliotheken verzeichnet, waren aber sonst weder im Buchhandel noch in Bibliotheken zur Kenntniss zu erlangen gewesen, — ein schwaches Zeugniss für ihre Anwartschaft auf Unsterblichkeit! In den später veröffentlichten Konkurrenzarbeiten anderer Gelehrten, die in ihren Nachforschungen mehr Glück gehabt hatten, thut sich hingegen eine völlig erschreckende Gewissenhaftigkeit in der eingehenden Reproduktion auch des Ueberspanntesten und Langweiligsten kund, oder artet zu wahrer Unkritik in der Beachtung des Nichtigen und Gehaltlosen in der modernsten „Nibelungendichtung“ aus, deren Erzeugnisse sich nur durch die abweichende Begränzung des Stoffes, oder die geringere Fähigkeit der Dichter von der, bereits gethanen, Arbeit Hebbel's unterscheiden. Man gebe aber dem Deutschen nur den Anlass, zu irgend einem erdenklichen Zwecke das Verwandte aufzuspüren, zu sammeln und zu rubriziren und man wird dabei seiner eigenthümlichen, leidenschaftlichen Neigung begegnen, die ihn in solchen Fällen bis zur Verleugnung seiner natürlichen Urtheilskraft beherrscht.

tung eines folgenreichen und entscheidenden Wendepunktes in der Entwicklung unserer deutschen Kultur an, in welchem Zusammenhange ihnen ihre abschliessende Erörterung bereits zu Theil geworden ist. *) Für unseren Zweck konstatiren wir allein, dass die begeistert theilnehmende Aufmerksamkeit, welche dem Wirken Schiller's folgte, noch in den ersten drei Jahrzehnten unseres Jahrhunderts der Dichtung und insbesondere dem Theater mit völlig gespannter Lebendigkeit sich bewahrt findet: aber sie ward, in Uebereinstimmung mit der, seit den Befreiungskriegen eingetretenen, grossen Wendung in allen deutschen Dingen, auf eine völlig grausame Weise getäuscht. Die Schicksalsdramendichter, Müllner, Houwald und Konsorten, fuhren hoch daher; getragen von der allgemeinen Gunst, schienen sie gewisser Maassen als die Fortsetzer von Schiller's unvollendetem Werke zu gelten: bereits aber machte sich auch, nach allen durch sie bewirkten theatralischen Emotionen, eine unausweichliche Ernüchterung und Abspannung im Publikum geltend. Goethe starb und hinterliess das deutsche Theater, über dessen Bereich er sich schon mit der Vollendung seines „Faust“ hinausgeschwungen, dem virtuosen Ausbeuter aller vorhandenen Stilgattungen, der sich für die ihm (bei seinem, dem grossen Dichter abgestatteten Besuche) widerfahrene Zurücksetzung durch gänzliche Beseitigung aller ihm hinderlichen Ruhmeskonkurrenz zu rächen gedachte; dieser brachte auch die „Nibelungen“ auf die Bühne. Er erreichte seinen Zweck nicht ganz; vielmehr schien es das Theater gerade seitdem mit der Theilnahme aller wirklich Gebildeten gründlich verdorben zu haben, und auch mit der Bücherpoesie ausserhalb des Theaters wollte es nicht recht mehr gehen. Mit dem Ausgange der vierziger Jahre beginnt die immer wiederkehrende Klage unserer „Dichter“ über eine ungerechte Vernachlässigung und geringschätzigige Nichtbeachtung ihrer Leistungen, trotz aller geschäftigen Vermittelung einer zum Gewerbe gewordenen Kritik: das allgemeine Interesse sei ausschliesslich der Politik, nicht mehr aber, wie in den früheren glücklicheren Zeiten, dem Theater und der Poesie zugewendet. Der allein zutreffenden Erklärung dieses offenkundigen Thatbestandes, dass unsere — „vernachlässigte“ — Dichtung eben selbst zum allergrössten Theile illusorisch sei, ging man vorsichtig aus dem Wege. Und doch war noch kurz zuvor, über alle enttäuschte Erwartung hinweg, das nun so schmerzlich vermisste Interesse des deutschen Publikums überaus freigebig den theatralischen Experimenten des „jungen Deutschlands“ geschenkt worden, als dieses mit souveränem Selbstbewusstsein eine neue Epoche der dramatischen Dichtkunst ankündigte. Nur hatte dieses Interesse sich allerdings von solchen Experimenten alsbald mit der zweifelnden Empfindung abgewendet, ob man es nicht etwa zum Besten halten wollte. — Der Geduld des Deutschen ist, auch mit Beziehung auf seine „Dichter“, nicht recht ein Vorwurf zu machen. Seit er vollends, unter gewaltsamen Stürmen und Nöthen, die Hoffnung gefasst hat, sich in der Anordnung seiner bürger-

*) Wagner, „Deutsche Kunst und deutsche Politik“, I—III, IX—X.

lichen Angelegenheiten endlich nicht mehr ganz im Kreise zu bewegen, — wer wollte es ihm verargen, wenn es ihm zuletzt völlig gleichgiltig geworden ist, was die Bewohner seines „Dichterwaldes“ dichten und singen? Nur liegt eine seltsame Ironie darin, dass auch der wirkliche heldenmüthige Verfechter der edelsten lebendigen Kunst, *nach* jenen Erfahrungen, mit keinem schlimmeren Gegner mehr zu kämpfen hat, als mit der endlich wirklich eingetretenen und befestigten Apathie der Deutschen gegen Alles, was Kunst und Dichtung heisst. Und wie müsste es doch einmal in dem bürgerlichen Gemeinwesen aussehen, welches sich gerade der Deutsche mit Verzichtleistung auf seine edelsten Güter herrichten wollte?

Die *Kontinuität* der Behandlung eines, gleichviel ob geschichtlichen oder sagenhaften Dichtungsstoffes im deutschen Dichterwalde lässt sich unter solchen Umständen sehr wohl mit der vollkommenen *Indifferenz* des Publikums gegen denselben vereinigt denken; sollte es sich um keinen geringeren „Stoff“, als einen angestammten Besitz des deutschen Volkes handeln, wie es der deutsche Mythos ist. Der klaffende Widerspruch ist nur ein scheinbarer. Aber eben so scheinbar fürwahr ist auch jene als spontan angenommene Kontinuität selbst, durch deren Voraussetzung Wagner's festgefügtem Bau das allersonderbarste Fundament nachträglich zugewiesen ward. Gewiss ist, dass zu Beginn der fünfziger Jahre von allen den Herrlichkeiten einer älteren Nibelungenpoesie (bis auf Fouqué's „*Held des Nordens*“ fast sämmtlich in den kurzen Zeitraum von 1819—1826 fallend, d. i. zwischen die erfolgreichen Bemühungen deutscher Gelehrten um das wiedergefundene Epos, die erste Würdigung desselben durch *v. der Hagen* und die erste Uebersetzung durch *Simrock*) seit lange auch in der Erinnerung keine Spur mehr lebte. Wohl aber begannen um eben diese Zeit die ersten Nachrichten über Wagner's Nibelungenwerk sich zu verbreiten; in Weimar fesselte „Lohengrin“ die lebhafteste Aufmerksamkeit ganz Deutschlands und selbst des Auslandes; an der Wirkung dieses Werkes auf Belehrte und Unbelehrte, Wissende und Laien schien sich eine, zunächst zwar nur auf die „Oper“ bezogene, ästhetische Revolution entzünden zu sollen, und Wagner's Name war in Aller Munde. Als das nächste Werk, welches man von dem verbannten Schöpfer des Kunstwerkes von Weimar zu erwarten habe, ward sehr allgemein bereits „Siegfried's Tod“ genannt. Nicht unbeachtet blieben die auf eine sofortige Aufführung in Weimar abzielenden Verhandlungen des Künstlers mit Franz Liszt, welche Wagner dazu ermuthigten, seiner Dichtung noch einen „jungen Siegfried“ vorauszuschicken. Die „Mittheilung an meine Freunde“ bot bald darauf (1852) den vollständigen ungeheuren Plan des Bühnenfestspieles; und während dieser vor eine weitere Oeffentlichkeit gelangte, ward die inzwischen vollendete Dichtung des Ganzen für den engeren Kreis der Freunde auch durch den Druck vervielfältigt. Von diesem Augenblicke an trat das Nibelungenwerk Wagner's nach Aussen hin in das dämmernde Zwielficht, in welchem seine grossen Umrisse, wie durch einen Schleier, unseren Opernkomponisten und dichtenden

Litteraten in die Augen fielen, um sie zu einem ungleichen Wettkampfe herauszufordern. „Es zeigte sich“, sagt Wagner selbst, „dass ich mit der Wahl meines Stoffes einen besonders „glücklichen Griff“ gethan zu haben schien, welchen Andere um so eher nachzugreifen sich veranlasst fühlen konnten, als mein Unternehmen jedenfalls für ein chimärisches und gänzlich unausführbares angesehen und namentlich dafür ausgegeben werden konnte.“ Dorn's Nibelungenoper war das erste Symptom von der Beachtung dieses glücklichen Griffes; demnächst aber liess es auch unsere Litteratordichter nicht ruhen. Es verging nur so viel Zeit, als sie brauchten, um sich den neuen Stoff in ihrer Weise zurechtzulegen; von da an erscheinen sie gleich gruppenweise. Ein belletristisches Sammelwerk*) brachte im Jahre 1857 die ersten Proben dieser plötzlichen Regsamkeit: es waren die Fragmente zweier Nibelungen-Tragödien, von E. Geibel und Friedrich Hebbel. Es ist nichts dagegen zu sagen, wenn Hebbel in einer Art Prolog zu seiner Dichtung behauptet, die erste Anregung zu seiner Dichtung durch das Raupach'sche Stück empfangen zu haben, und lieber durch Raupach als durch Wagner auf seinen Stoff gerathen sein will. Wohl aber bleibt es merkwürdig, dass Gutzkow, als er in einer damals von ihm redigirten Unterhaltungszeitschrift die beiden um die Nibelungenpalme wetteifernden Fragmente besprach, alle früheren Mitbewerber um dieselbe so gänzlich als unvorhanden betrachtete, dass er Niemand als eben nur noch — Wagner als solchen zu nennen wusste, und sich hierbei zu der Frage an das Schicksal hinreissen liess: ob Geibel, ob Hebbel, ob Richard Wagner den Nibelungenhort zu Tage fördern würde? Geibel, Hebbel, — — Richard Wagner, eine sonderbare Zusammenstellung; besonders aber in dem Munde eines rezensirenden Litteraten! Den Motiven einer so unerwarteten Zusammenstellung des noch gar nicht offiziell veröffentlichten Dichtungswerkes eines „Musikers“ und „Opernkomponisten“ mit den soliden Erzeugnissen zweier angesehener Litteraten näher nachzufragen, dürfte wohl kaum der Mühe lohnen, wenn nicht gerade aus solchen kleinen Zügen ein deutliches Bewusstsein von der wahren Bedeutung des sonst so leichtfertig übersehenen und hochmüthig gering geschätzten „Operntextdichters“ auch für wirkliche „deutsche Dichter“ sich auf das Unumwundenste verkündete. Auch Hebbel's eigene Perhorreszierung der „Nebelregion, wo die poetischen Gestalten in Allegorien umschlagen und Zaubermittel an die Stelle allgemein giltiger Motive treten“ lässt sich nicht wohl auf — Raupach beziehen. Kurz vor der ersten Wiener Aufführung der Hebbel'schen „Nibelungen“ dirigirte Wagner daselbst in einem seiner damaligen Konzerte Fragmente aus den Partituren der „Walküre“ und des „Rheingoldes“; Hebbel liess sich den Anlass nicht entgehen, sein Werk vor unerwünschten Verwechslungen zu bewahren und die „Oper, welcher der Walkürenritt angehöre“ sehr ostensibel mit der Meyerbeer'schen Effektoper zu

*) Siegfried Kapper, Jahrbuch deutscher Belletristik. Prag, Bellermann, 1857.

vergleichen. Nun war es wieder eine Ironie, die gerade dem Verächter der „Nebelwelt“ den „romantischen Nebel“ zum Vorwurfe machte!

Immerhin ist es ein Zeugniß für die gestaltende Kraft dieses Dichters, oder mindestens für sein eigenes Gefühl von dieser Kraft, dass unter allen Nachfolgern Wagner's er allein es unternommen hat, die Heldengestalt Siegfried's selbst zum Mittelpunkt seines Drama's zu machen. Ganz wie Wagner, schickt auch er seinem Trauerspiele „Siegfried's Tod“ noch ein besonderes Stück voraus; über dieses ist freilich Alles gesagt, wenn wir es mit dem Dichter selbst als den „gehörnten Siegfried“ bezeichnen. Wo es den Künstler verlangte, das unbewusste Werden und Erblühen der jugendlichsten Heldennatur, den „jungen“ Siegfried im Walde zu belauschen, gelangt der Nachdichter des mittelalterlichen Epos nicht über den „gehörnten“ Siegfried in Worms hinaus, der mit den Recken an Gunther's Hofe Turnübungen anstellt und mit Felsblöcken Fangball spielt. Der grosse mythische Zusammenhang vollends, in welchem die herrliche Erscheinung Siegfried's sich Wagner erst in einem für das Drama werthvollen Lichte zeigte, der schon in dem frühesten Entwurfe von 1848 deutlich erkennbar ist, und in der allmählichen Ausführung der Dichtung des Bühnenfestspieles immer heller und reiner zu Tage tritt, dieser grosse Zusammenhang, den allerdings nur die Intuition des Genius gewahren konnte, war für Hebbel nicht vorhanden und verkümmerte in wenigen märchenhaften Zuthaten, wie in der wunderbaren Herkunft seiner Brunhild und dem Feuersee um ihren Sitz, oder in der unvermittelten Erscheinung der horttragenden Zwerge während der Doppelhochzeit in Worms, in der Beibehaltung der Tarnkappe, ja der bedenklichen „Hornhaut“ des Helden. Dagegen schlug er ein Verfahren ein, wie wir es ganz ähnlich bereits bei den „Tristan“-Dichtern beobachtet haben: er hielt sich an das ihm fertig vorliegende Epos und dramatisirte es kurzweg in seinem ganzen Verlaufe. Hierzu musste die Form der „Trilogie“ dienen, und in der äusseren Anwendung dieser Form steht Hebbel unter allen nach-wagnerischen „Nibelungen-Dichtern“ ebenfalls wieder einzig da. Wenn aber Wagner aus ihr den Anlass nimmt, alle einzelnen Momente zu sinnfälliger Gestaltung zu bringen, so erwachsen der dramatischen Arbeit Hebbel's die allerempfindlichsten Mängel daraus, dass er das für den Dramatiker bindendste Gesetz verschmätzt: dem Zuschauer sichtbar werden zu lassen, was er für wahr halten soll. Das gänzlich undramatische Aushilfsmittel, Unwahrscheinliches hinter die Scene zu verlegen, anstatt es durch Mässigung und Vorbereitung verständlich und glaublich zu machen, wird von ihm auf die Spitze getrieben und erzeugt die bekannten renommtistischen Uebertreibungen, die ihren Gipfel in gewissen rein physischen Kraftäusserungen hinter der Koulisse zeigen. Wenn dem von Siegfried erlegten Wurme so kolossale Dimensionen beigemessen werden, dass sein Riesenleib für eine Felsenwand gehalten werden kann, so hört die geistvolle Dramatisirung des Epos auf und die Münchhauseniade tritt ein. Hin-gegen ist es wohl nicht die Scheu vor „Theaterspektakel“, sondern der Mangel

an schöpferischer dramatischer Phantasie, der durch keine dialektische Fertigkeit ersetzt werden kann, wenn das ganze, doch nicht für die Lektüre bestimmte, Drama in allen seinen drei Theilen nicht ein einziges, wirklich grosses, scenisches Bild uns darbietet. Eben an solchen Bildern ist das Werk des wirklichen Dramatikers unerschöpflich, und es ist kein Zufall, dass der „Ring des Nibelungen“ den Malern so viel zu thun gegeben hat. Doch ist diess wieder ein über die Natur unserer „Dichter“ belehrender Zug, die es so wenig gewohnt sind, bei ihrem Schaffen innerlich zu sehen. Läge diess in ihrem Vermögen, so müsste es ihnen freilich unmöglich sein, uns selbst in den epischen Theilen ihrer Dichtungen soviel des Widerstrebenden und Hässlichen darzubieten, wie bei Hebbel z. B. die Kraftprobe Brunhild's, wenn sie Gunther gestreckten Armes über den Rand des Schiffes hält, oder das Hereinkriechen des todtwunden Siegfried. So darf denn freilich der dramatische Dichter noch auf unseren Dank rechnen, wenn er nicht Alles uns sichtbar vorführt, was sich seiner Einbildungsfähigkeit gezeigt hat. Man suche doch, um sich hierüber vollends zu belehren, solchen Ausschreitungen einer lahmen Phantasie auch nur eine Scene aus den Werken wirklicher Dramatiker, z. B. aus allen Dichtungen Wagner's gegenüberzustellen, deren sichtbare Vorführung aus Rücksichten solcher Art unterlassen und nicht durch künstlerische Oekonomie ausgeschlossen wäre.

Seit den Verhandlungen über eine Aufführung von Wagner's Siegfried in Weimar schien diess der designirte Ort für die Aufnahme aller *anderen* „Nibelungen“-Dichtungen und Kompositionen. Hier war Dorn's Oper zur Aufführung angenommen; hier fand Hebbel's Werk eine Stätte, und bis in die neuere Zeit hat sich diese Tradition erhalten. Schwieriger ward der Wiener Triumph gegen den Antagonismus der Leitung des Burgtheaters erkämpft. Durch ihn ward Hebbel der Mann des Tages; man drängte sich um ihn, und die Studirenden der Universität bereiteten ihm ihre Huldigungen. Doch mochte dem Dichter, der seinen Erfolg nicht lange überlebte, das Vorgefühl nicht erspart bleiben, dass dieser Sieg nicht von langer Dauer sein werde; und ihm verblieb eine Bitterkeit gegen das „Monstrum, dass alle Kunstvermögen in sich vereinigt und die verschiedenen von einander gesonderten Künste überflüssig macht“, so wenig ihm dieses auch damals gefährlich werden konnte. Sollten wir es nun noch für eine Nachwirkung des Verkehrs mit Hebbel ansehen, wenn einer seiner alten Freunde und Bewunderer noch vor wenigen Jahren nicht ohne Geräusch in vier verschiedenen Zeitungen den Beweis antrat, dass die Dichtung vom „Ring des Nibelungen“ von vornherein auf einem fundamentalen Irrthum beruhe?

Wie Gränzsteine heben sich auf dem weiten Wege der Entstehung des Bühnenfestspieles von der ersten Konzeption bis zur Aufführung drei bedeutungsvolle Zeitpunkte ab: das Jahr 1853, als das des ersten Druckes der Dichtung für den engeren Kreis der Freunde, denen damit wie von ferne das Ziel ihres gemeinsamen Strebens gezeigt werden sollte; — das Jahr 1863, in

welchem das einzig als lebensvoll überzeugendes Kunstwerk Gedachte als Litteraturwerk dem bücherlesenden Publikum preisgegeben ward, für den Künstler das Ergebniss eines schmerzlichen Verzichtes, der tiefbegründeten Resignation auf eine mächtige Mithilfe zur Durchführung seiner grössten und ernstlichsten Absicht; — und, wieder zehn Jahre später, der Moment der Grundsteinlegung zu dem Hause, in dessen Raum sich die ersehnte Entzauberung des Litteraturwerkes zur scenischen Erscheinung, die Erlösung der in stumme Partituren verschlossenen Töne zu lebendigem Erklingen vollziehen sollte. Es will uns scheinen, als wenn in dem Steigen und Sinken des Eifers unserer „Dichter“ in der Behandlung des Nibelungen-Stoffes sogar diese drei Stationen sich nicht verkennen liessen; wobei uns auch eine auffällige Symmetrie in der Art und Weise nicht entgehen kann, wie, im Bewusstsein völliger Ohnmacht der eigentlichen Hauptgestalt gegenüber, in der jedesmaligen Stoffbegrenzung gerade dieser ausgewichen wird. An dem für die Hauptgestalt des Nibelungenmythos so unwesentlichen *zweiten* Theile des alten Epos haben sich vor- und nachwagnerische Nibelungendichter mit Vorliebe zu schaffen gemacht. Gleich auf der ersten der bezeichneten drei Stationen konnte sich der zarteste deutsche Lyriker in richtiger Schätzung des von ihm Gebotenen nicht dazu bestimmen, sein Werk nach dem Helden selbst zu benennen; jedesmal aber, wenn wieder ein „deutscher Dichter“, nach Geibel's Vorgange sich bescheidend, eine „*Brunhild*“ den Nibelungenreigen eröffnen liess, folgten ihm zwei andere mit „*Kriemhildens Rache*“ und einem „*Markgrafen Rüdiger*“ auf dem Fusse. Diess geschah genau zweimal, nämlich 1863 und 1875;*) der zweiten „*Brynhild*“ war aber schon nicht mehr die Ueberlieferung des Nibelungenliedes, sondern die Brünnhildenlieder der Edda zu Grunde gelegt. Darin konnten ihr freilich die Kriemhilden- und Rüdiger-Dichter nicht folgen. Eine eingehende Würdigung dieser dramatischen Leistungen entzieht sich uns um so mehr, als sie dieselbe schon gefunden haben, und in allem Wesentlichen an die Auffassung Hebbel's sich anschliessen.**). Ihnen allen ist, mit der angegebenen Ausnahme, für ihre Anschauung des Nibelungen-„Stoffes“ der Boden des Nibelungenliedes gemein, auf dem sie sich, wie in einer engen Umzäunung, mit grossentheils schablonenmässiger Anordnung des Materiales bewegen;

*) Auf *Waldmüller's* *Brunhild* (1863) folgten die Dramen von *Hosäus* (Kriemhild) und *Schenk* (Rüdiger); auf *Sigismund's*, bereits eddische, „*Brynhild*“ (1875) die Dramen von *Arnd*, *Sigismund*, *Wilbrandt* (Kriemhild) und *Dahn* (Rüdiger).

**) Wie *K. Rehorn* in seiner Schrift „*Die Sage von den Nibelungen*“ (Frankfurt 1877) die älteren Nibelungendichtungen (1819—1826) sehr ausführlich behandelt, nimmt sich der Wiener Bibliothekar *J. Stammhammer* in seinem Buche: „*Die Nibelungendramen seit 1850*“ (Leipzig 1878) der jüngeren an. *Gottschall's* „*dramaturgische Parallelen*“ (im Bühnenfestspieljahr in dem Brockhaus'schen Organe „*Unsere Zeit*“) knüpfen an die damals eben erschienene Schrift *H. v. Wolzogen's* „*Der Nibelungenmythos in Sage und Litteratur*“ (Berlin 1876) an, worin die Unterscheidung des *epischen*, auf der späteren historisirten *Sage*, und des *dramatischen*, auf dem ursprünglichen *Mythos* beruhenden Nibelungen-Stoffes durchzuführen versucht war.

während ihnen jede andere Quelle, *gegen* die ausdrückliche edele Belehrung K. Simrocks, für spezifisch „nordisch“ gilt.

Diese letztere Anschauung ist auch nach den Festspielen in unserem Dichter-, Rezensenten- und Verlegerwalde im Grossen und Ganzen nicht aufgegeben. Nur, wenn vor den Festspielen mit dem blossen Namen „Edda“ etwas der „deutschen“ Poesie und „modernen“ Kultur durchaus Entgegengesetztes und das endgiltige Verdammungsurtheil über Wagner's Werk ausgesprochen schien, ward jetzt der Sieg, den man diesem Werke nicht hatte streitig machen können, alsbald dazu benutzt, unter seinem Schutze nicht allein neue Edda-Uebertragungen einzuführen (B. Wenzel beruft sich in dem Vorwort seiner „Edda“ ausdrücklich auf die seit den Festspielen vermehrte Nachfrage), sondern selbst eine vollständige „nordische Litteraturgeschichte“ introduzirte sich mit dem gleichen Hinweise auf das Interesse, welches die Bayreuther Aufführungen auf — skandinavische Dinge gelenkt hätten. Genug, das „Nordische“ hörte auf uns fremd zu sein. Die Walküren, die sich zuvor nur gar schüchtern in fremder Vermummung als „Valkyrien“ in der deutschen Dichtung hervorgewagt, gewannen nun in Dichtung, bildender Kunst und architektonischer Verzierung eine Popularität von zweifelhaftem Werthe und dienten selbst, wie „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, als Aushängeschild über Novellen modernsten Inhaltes.*) Mit einer romanartigen, aber in alliterirenden Versen abgefassten, epischen Nibelungen-Dichtung hatte schon längere Zeit zuvor ein fahrender Rhapsode in öffentlichen Vorlesungen viel Aufsehen erregt, und selbst das Urtheil Besonnener für sich günstig zu stimmen gewusst; nun aber wurden selbst der Jugend Versifizirungen der älteren und jüngeren Edda in modernisirten Nibelungenstrophen dargeboten.**)

Man sieht, es fehlt im „deutschen Dichterwalde“ nicht an Eifer, das Neue, ob „deutsch“ oder „nordisch“, sich anzueignen und es in Scheidemünze umzusetzen; nur fragen wir uns vergeblich, wohin diese Regsamkeit führen und welche Erfolge wir uns davon versprechen sollen? Wir stehen vor der einsamen und reinen

*) Zoë v. Reuss, *die Walküre* (1878). — Ein dreiaktiges Drama: „*die Walkyren*“ von H. Lingg München 1864, und ein Roman aus Norwegens letzter Zeit: „*Die Walküre*“ von C. Morvell (Stuttgart 1832) sind die einzigen älteren Beispiele für das Vorkommen der Walküren im „deutschen Dichterwalde.“

**) Eine Bearbeitung altgermanischer Märchen und Göttersagen in der geschilderten Art empfiehlt die „Kölnische Zeitung“ mit den Worten: „Den altgermanischen Märchen- und Sagenschatz einem weiteren Publikum *neu zu erschliessen*, das ist seit *bekanntem Vorgängen ja nicht mehr nöthig*; aber sie auf eine *einschmeichelnde* Art zugänglich zu machen . . . u. s. w.“ Die Angsb. Allg. Zeitung, deren kritische Studien einst noch Goethe mit der Anzeige von Schiller's „Wallenstein“ eröffnet hatte, erlaubt sich bei demselben Anlass die folgende Reklame: „Woher bezieht unser grosses Publikum seine Kenntniss der Göttersage und Märchendichtung? Zunächst von der *Opernbühne*, wie man an den Früchten erkennt. Die Verquickung epischer mit romantischen (?) Elementen . . . erzeugt in jugendlichen Gemüthern die schiefsten Begriffe und Anschauungen, und es ist ein höchst löbliches Beginnen, wieder auf die Pfade jener *lauteren Quelle* hinzuweisen“ . . . u. s. w.

Höhe des Bühnenweihfestspiels; bereits ist auch an diesem die „reichgegliederte Handlung“ vermisst worden. Sollen wir nun auch fünftakter „Parzival“ gewärtig sein, die den ganzen Wolfram umfassen? Dann — Glückauf dazu; das „Weih-Festspiel“ werden sie uns doch „stehen lassen“ müssen! Denn es ist glücklicherweise kein „Stoff“, so wenig, als diess von irgend einem anderen Werke eines wahrhaften Künstlers gesagt werden kann.

Sollte es nun noch eines Schlusswortes für diese Betrachtungen bedürfen, so liesse es sich wohl am besten in dem anscheinend paradoxen Satze ausdrücken, dass es in der wahren Kunst überhaupt keinen „Stoff“ im Sinne des Dichterwaldes gebe. Es giebt keinen Stoff in der Kunst; der dichterische Stoff ist in Wahrheit immer selbst nur die wechselnde Form für den sich gleichbleibenden Inhalt, für die jedesmalige Erfassung und Gestaltung des ewigen Lebensproblems. Diese Form ist der sichtbarste, leiblichste, sinnfälligste Ausdruck des Gedankens, den der Künstler, eben weil er Künstler ist, nicht anders als in der sinnlichsten Gestaltung wiedergeben kann. Nicht verkleidet er ihn erst in diese Gestalt, nachdem er zuvor seiner abstrakten Einsicht aufgegangen; die Allegorie ist der Tod der Kunst. Sondern der Gedanke erscheint vor seinem inneren Auge sogleich in dieser Gestalt. Das ist auch der Grund, weshalb die Frage nach der „Bedeutung“ eines Kunstwerkes immer ungelöst bleiben muss und von den grössten Künstlern stets unwillig abgewiesen worden ist. Je reicher und innerlicher das Kunstwerk, desto mehr werden sich tausend Bezüge zu dem wirklichen Leben darin finden, aus dem es als dessen Abbild entspross, aber nicht eine durchgehende Deutung, so wenig als sich die ewige Natur selbst auf eine abstrakte Formel zurückführen lässt.

Diese „Form“ ist dem Künstler überall da geboten, wo eine lebendige Volksgemeinschaft sie aus sich erzeugt oder eine Ueberlieferung sie aufrecht erhält. Er denkt und empfängt dann in dieser Form, sie ist ihm wie die Sprache selbst; auch das Niesagte wird er nicht anders als in dieser ihm eigenen Sprache ausdrücken wollen. Den griechischen Dichter kam über „Stoff“ und „Form“ kein Zweifel an. Als die Form der hellenischen Weltauffassung war ihm der hellenische Mythos geboten; über diesen Kreis strebte er nicht hinaus. Mit Vorliebe wurden selbst früher schon gestaltete Mythen, wenn in ihnen noch etwas Neues zu sagen war, noch einmal behandelt. Von den sieben uns erhaltenen Sophokleischen Tragödien sind die „Stoffe“ mehrmals von anderen Dichtern behandelt worden; an der „Elektra“ können wir durch die Vergleichung wirklich vorhandener Dramen auf das allerbelehrendste den besonderen Charakter der drei grossen griechischen Tragiker erkennen. Mit gleicher Unbefangenheit entnahm der menschenbildende Genius des grossen Briten seine Stoffe denselben Quellen, wie seine neben ihm dichtenden Zeitgenossen, den eben beliebtesten italienischen Novellisten, den Erzählungen Greene's oder Thomas Lodge's, dem Plutarch oder der Chronik Holinshed's. Ausser seinem „Richard II“ gab es auf der englischen Bühne noch zwei Stücke gleichen Namens und Sujets, und seinen „König Johann“ dichtete er Scene für Scene nach einem älterem Stücke,

Wie ganz anders suchten da die Modernen, dieses Wort für jetzt in dem Sinne genommen, in welchem sich Goethe darunter begreift. Wo zeigen sich bei Alten und Neueren so äusserste Gegensätze, wie zwischen „Götz“ und „Iphigenie“, zwischen denen der deutsche Dichter seinen Weg nimmt, um zu seinem „Faust“ zu gelangen? Wo ein Suchen und bald tastend allmähliches, bald verwegenes Weiterschreiten, wie in der Folge von Schiller's Arbeiten vom „Wallenstein“ bis zur „Braut von Messina“? Hat es je eine *reflektirende* Kunst und Poesie gegeben — das Meiste, was diesen Namen führt, ist weder Kunst, noch Poesie — so ist diess unsere sogenannte *klassische* Dichtung. Wie ergreifend die Klage des Mannes, vor dessen unvergleichlichem Schaffen auf Jahrhunderte zurück von deutscher Dichtung nicht die Rede sein kann, ohne dessen herrliche Produktivität Lessing's bilderstürmender Angriff auf die Präntensionen der französisch-klassischen Musterbilder zu einem in sich selbst erstarrenden Doktrinarismus hätte führen müssen, — die Klage dieses Mannes über die „*Wahl des Gegenstandes*“, an welcher „*wir Modernen alle leiden!*“ „Denken Sie doch auch indess immer weiter über die poetischen Formen und Stoffe nach“, eine Mahnung, wie diese, an den mitsorgenden und mitschaffenden Freund, bezeichnet recht eigentlich die Noth, in welcher sich unsere grössesten Geister befanden. Ein gestaltender Trieb, nach dem Objekte der Gestaltung verlangend. Ganz auf sich gestellt, bis er den mit ihm schaffenden Freund gewinnt, dem er sich zu beispiellos vertrautem Geisterverkehr verbindet, und nach dessen Hinscheiden wieder vereinsamt, muss er die nun durch ihn allein vertretene Produktivität des deutschen Geistes in und mit sich versiegt wähen.

Und als das sich ihm zur Verwirklichung seiner höchsten Ideen anbietende Werkzeug das — „deutsche Theater“, mit dem Tode Schiller's ein ungelöstes Räthsel, dessen eigentlichen Inhalt erst die auf dasselbe ausge-dehnte Gewerbefreiheit aufdeckte. Auf seinem Boden konnte der Virtuose bisher nur immer noch — nicht durch das Genie — sondern durch einen Virtuosen anderer Gattung ausgestochen werden. Die Ausbeuter der Kunstform Schiller's scheiterten nicht an dem Felsen Goethe, sondern an einer Sandbank, dem eben zu Stimme gelangenden „jungen Deutschland.“ Als dieses seine Virtuosität genügend auf dem Gebiete des Romanes, der Journalistik, des politischen Leitartikels und der aesthetischen Kritik geübt, warf es sich plötzlich auf das Theater und machte es zum Schauplatze seiner Ruhmesexperimente. Es trat mit so unwiderstehlichem Lärmen und Selbstvertrauen auf, dass sich auch der hochmüthigste Intendant davor beugte. An Nachahmung der „Klassiker“ ward von ihm nicht gedacht, allenfalls brachte es diese selbst auf die Bühne. Um die Zeit, wo „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ entstanden, und der erste Keim zum „Ringe des Nibelungen“ sich regte, errang es mit dem „Urbild des Tartüffe“ und „Uriel Acosta“ so beispiellose Erfolge, dass die Unmöglichkeit, diese je zu überbieten oder sie auch nur auf ihrer Höhe zu erhalten, ihrem Autor sein ganzes folgendes Leben verbitterte. Er blieb auf Goethe schlecht zu sprechen, und nannte „Tasso“ und

„Iphigenie“ gelegentlich „Konvenienzstücke, in denen die Selbstbeschränkung und das beamtische Maasshalten die Goethe'sche Verklärung — vermuthlich durch den „Minister“ Goethe? — erhalte.“

Eines „Stoffes“ in dem bedeutenden Sinne einer idealen Ausdrucksform für das Leben bedurften diese „Dichter“ nicht; sie brachten vielmehr das Leben ganz unmittelbar auf die Bühne. Der Leitartikel und die historische Anekdote erhielt durch sie die „Gutzkow'sche Verklärung“, wenn auch schwerlich damit die Berechtigung, oder selbst nur die ernstliche Bestimmung: als „deutsche Kunst“ zu gelten! — Daneben aber die Legion unserer ganz eigentlich „Stoff“-dürstigen lyrisch-rhetorischen Euphuisten, mit ihren Sturmläufen zur Gewinnung der Bühne! Dazu glauben sie nur eines „Stoffes“ zu bedürfen und nehmen ihn, wo sie ihn finden. Da sie nun aber das „deutsche Theater“ schon eingenommen haben, wer wollte sie hindern es weiter zu behaupten? Gewiss nur, wer ihnen bewiese, dass es in ihrem Sinne in der Kunst keinen „Stoff“ giebt, sondern nur eine *Form*, weil alle Kunst nur Schein und Form ist. Diese Form steht und fällt mit der nothwendigen Bedingtheit durch ihren Inhalt, durch die stylvolle Genauigkeit, mit welcher der Gedanke des Künstlers Zug für Zug in ihr aufgeht. Was in dem Kunstwerke selbst unnöthig und überschüssig, was bei der Wiedergabe desselben auf unseren Theatern unkorrekt, verworren und unvollständig ist, *das* ist der „Stoff“, von dem sich unsere „Dichter“ und „Rezensenten“ erhalten und dessen sie zu ihrem Dasein bedürfen. Aber dieses ihr Dasein ist eben selbst das Ueberflüssigste und Unfruchtbarste in unserem Geistesleben; und es hätte alsbald ein Ende, wenn wir, anstatt des Stoffes, einen deutschen „Styl“ gewinnen. Einzig dieses Bestreben nach einem grossen deutschen Styl in der Kunst bedingt das ganze Wagnerische Schaffen; nur diesem künstlerischen Drange und keiner reflektirenden „Stoff“-Wahl, nach Art und Gewohnheit des Dichterwaldes, verdanken wir auch das Herrlichste, die Wiedergewinnung unseres deutschen Mythos. Nicht als Stoff, sondern als Ausdrucksform für das anders Unsagbare ward uns dieser Mythos durch den deutschesten Künstler wiedergeboren. Wollten diess auch unsere „deutschen Dichter“ bedenken; wenn es ihnen wirklich um das Gedeihen der Kunst zu thun ist, sollen sie mit uns dasjenige fördern helfen, um das es uns jetzt Allen einzig zu thun sein muss: die Sicherung der Stylreinheit künstlerischer Aufführungen an der dafür bestimmten Stätte zu Bayreuth!

Berichtigungen. — In den ersten beiden Abschnitten dieser Abhandlung finden sich einige kleine, der Verbesserung bedürftige, Fehler. S. 43, Z. 18 ist der Name Uetterodt, nicht *Metterodt* zu lesen. Der auf S. 96 und 98 genannte Dichter einer dreiaktigen Tragödie „Isolde“ heisst Albert (nicht *Robert*) Gehrke. Endlich ist der Sitz des unsichtbaren Sängers bei Schneegans aus der nochmals verglichenen Dichtung nicht so bestimmt nachweisbar, als auf S. 98 irrhümlich angenommen worden ist, und kann deshalb wohl auch ausserhalb des „Mastkorbes“ gedacht werden!

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Vorträge im Interesse unserer Sache. — Herr Kreisrichter *Brösel*, unser Vertreter für die goldene Aue, hat es ermöglicht, in dem kleinen Kreise der beiden Städtchen Artern (4000 Einwohner) und Heldrungen (2000 Einwohner) durch Vorträge während des letzten Winters für den Fonds unseres Vereines die Summe von 506 Mark Reingewinns aufzubringen. Ein empfehlenswerthes Beispiel thätiger Vertreterschaft!

Herr Dr. *Ludwig Schemann*, unser Vertreter für Göttingen und Mitglied des Spezial-Ausschusses, hat am 24. März in dem neuen *Zweigvereine des Patronat-Vereines zu Berlin* (Vorstand: Dr. W. Langhans und C. Schäffer) einen Vortrag: „Ueber musikalische und unmusikalische Menschen“ gehalten, dem seines bedeutend anregenden und über die Wege edeler Agitation für unsere Sache aufklärenden Inhaltes halber eine weitere Verbreitung oder Wiederholung sehr zu wünschen wäre.

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Die am 6. und 21. März im Kgl. Hausministerium zu Berlin stattgehabten, von der Frau Gräfin *von Schleinitz* veranstalteten beiden Matinéen, auf welchen Werke von Mozart, Beethoven und Wagner, unter Mitwirkung der Künstler: *Joseph Rubinstein* aus Bayreuth, *Franz Mannstädt* aus Dresden, *Bertrand Roth*, Schüler Liszt's (Klavier), und: *Frl. Marianne Brandt*, *Frl. Tagliana*, Frau *Müller-Ronneburger* aus Berlin, *Frl. Blanca Bianchi* aus Wien, Herren *Niemann*, *Krolop*, *W. Müller* aus Berlin (Gesang), zur Aufführung gelangten, haben den Reinertrag von 4600 Mk. ergeben, welche dem Vereinsvorstande für die Förderung des Bayreuther Unternehmens zur Verfügung gestellt worden sind. —

Im *Berliner Wagner-Vereine* ward am 22. März der zweite Akt des „*Siegfried*“ (Herr *Ernst* — *Siegfried*, *Bolle* — *Mime*, *Oberhauser* — *Alberich*, vom Kgl. Hoftheater, Frau *Ottomeyer* — *Waldvogel*, Herr *Sieglitz* — *Wanderer* und Herr *Tietze* — *Fafner*) zur Begleitung auf 2 Klavieren (Herren *O.* und *R. Eichberg*) zur konzertmässigen Aufführung gebracht. —

Am 1. April gaben die Herren *C. Schäffer* aus Berlin und *O. Strüver* aus Hannover in Goslar ein, durch Herrn *Dr. M. Krafft* daselbst veranstaltetes, Konzert zum Besten unserer Sache, dessen Reinertrag von 150 Mk. dem in Wiesbaden neugegründeten Fonds des Spezial-Ausschusses zugewiesen ward. —

Der *Lehrer-Gesangverein München* gab am 21. April ein Konzert unter Mitwirkung der Hofopernsängerinnen *Frl. Weckerlin* und *Blank*, des Kammer-sängers Herrn *Nachbaur*, der Herrn Hofopernsänger *Schlosser* und *Reichmann*, des Herrn Hofkapellmeisters *Levi*, Konzertmeisters *Walter* und mehrer Herren Kammermusiker und Hofmusiker, dessen Reinertrag zu gleichen Theilen dem Volksbildungsvereine für die Frauen-Arbeitsschule und dem *Bayreuther Patronat-Vereine* bestimmt ward. (Auf unseren Theil sind 618 Mk. entfallen.) Das Programm enthielt von *Wagner*: „Das Liebesmahl der Apostel“, „Albumblatt (für Violine)“ und das Quintett aus den „Meistersingern.“ —

Die Klaviervorträge des Herrn *Hans von Bülow* in München am 13., in Mannheim am 15., in Karlsruhe am 17. April, haben unserem Fonds eine Vermehrung um 2328,53 Mk. (896; 810,47; 622,06) verschafft. —

Der *Allgemeine Deutsche Musikverein* hat auf seiner Generalversammlung am 23. Mai in Baden-Baden für den *Bayreuther Fonds* die Summe von eintausend Mark bewilligt. —

19106

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Juli.

Siebentes Stück.

1880.

Inhalt: — Zur sozialen Frage. Von Hans von Wolzogen. 2. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. Das Rheingold. Zweite Scene. 2. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: II. Aus der Zeit — für die Zeit. Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst. Besprochen von L. Schemann. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Thomas Carlyle. 3. Zur Beurtheilung des Grossen. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Ueber Verloosung der Mitgliedschaftsrechte. —

Zur sozialen Frage.

Von Hans von Wolzogen.

II.

C. Frantz hat uns gezeigt, wie die positive Seite der Marxischen Theorie charakterisirt wird durch den Grundirrtum der naturwidrigen und undurchführbaren Gleichstellung des Güterwerthes mit dem Arbeitsquantum. Hiernach betrachtet er die negative, polemische Seite derselben Theorie und weist dort einen gleichen Irrthum aus Missachtung der natürlichen Verhältnisse nach. Dieser Irrthum beruht auf der einseitigen Auffassung des *Kapitales*. Auch dieses ist ausschliesslich so aufgefasst, wie es dem Arbeiter, und zwar vorzüglich dem englischen Fabrikarbeiter erscheint. Wir müssen also hier an die voraufgeschickte allgemeine Bemerkung über die Verschiedenheit der deutschen und der englischen Verhältnisse wieder anknüpfen.

In England hat sich der Gegensatz zwischen dem reichen Fabrikbesitzer und weiterhin dem mächtigen Kapitalisten oder Besitzenden überhaupt und dem dagegen ganz besitzlosen, zum Sklaven erniedrigten Arbeiter, der elenden Bevölkerung der grossen englischen Städte sowie des Landes, das ihr

nicht gehört, bei dem unvergleichlich grandioseren Reichthume der Ersteren allerdings bis zu einem furchtbar hohen Grade ausgebildet. Ist doch die englische Gesellschaft auf Grund dieses radikalen Missverhältnisses in zwei gänzlich von einander getrennte Klassen zerfallen, welche sich gegenseitig wie die Geschöpfe verschiedener Gattung betrachten. Der alte Zwiespalt zwischen Normannen und Sachsen, Adel und Volk, brach hier unter neuen Formen schrecklich hervor. Dass gerade nur in England andererseits jene seltenen, einzigen Erscheinungen kolossal wohlthätiger Peabody's und Lady's Burnett-Coutts mit ihrer stolzen Verbindung von höchstem Reichthume und strengster Frömmigkeit auftreten konnten, das sind solche grossartigen Ausnahmen zur Bestätigung der Regel. Nicht anders verhält es sich mit der Menge wohlthätiger Anstalten und Vereine, welche England fast bis zur Komik charakterisiren. Diese englische „Wohlthätigkeit“, welche uns wahrlich gegenwärtig vielfach zu beschämen berechtigt ist, entwickelte sich eben erst in Folge der unheilbaren sozialen Zustände selber, und sind einer gewaltigen Flickarbeit an einem verlorenen Werke zu vergleichen. Erinnern wir uns dagegen bei dieser Gelegenheit wiederum einmal einer unvergleichlichen Erscheinung der *Kunst*, und gedenken wir damit zugleich in ernster Theilnahme eines edelen, künstlerisch genial begabten, germanischen Menschen, der vor jetzt eben zehn Jahren (im Juni 1870), unter dem jagenden Fluche jenes grossbritannischen Kapitalismus tödtlich ermattet, ein allzufrühes Ende finden musste.

Wie ein Wunder aus den heiligen Regionen der vergessenen Menschlichkeit ertönte einst in jenen grauenhaften Zwiespalt des menschlichen Daseins hinein die liebevoll wahrhaftige Stimme des grossen angelsächsischen Dichters Charles Dickens mit seiner, bis dahin im wohlthätigen England unerhörten, allverständlich herzinnigen Predigt des *Mitleidens*. Nicht wie ein hochfahrend stürmischer Lord Byron warf er der verrotteten Gesellschaft der Besitzenden die stolze Verachtung einer, vom Zwiespalte selbst tödtlich zerrissenen, adeligen Individualität in das Gesicht, um dem Vaterlande auf sangreicher Flucht sich völlig abzuwenden. In die Tiefen des Volkes, dem er selber entsprossen war, stieg er mit hellem Auge und liebendem Herzen scheulos vertraulich hinein und rief, zwar nicht mit wundertönenden Stanzas, doch als der erzählende Beherrscher der englischen Volkessprache, dieses niedrige *Volk* aus der Vergessenheit seines Elendes an das Licht der grossbritannischen Kulturwelt hervor. Und die intensive Gewalt des Dichters zwang auch die herzlose vornehme Gesellschaft, widerwillig gefesselt auf ihn zu hören. Hernach freilich durfte das Auftreten Thakeray's derselben Gesellschaft, in seltsam missverständlicher Weise, für eine Befreiung von lästiger Beklommenheit in unsympathisch dumpfer Atmosphäre gelten. Indem Dieser die Gesellschaft selber, ohne in revolutionärer Empörungswuth mit ihr persönlich zu brechen, zum Gegenstande seiner unnachsichtlich sarkastischen Kritik nahm, fand sie sich von ihm anständigerweise wieder in den fashionablen Kreis von Ihresgleichen zurückgeführt, wobei er dann Männiglich nur anmuthige Gelegenheit

zu geben schien, sich über die vorzügliche Persifflage des „Nächsten“ feinsinnig zu amüsiren. Jener andere, erste wunderbare Ruf des Menschenherzens aus Künstlermunde war aber doch einmal auch dort bei den hohen Amüsanten vernommen worden, und gerade er soll in der That nicht wenig dazu beigetragen haben, dass heutzutage eben England an Institutionen und an weitverbreiteter Thätigkeit von humanitärer Bedeutung mitten in jener widerwärtigen Welt des gesellschaftlichen Zwiespaltes so ganz besonders überquellend reich sich zeigt.

Eine solche Wirkung der Kunst wäre immerhin höher zu schätzen, als die stummen Wohlthaten hinterlassener *Peabody'scher* Kapitalien. Wie aber hätte sowohl der Künstler, als auch der Millionär, dem Grundschaden eine heilende Hilfe zuzuführen vermocht, welcher auf der gesammten Organisation der englischen Gesellschaft und auf der Vertheilung des Besitzes selber beruht? Dieser Schade musste mehr und mehr den sozialistischen Kampf zwischen Kapital und Arbeit heraufbeschwören, den die Marxische Theorie uns nun aus dem fremden Elende des englischen Fabrikwesens auch auf das Gebiet des deutschen Volkes herüber verpflanzt hat. Wohl dürfen wir es uns nicht verbergen, dass wir einem ähnlichen Elende immer näher zugetrieben werden. Noch aber wäre es Zeit ihm auszuweichen, wenn nicht unsere soziale Frage von vorn herein durch die undeutsche Führerschaft des modernen Sozialismus auf eine falsche Bahn, und damit unser Volk, in wohlbedachter Absicht, von seinem eigentlichen Feinde abgelenkt würde.

Weit mehr, als ein Uebermaass des Industriekapitales, bedroht uns die Aufsaugung des an sich verhältnissmässig so kargen Nationalvermögens durch den *Geldhandel*. Die Hebung der Industrie eines Landes durch reiche Fabrikherren hat als solche doch stäts einen bestimmten nationalen Werth, wenn auch, einer ungerechten Organisation gemäss, ein grosser Ueberfluss der Reingewinnste nur in die Taschen der wenigen Besitzenden sich ergiesst. Die Bereicherung einzelner glücklicher Spekulanten aus der bedenklichen Sphäre des grossstädtischen Bösentreibens aber trägt keinesweges zur entsprechenden Vermehrung des Nationalwohlstandes bei. Sie bleibt dem eigenthümlichen Charakter des internationalen Geldhandels auch darin treu, dass sie weit entschiedener auf den egoistischen Begriff des persönlichen Erwerbes, des Privatinteresses, sich beschränkt. Kein Einzelner aber kann je so viele, wirklich nothleidende Arbeiter und Volksgenossen in der Masse durch seine persönlichen Ausgaben dergestalt ernähren helfen, wie eine allgemeine Hebung des Volkswohlstandes es vermöchte: eine Bereicherung Aller durch vernünftig geordnete Verwendung der grossen Kapitalien auf die Verbesserung der Naturbedingungen des Landes und der wirklichen Produktion, sowie durch eine, den natürlichen Verhältnissen und der Menschlichkeit entsprechende Organisation der Beziehungen zwischen Arbeitgebern und Arbeitern.

Selbst wenn z. B. der durch den grossen Geldhandel an der Börse reich gewordene, allermeistens *undeutsche* Kapitalist — von dem fleissigen, kleinen,

deutschen Provinzialkapitalisten und seinen mit der Heimath verwachsenen Interessen ist hier nicht die Rede — selbst wenn Jener seine Kapitalien einmal in *Gütern* anlegt, oder wenn er damit grosse industrielle Etablissements begründet: er bleibt immer mehr der *Gründer*, als der *Grundbesitzer*, immer mehr der *Spekulant*, als der wirkliche *Fabrikant*. Im letzteren Falle ist er sogar meist nur der wohlgesicherte „Unternehmer“ einer *Aktiengesellschaft* ohne alle menschlichen Beziehungen und Rücksichten. Der feudale Rittergutsbesitzer sieht in seinem altvererbten Gute die dauernde Grundlage des Besitzes und die natürliche Heimath seines Geschlechtes, und indem er seine ökonomischen Pflichten gegen dasselbe ernstlich sorgsam erfüllt, arbeitet er für die Zukunft seiner Familie, welche ihn, als ihr lebendiges Glied, ebenso nahe angeht, als wie ihre Gegenwart; und damit dient er zugleich dem Wohlstande der *Nation*, in deren Boden die Wurzeln seines eigenen Daseins ruhen, und mit deren Geschichte die seines Geschlechtes seit langen Zeiten innig verwachsen ist. Der eigentliche Geldhändler dagegen entbehrt von vorn herein dieses Naturverhältnisses und der daraus sich entwickelnden moralischen Kraft. Wenn er sich schon daran gewöhnt hat, anstatt einer soliden Verzinsung produktiv angelegter Kapitalien, lieber nur den momentanen „Coursge Gewinn“ im Kauf und Verkauf der „Spekulationspapiere“ selber „mitzunehmen“, so wird er ohnehin auch in dem Landbesitze, der obendrein auf einem sehr niedrigen Zinsfusse steht, nur ein Objekt für den raschen Verkaufsprofit sehen und jederzeit bereit sein, um des augenblicklichen Vortheiles willen sein Geld auf irgend ein anderes, ihm ebenso fremdes, jetzt gerade besonderen Gewinn versprechendes Unternehmen hinüber zu werfen. Bleibt er aber doch einmal aus irgend welcher Ursache auf dem Gute sitzen, nun, so wird er sich ihm gegenüber eben nur verpflichtet fühlen, es mit den Arbeitskräften der ihm dienstbaren deutschen Bauern auf die naturwidrigste Weise auszunutzen, bis er das Ganze, vielleicht zu besserer Verwerthung parzellirt, etwa Diesem oder Jenem unserer herunter gekommenen deutschen Edelleute wieder anhängen kann. Diese sind nämlich durch dieselbe Macht des Geldhandels von dem, ihnen naturgemäss zustehenden Gebiete des Grundbesitzes bereits abgedrängt und hierüber grossentheils selbst ökonomisch unwissend geworden; und wenn sie nun schon in halber Armuth etwa nach einem neuen Besitze herumsuchen, so pflegen sie sich nur allzugerne den Rathschlägen jener „schlaunen“, „geschäftskundigen“ Spekulanten zu überlassen, mit denen selbst unser höchster Adel die schmachvollste Allianz zu schliessen ja leider sich nicht gescheut hat. Geht dann der deutsche Baron auf dem, nur mit grossem Kapitale wieder emporzubringenden Gute richtig zu Grunde, so kommen die ungezieferigen Hinterassen des Geldhandels und schiessen ihm aus dem, bei ihnen zusammengeflossenen Theile des „Nationalwohlstandes“, zum Unterhalte seines verschuldeten Daseins, solange vor, bis er selbst mit Haut und Haaren ihnen anheim gefallen ist, wobei dann der von ihm gerühmte „schlaue“, „geschäftskundige“ Geist der Spekulantengattung immer noch einen gewissen Gewinn zu

machen verstehen wird. So zerbrechen die Wappen über untergegangenen Geschlechtern, aber die „Course“ steigen über jeden „Krach“ wieder lustig fort, und an der Börse fallen sich vor Vergnügen darüber die Aristokraten der Geburt und des Geldes jubelrufend in die Bruderarme!

Sind wir nicht des Unterganges werth?

Nein, — so lange noch gewisse Aristokraten des deutschen *Geistes* und *Herzens* unter uns auftreten und auf ihre schmerzvolle Frage *wollen wir hoffen?* durch ihr eigenes Dasein und Wirken eine so entschieden und triumphirend bejahende Antwort geben! —

Wollte der Führer des modernen Sozialismus, im Interesse der arbeitenden Nichtbesitzenden, gegen eine in Deutschland thatsächlich vorhandene und wirklich gefährliche Entartung des Kapitalbegriffes polemisieren, so hätte er seine Aufmerksamkeit vornehmlich den blühenden Auswüchsen des Geldhandels zuwenden sollen. Worin besteht denn die eigentliche Macht des Kapitaless, als eben in der *Geldform*? Sehr treffend weist Frantz darauf hin, wie erst durch die Geldform der Besitz *beweglich* geworden ist, und dass jede Vermehrung der Beweglichkeit die Macht steigert. „*Mächtig ist, wer die Welt in Bewegung setzen kann, der blosser Begriff thut es nicht*“. Die Einführung der Goldwährung z. B. hat den Besitz um sechszehnmal beweglicher gemacht: diess bedeutete geradezu den Sieg der „goldenen Internationale“, und war ein Schlag für den Mittelstand; denn die Beweglichkeit des Kapitaless kommt dem Geldhandel zu Gute, und schädigt in demselben Maasse die der Ruhe bedürftigen kleinen Kapitale des Bürgerthumes. Wir haben das Alle schmerzlich erfahren, und dabei einsehen gelernt, dass die *Macht*, welche doch überall als das eigentlich Produktive erscheint, in diesem Falle nur in der Erzeugung des *Missbrauches* sich produktiv zu zeigen vermochte. Diese Art von „Macht“ brachte also vielmehr bei faktischer Unproduktivität allein einen ihr selber anhaftenden Fluch zur Herrschaft. Das ist der *Fluch des Alberich*. Dieses „verfluchte“ *Geld*, die runde, rollende Münze, bedeutet für uns *den Ring des Nibelungen*. Dieses „Geld“ wird in der Hand seines Besitzers thatsächlich zum Symbole einer dadurch *beherrschten Welt*. An Stelle des alten königlichen Reichsapfels ist das allerdings ein recht *verflachtes* Symbol, welches schliesslich gar zum papierenen Bankzettel und Wechsel sich verflüchtigen konnte und, anstatt wie jener kaiserliche Apfel auf die Fruchtbarkeit, nur noch auf die „Fruktifizierung“ deutet.

Die Heimath des Geldes ist nicht die Industrie, sondern der *Handel*. Der Handel aber, als der Mächtigere, beherrscht die Industrie, hat sie gleichsam ganz *in der Hand*. Müssen unsere Grundbesitzer, bei dem Mangel energischer Förderung und Organisation der natürlichen Produktionskräfte des Landes, bereits zu Industriellen werden: so geht die Industrie selbst wiederum mehr und mehr in Handel über. Wir sehen vor unseren Augen nach und nach Alles in „Handel“ sich verwandeln, ohne zu bedenken, was sich damit vollzieht. Vielmehr sorgen wir mit dem Aufgebote der grössten materiellen

Mittel für stäte Vermehrung und Erleichterung des *Verkehres* und glauben damit etwas ganz ausserordentlich Förderliches für den Nationalwohlstand zu leisten. Angesichts dessen wagt aber Frantz zu behaupten, dass die Beförderung der natürlichen Fruchtbarkeit des Landes für eine wichtigere Sache gelten müsste, als alle Verbesserungen der Kommunikationsmittel. Er fragt in der Form eines vortrefflichen Vergleiches: ob etwa die Beschleunigung der Gedankenzirkulation die Gedanken auch in demselben Maasse gehaltvoller machte, oder ob mit der gesteigerten Leichtigkeit des Reisens die Menschen auch in dem Maasse glücklicher wurden? — und fährt darnach fort:

„Wird darauf wohl Niemand mit einem unbedingten Ja antworten, so auch nicht darauf: ob etwa in demselben Maasse als die Transportmittel für die Güter vermehrt und verbessert wurden, auch die *Güterproduktion* selbst zugenommen hat? In einzelnen Produktionszweigen ohne Zweifel, für die Gesamtproduktion hingegen wird das nicht entfernt gesagt werden können. Sonst müsste in dem letzten Menschenalter unsere Gesamtproduktion sich vielleicht verzehnfacht haben. Zum mindesten also wäre sie dann doch doppelt so schnell fortgeschritten als die Bevölkerung, und diess angenommen, müssten wir heute in vollem Ueberfluss leben.“

Damit ist es nun bekanntlich nichts; wir aber opfern ruhig und unbesehen Milliarden, welche unserem Lande zur Regulirung und Förderung produktiver volkswirtschaftlicher Verhältnisse so nothwendig wären, für die gepriesene Erleichterung und Vermehrung eines dergestalt ganz unverhältnissmässig protegirten Handelsverkehres. Daraufhin halten wir dann auch *Eisenbahnaktien* für höchst solide Dinge, trotzdem die „Ueberproduktion“ von Bahngründungen schon unzählige „Nothleidende“ auf unsere Courszettel gebracht hat, andererseits es aber auch vorgekommen ist, dass eine Bahn, in Folge lüderlicher Bauwirtschaft, gar nicht mehr befahren werden konnte, indessen die betreffenden *Aktien* ganz ungestört mit der übrigen Hausse munter in die Höhe stiegen.

Hiermit sind wir wiederum beim *Geldhandel* angelangt, welcher schliesslich seinerseits über allem anderen Handel steht; weshalb denn auch nachgerade Alles von der *Börse* abhängt. Der Grundbesitz geht in die Hypothekenschuld über, die Industrie wird zur „Aktiengesellschaft“*), der Handel ist durch den Disconto beherrscht. Der Staat selbst befindet sich ganz in der Macht der Bankfürsten, bei welchen er seine grossen *Anleihen* zu machen hat und die ihm den — möglichst theueren — Ankauf seiner Staatsbahnen vermitteln. Dadurch werden die reichen „*Häuser*“ immer noch reicher, indem sie alle Profite, Prozente und Courssteigerungen schleunig „mitzunehmen“ wissen. Das Volk aber wird durchaus nicht demgemäss wohlhabender, zumal die grossen Anleihen meistens in Rücksicht auf die militärischen Bedürfnisse des Staates gemacht werden müssen. Derselbe Geldhandel aber, der nach einem glücklichen nationalen Kriege die gewonnenen Milliarden des Feindes

*) Im Rheinland und Westfalen giebt es fast kein industrielles Werk, welches nicht mit Bankierschulden oder mit Obligationen belegt wäre, so dass auf Jahre hinaus alle Erträgnisse mit Beschlag belegt sind.

recht vorthellhaft wieder zum Lande hinauszuspekuliren versteht, erweist sich, — wie wir es 1870 erlebt haben — ebensogut auch einmal bereit, die militärischen Anleihebedürfnisse der feindlichen Nationen mit internationaler Grossartigkeit profitirlich zu befriedigen. Dann stärken also die dem Inlande abgewonnenen Kapitalien das Ausland, wie die englischen Waffenhändler in Südafrika die Wehrkraft der Zulu's.

Hier steckt der Krebschaden im Körper der deutschen Gesellschaft; von hier aus droht eine tödtliche Krankheit unseren ganzen sozialen und staatlichen Organismus zu ergreifen und den Rest unseres Nationalwohlstandes völlig zu Grunde zu richten. Mit der Scheu einer tiefeingewurzelten Verwandtschaft schweigt Marx davon gänzlich. Nur bemüht, die Fabrikanten bei der Gewinnung von *Mehrwerthen* durch Ausbeutung ihrer Arbeiter zu ertappen, gedenkt er gar nicht der *Börse*, wo die „Mehrwerthe“ auf die schamloseste Weise, in den grössesten Dimensionen, und zur Schädigung des gesammten Volkswohlstandes, fortwährend erspielt und erlistet werden. Spricht aber sein Kritiker das von ihm verschwiegene Wort anstatt seiner aus, so wird uns mit einem Male die ganze Frage erschrecklich klar.

Wie kommt es doch, dass wir in den Reihen der Sozialdemokraten, welche naturgemäss, als die radikalen Gegner des Kapitaless, für die gefährlichsten Feinde der Geldhändler gelten müssten, ebenso wie hinter den geheimnissvollen Schlachtreihen der russischen Nihilisten, gerade so zahlreiche Mitglieder aus der eigentlichen Nation der Kapitalmacht und des Geldhandels erblicken dürfen, deren Begabteste — wie Lassalle und Marx — denn auch mit gewohnter Energie und Klugheit sogar der Hauptführerschaft des modernen Sozialismus sich bemächtigt haben?

Sie wissen wohl, was sie thun!! Dem abstrakten Börsenhandel ist es schliesslich gleichgiltig, ob es Liberalismus oder Sozialismus, Nationalismus oder Internationalismus, Individualwirtschaft oder Kollektivwirtschaft in der Welt giebt, wenn er nur etwas dabei *verdient*: und hierauf eröffnen sich seiner rechtzeitigen und geschickten Spekulation allerdings gerade im sozialistischen Staate ganz herrliche Aussichten. Der sozialistische Staat muss zur Ermöglichung der Kollektivwirtschaft die Individualwirtschaften auflösen. Auf friedlichem Wege kann diess gar nicht ohne grossartige *Kreditoperationen* vor sich gehen. Hier wird also die *Börse*, als unerlässliche Vermittlerin, durchaus an ihrem Platze sein, um die gewaltigsten Prozente einzustreichen. Haben doch schon z. B. bei der Gründung unserer berüchtigten „Reichsbank“ die mit den „Unternehmern“ in Verbindung stehenden Börsenspekulanten, Dank vorheriger genauer Informirung, an der momentanen Steigerung des Courses der neuausgegebenen Antheilscheine Unsummen aus dem Volksvermögen zu gewinnen gewusst. Konnte doch noch jüngst, bei Gelegenheit der Verstaatlichung der Bahnen, ein einziges, den Regierungskreisen nahestehendes „Berliner Haus“, das sich frühzeitig in den Besitz von etwa 20000 hohen Aktien einer als zum Ankaufe bestimmt ihm angegebenen Bahn gesetzt hatte, den Millionen-

Gewinn der nachher auf den wirklichen Staatskauf hin eintretenden stürmischen Hausse unverkürzt in die eigene Tasche stecken. Nun stelle man sich vor, welche riesigen Profite dann erst zu machen sein werden, wenn es sich um den staatlichen Ankauf des *gesammten Privatbesitzes* handelt! Hierdurch würde der Geldhandel mit einem Male zu einer bisher ganz unerhörten Machtstellung gelangen. Ja, er würde es sein, welcher schliesslich den „*Staat*“, diesen allergewaltigsten Begriff des Sozialismus, repräsentirte, während die ganze produzierende *Bevölkerung* dieses Staates nur noch aus den *Sklaven* bestünde, welche für jene, allerdings sehr internationale, Staatsaristokratie arbeiten müssten.

Um dieses schöne Ziel wirklich zu erreichen, muss es freilich dem sozialistisch operirenden Theile der eigentlichen *Nation* des Geldhandels vor Allem daran gelegen sein, dass die soziale Revolution nicht gewaltsam eintrete; denn dann ist es mit den soliden Staatsaufkäufen nichts. Auch würde eine gewaltsame Revolution sich nur zu bald instinktiv gerade gegen das Kapital der *Börse* richten. Eine neuerdings in unserem Volk erwachte, bedenklich anwachsende Bewegung droht sogar schon im Voraus die gegen-theiligen Bemühungen der undeutschen Sozialistenführer zu vereiteln, denen es eben vornehmlich darauf ankommen musste, den Sinn des Volkes von ihrem eigentlichen Ziele und der damit zusammenhängenden Geldwirthschaft abzulenken und gegen die, den Arbeitern allerdings zunächst liegende, Uebermacht der Arbeitgeber zu hetzen. — Das Allerschlimmste — oder das Allerbeste! — ist nur, dass, auch schon ohne jede Vereitelung von anderer Seite her, jene undeutsche Macht sich in dem Netze ihrer eigenen Schlaueit fängt, indem sie mit ihrer fremdländischen Theorie nicht nur den gefährlichen, von ihr selber sonst so verpönten, *Klassenhass*, nämlich zwischen Arbeitern und Arbeitsherrn, auf das Bedenklichste anschürt, sondern auch, wie wir schon vorher zu bemerken Gelegenheit hatten, eben der Fremdartigkeit und Falschheit ihrer künstlichen Theorie halber, die Möglichkeit einer *friedlichen Reformirung* unserer sozialen Verhältnisse geradezu gründlich hintertreibt.

Diejenigen, welche so gut wissen, was sie thun, vermögen also doch nicht sich dessen bewusst zu werden, wohin sie damit gerathen. Es fehlt ihnen der intime und lebendige Zusammenhang mit dem Wesen und der Geschichte des Volkes, in dessen Mitte sie auf seine Kosten ihre grossmächtige Zukunftsglorie vorzubereiten beflissen sind. Losgelöst von der Natur, wie es ihr Schicksal ist, werden sie es dann einmal zu erfahren haben, dass die *Missachtung* der Natur in einem schlimmen Zusammenbruche ihrer künstlichen und fremdartigen Spekulationsgebäude an ihnen sich rächen müsse. Damit wird es freilich mit ihnen noch nicht zu Ende sein; denn sie haben ihrerseits eine eigene „*Natur*“, welche mit wühlender Zähigkeit sie immer wieder obenauf bringt und zu der Hoffnung auf eine gewisse prophezeihte *Weltherrschaft* berechtigt. Deren eigenthümliche Bedeutung aber werden wir erst in einem späteren Kapitel zu betrachten haben, um daran zu erkennen, dass

sich auch selbst hierbei das Schicksal einer Natur ohne natürliche Lebenswurzeln — nämlich jenes fatale *sich im eigenen Netze fangen* — im grössten Sinne dennoch erfüllen muss.

Wenn man die soziale Frage auf vernünftige, naturgemässe Weise zu lösen versuchen will, so hat man vor allen Dingen die berechnete Form des Kapitals, als einer selbst *produktiven* wirthschaftlichen Kraft, anzuerkennen und von der unberechneten eines nur persönlich *lukrativen* Besitzes durchaus zu trennen. Nicht aber darf man nach Marx'scher Manier das gesammte Kapital als solches in einen Topf, d. h. in den grossen, von den Zukunftsbankier's verwalteten Weltstaats-Säckel werfen. *Produktion* und *Lukration*: das sind die richtigen Gegensätze. Wird das Kapital aus einem *Hilfsmittel* für den Volkswohlstand zu einer herrschenden *Gewalt* über die Arbeitskraft, oder auch über den mit Hypotheken belasteten Grundbesitz: so ist diess ein unnatürlicher Zustand, gegen welchen allerdings eingeschritten werden muss. Nur eben nicht auf jenem bedenklichen und verfehlten Wege des Herrn Marx! — Dagegen zeigt uns Constantin Frantz in seinen lehrreichen Betrachtungen über das Kapital wiederum seine feine Empfindung für die *Natur* jeglicher Sache, welche ihn ein so gerechter Richter über alle Verhältnisse sein lässt, die er uns mit der ihm eigenen eminenten Klarheit beleuchtet.

Das Kapital ist seinem Wesen nach der *Ueberschuss* der Produktion, welcher durch *Fleiss* und *Sparsamkeit* über den Konsum hinaus erworben wird. Es sind damit offenbar nur die ehrlichen Erwerbungen wirklich thätiger Produzenten bezeichnet, als welche ihren produktiven Fleiss nicht ruhen lassen, sondern den gewonnenen Ueberschuss an rechter Stelle wiederum zu Ameliorationen ihrer Produktionsgebiete und Produktionsweisen zu verwerthen wissen. Durch solche Erwerbungen wird der Nationalwohlstand gehoben; und ein solches, auf natürlichen Verhältnissen begründetes, und ihnen auch wieder zu Gute kommendes Kapital wird zu einer wirklich *moralischen* Macht, die bei der Lösung der sozialen Frage keinesweges unterschätzt werden darf. Ja, dieses arbeitende Kapital ist der Schöpfer unserer *Kultur*, und zwar nicht nur im Sinne eines dadurch dauernd geförderten, natürlichen Volkswohlstandes, sondern auch in der höchsten geistigen Bedeutung.

Die wahren Arbeiter des Geistes, unsere grossen Forscher, Weisen und Künstler, bleiben für die volle Verwirklichung ihrer höchsten Kulturgedanken auf die Hilfe jenes Kapitals angewiesen. Es wäre fürchterlich, wenn dieses in der That an sich etwas so Verderbliches wäre, dass jede Berührung mit ihm unsere Genien befleckte und ihre idealen Thaten und Werke entweihte. Vielmehr empfängt die moralische Kulturkraft des Kapitals selbst seine edelste Weihe gerade dadurch, dass der Ueberschuss des *Fleisses* eines Volkes dem Ueberschusse seines *Geistes* dienstbar wird und einer glücklichen Nation die Tempel ihrer Weisheit, Frömmigkeit und Schönheit baut. Einer unglücklichen Nation freilich, welche an dem Mangel einer natürlichen sozialen Organisation und dem zu Folge auch an einer Entartung des Kapitals leidet: der muss

eine solche hohe Bedeutung des letzteren unverständlich, und das Bedürfniss des Idealen, wie auch wir es gegenwärtig empfinden, sogar anstössig sein. Unser nationales Unglück aber besteht eben darin, dass unsere schwächeren und mangelhaft geförderten natürlichen Produktionskräfte es nicht zu einer vollen gesunden Freude und einem starken moralischen Bewusstsein in Betreff des inneren Werthes und der äusseren Verwerthbarkeit des Kapitals bringen konnten. Daher zeigt sich uns dieses nun mehr und mehr von dem Schicksale bedroht, der blossen persönlichen Lukration einer um das Wohl des tiefbedürftigen Volkes unbekümmerten Gesellschaft anheim zu fallen.

Ohne die Ersparnisse der intelligenten Arbeit bliebe unser Nationalleben ein monotones, nothdürftiges Vegetiren. Dagegen entsteht durch die Entziehung dieser Ersparnisse seitens Einzelner gegenüber der verarmenden Gesamtheit — der nationale *Nothstand*. Auch bei uns schon tritt diess auf dem, von unserem Sozialismus nur erst allein beachteten, Gebiete der *industriellen Kultur* derart hervor, dass man sich von dort aus ernstlicher an die Lösung der sozialen Frage zu begeben gedenkt. Um so mehr hat man, anstatt aller Marxischen Theorie, darauf zu achten, inwiefern auch das vorhandene Industriekapital vor der *Lukration* bewahrt und der wirklichen *Produktion* zugeführt werden könne. Nämlich nicht etwa nur der Produktion von Industrieartikeln, sondern eines gewissen Wohlstandes des industriell beschäftigten Volkes selbst. — Es handelt sich also um eine *Organisation*, welche es verhindere, dass der ganze Ueberschuss der Arbeitserträge in die Tasche des Arbeitsherrn fiesse. Vielmehr soll die Organisation es bewirken, dass das gewonnene Kapital mehr ein Kapital der Unternehmung als wie des Unternehmers werde. Zur Förderung der gesammten industriellen Anlage von unten auf, von der Sicherung und Verbesserung des Lebens der Arbeitenden bis empor zur Hebung und Vervollkommenung oder Erweiterung der Arbeit selbst, soll das Kapital in segensreicher Weise zur natürlichen und menschenwürdigen Verwendung kommen.

Diess führt unseren Freund auf den Gedanken einer Konföderation zwischen Arbeitsherrn und Arbeitern. Es muss ein Verhältniss der *Gegenseitigkeit* bestehen, wobei das Kapital, welches der Arbeitsherr durch die Kräfte seiner Arbeiter vermehrt, dauernd in der Unternehmung fortwirkt, und der Arbeiter an den erzielten Mehrgewinnen, gleich dem Besitzer des Grundkapitals und geistigen Leiter des Ganzen, ein entsprechendes *Antheilsrecht* besitzt. Diese Verhältnisse wären, nach Frantz, zu regeln durch besondere, von den Sachverständigen des betreffenden Bezirkes gebildete „*Kammern*“ und auszuführen unter der Garantie der öffentlichen Obrigkeit in Kreis und Amt. — Wir finden also hier Einrichtungen, welche durchaus den natürlichen Verhältnissen und Bedürfnissen der Landestheile und der Berufsarten entsprechen, z. B. Ackerbau-Kammern für die Landwirthschaft und Fabrik-Kammern für die Industrie. Und zwar würde alles diess von den wirklichen Berufsmännern der besonderen Kreise des Landes, je nach deren Bedürfniss und Vermögen, vernunftgemäss

zu bilden sein. Anstatt dessen besorgt dergleichen jetzt, da der Staat die soziale Aufgabe unbeachtet liess, die *Aktiengesellschaft*. Diese aber, ohne natürlichen Zusammenhang mit dem Boden ihrer Thätigkeit, und gleichgiltig gegen die vorhandenen Zustände der Landes- und Volkstheile, wo hinein sie ihre Etablissements verpflanzt, lässt nicht ihre Aktionäre, sondern die *Aktie* arbeiten und stellt den Arbeiter in den Dienst des seelenlosen *Kapitales*, dessen Gewinne wer weiss wohin fliessen, anstatt nach vernünftiger Organisation der gesunden Beförderung des einheimischen Wohlstandes zu dienen.

Gingen dagegen die industriellen oder sonstigen grösseren Unternehmungen aus den *Gemeindeverbänden* selbst hervor, so würde es die Aufgabe des Staates sein, diese Unternehmungen je nach ihrer Ausdehnung und Bedeutung seinerseits zu unterstützen. Diess würde aber schon von vorn herein durch eine, gleichfalls auf die natürlichen Verhältnisse begründete, allgemeine Organisation des *Kreditwesens* einigermaassen geregelt werden können. Hierbei würde derselbe Grundgedanke der Konföderation — d. h. also der vernünftigen Vereinigung selbständiger Bildungen — durchzuführen sein. An Stelle einer nach Art jüdischer Aktiengesellschaften in der Residenz gegründeten „Reichsbank“ mit Filialen von oben herab, wäre vielmehr ein von unten aufgebautes, von den Gemeinden und Berufsgenossenschaften ausgehendes, und nach den Wirtschaftszweigen verschieden modifizirtes, *föderatives Bank- und Kreditsystem* wünschenswerth. Innerhalb dessen hätte dann bei grösseren Unternehmungen z. B. die Gemeinde den Kredit der Kreisbank, diese weiterhin den der Landschaftsbank u. s. f. in Anspruch zu nehmen. Nur bei solcher natürlichen Organisation kann ehrlicher *Kredit*, d. h. wirklicher Glaube, stattfinden, weil innerhalb der Konföderation ein jedes Glied das andere kennt und seine Verhältnisse zu übersehen vermag. Auch würden alsdann die Kapitalien nicht alle in der *Kapitale*, als dem Sitze der Reichsbank, sich anhäufen, sondern dem ganzen Lande gleichmässig zu Gute kommen.*)

Wir können nicht an dieser Stelle die Anwendung des Gedankens der Konföderation auf die sozialen Verhältnisse in alle Einzelheiten weiter verfolgen. So wollen wir denn zum Schlusse dieses Kapitels nur noch hervorheben, dass eben dieser Gedanke der Konföderation der grosse *deutsche Gedanke* ist, auf welchen Frantz, gleich wie er von der Natur überall ausgeht, am Ende seiner einzelnen Betrachtungen stäts mit innerer Nothwendigkeit gelangt. Er ist der geistige Ausdruck der deutschen Natur selbst, wenn es sich um eine politische oder soziale Organisation ihrer geschichtlichen Bildungen handelt. Die Verbindung untereinander verschiedener Elemente zu Einem höheren Zwecke, bei gerechter Anerkennung der Eigenart der Einzelnen,

*) Der Reichsbank hat z. B. die sächsische Bank zwei Drittel ihrer Wirksamkeit opfern müssen, welche der sächsischen Industrie zu Gute kamen. Von den 20 Millionen Thalern, welche unausgesetzt den heimathlichen Interessen Sachsens dienten, ist also ein grosser Theil, in Folge jener Reichsschöpfung, zu Gunsten der Börse und der grossen Kapitalisten der „Kapitale“, dem Lande selbst verloren gegangen. —

darf wohl überhaupt als die ideale Form der zur moralischen Ordnung erhobenen Natur gelten; aber zugleich ist das eine Idealität, welche im deutschen Volkswesen vor allen anderen ihre typische Realität gewonnen hat. Diess sehen wir sowohl bei der ersten Erscheinung des *deutschen Volkes*, in den Verbrüderungen und Bündnissen der altgermanischen Stämme, welche ja den Römern selbst zunächst unter dem Namen der Germani, der Brüder, bekannt wurden, als auch noch jüngst in der höchsten idealen Erscheinung *deutscher Kunst*, worauf wir noch unsere besondere Aufmerksamkeit zu richten haben werden. Die späteren Betrachtungen unseres Freundes über die deutsche Geschichte führen diesen Gedanken weiter durch, dessen befreiende Macht, in die *soziale Frage* eingeführt, die Fehler und Uebertreibungen des modernen *Liberalismus*, gegen welche sich im Grunde die, hierdurch erst hervorgerufene, sozialistische Bewegung richtet, verständig korrigiren, und damit eine gesunde und gefahrlose Reform für unsere sozialen Zustände ermöglichen würde.

Vergessen wir aber niemals, dass es nicht darauf ankommt zu wissen, ob etwas möglich, sondern nur: ob es gut ist, und ob natürliche Ansätze dazu vorhanden sind, durch deren Stärkung auf irgend welche Weise jedenfalls schädlichen, widernatürlichen und feindseligen Einflüssen ein edeler Widerstand geleistet werden kann; — gleichwie vor Allem unsere *Kunst*, inmitten einer ihr ganz entfremdeten Welt, als etwas Echtes und Gutes mit allen Kräften zu erhalten und zu stärken ist, mag auch das Gesetz des Schicksals oder der Natur dieser Welt den absoluten Sieg ihrer höchsten Kulturmacht ihr niemals gewähren.

Jede *That* für das Gute ist ein *Sieg* des Guten, wie der Mensch ihn grösser nicht erwarten darf! —

Die Bühnenproben

zu den Festspielen des Jahres 1876.

Von Heinrich Porges.

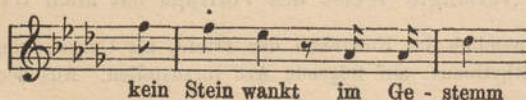
Das Rheingold.

Zweite Scene. 2.

Der zweite Haupttheil der Scene beginnt mit dem Auftreten des von Wotan schon lange vergebens erwarteten Loge. Sein Kommen hatte nach des Meisters ausdrücklicher Anweisung nicht von der Seite der Bühne, sondern von den, in deren Mitte liegenden Felsen her zu erfolgen. Mit grössester Leichtigkeit und ungezwungener Natürlichkeit waren die Wechselreden zwischen Wotan und Loge auszuführen; in ihnen musste der scharfe Kontrast des herrisch drängenden Unmuthes des ersteren und der ironischen Heiterkeit und Sorglosigkeit des letzteren auf das Bestimmteste hervortreten. Das nach den, gleich gierig leckenden Flammen aufzuckenden, chromatischen Sextakkorden ertönende Fisdur-Thema



in welchem eine prickelnde Zerstörungslust ihren Ausdruck findet, war durchaus mit sehr prägnanter, aber dennoch leichter Akzentuirung zu spielen. Bei den Reden Loge's sah der Meister besonders darauf, dass von dem Tone der Ironie, unter dessen Hülle sich Loge's Wesen verbirgt, jede Affektation und Manierirtheit ferngehalten werde. Loge repräsentirt das böse Gewissen der ganzen in Glanz und Pracht vor uns stehenden Götterwelt, aber diese moralische Seite seines Charakters darf ebenso wie der ihn erfüllende dämonische Vernichtungstrieb nur in einzelnen Momenten, wie unversehens, hervorbrennen, um sofort wieder von der Oberfläche zu verschwinden. Dabei durfte der Darsteller des Loge nicht ausser Acht lassen, durch mannigfache, seine wandelbare Flammennatur kundgebende Körperbewegungen die Wirkung seiner Rede zu erhöhen. Das Walhall-Thema zur Begleitung seiner ausweichenden Antwort war mit der früher bezeichneten leichteren Vortragsweise zu spielen. Am Schlusse der Antwort, in der er der Riesen Arbeit als trefflich gelungen lobt, musste die Stelle



von einer charakteristisch malenden Handbewegung begleitet werden. Zu beachten ist auch, dass Loge nicht sofort bei seinem Erscheinen in den

Vordergrund der Bühne treten darf, sondern erst im Verlaufe der mit Wotan gewechselten Reden mehr dahin vorschreitet. Dieses allmähliche Vorschreiten hat hauptsächlich während Wotan's Rede *Arglistig weichst Du mir aus* u. s. w. zu geschehen, und erst bei dessen, in lebhaft vordringendem Zeitmaasse gesprochenen Worten *Da einst die Bauer der Burg zum Dank Freia begehrt* standen Wotan und Loge ganz nahe bei einander. Mit grössester leidenschaftlicher Erregtheit hatte Froh seine Worte *Loge heisst du, doch nenn' ich dich Lüge* hervorzustossen und dabei in Wotan's Nähe zu treten. Schon holt der durch Loge's höhrende Entgegnung gereizte Donner zum Schläge aus, als Wotan mit einer schützenden Armbewegung dazwischen tritt und zur Ruhe mahnt. Es bedarf keines besonderen Hinweises, dass alle diese Handlungsmomente in genauester Uebereinstimmung mit den sie musikalisch charakterisirenden Stellen des Orchesters ausgeführt wurden. Auf Wotan's hartes Drängen erwidert Loge mit dem Tone gekränkter Unschuld: *Immer ist Undank Loge's Lohn* u. s. w., wobei er nach des Meisters Anweisung seine Worte mit lebhaftem und charakteristischem Hin- und Herwiegen des Oberkörpers begleitete. Es ist nicht möglich, den freiesten Ausdruck der Rede in melodisch fesselnderer Gestalt wiederzugeben, als es hier geschehen ist. Zu seinem Höhepunkt gelangt dieser ganze, von Loge mit steigender Wärme und bedeutsamer Betonung gesungene Erguss, wenn er kundthut: *In der Welten Ring nichts ist so reich als Ersatz zu muthen dem Mann*

Langsam. Sehr breit. Etwas bewegter, doch sehr ruhig.

für Wei-bes Won-ne und Werth! etc.

Hr. più p.

Für die Ausführung des nun folgenden, auf das Freia-Motiv gebauten Ddur-Satzes, in welchem die Spannung des Momentes in weiche Empfindung sich löst, gab der Meister die Vorschrift, dass besonders die Triole in der mit solcher Konsequenz durchgeführten Begleitungsfigur sehr sangbar und dabei äusserst ruhig und gleichmässig zu spielen sei. Er nannte dabei die Triole *die langsamste musikalische Figur*, weil sie durch eine Art von Synkopirung zu Stande käme.*) Die hier verlangte Weise des Vortrags hat auch Wolzogen in seiner

*) Man hat sich nämlich das Entstehen der Triole, als Umwandlung des zweitheiligen in den dreitheiligen Rhythmus, auf folgende Art vorzustellen. Aus der synkopirten Figur



wird durch Ausgleichung der rhythmischen Verschiedenheit:



Betrachtung über den Styl (S. 26) treffend und mit Herbeziehung mehrerer Beispiele charakterisirt. In der bei Loge's Worten *Viel frug ich, forschte bei allen* erfolgenden Modulation nach H-moll waren in den sich gleichzeitig verschlingenden und ablösenden Akkorden der drei Bläsergruppen

Clarinetten.

(weich.) *p*

Hörner. etc.

Fagotte u. Basscl. *p*

alle hervortretenden Akzente zu vermeiden.

Ein besonderes Gewicht legte Wagner darauf, dass das Erstaunen und die Betroffenheit, in welche vornehmlich die Götter durch Loge's Mittheilungen versetzt werden — Fricka ist die erste, in deren Mienen diess hervortritt — in verschiedenartigster, dem Charakter jeder einzelnen Persönlichkeit entsprechender Form zum Ausdruck komme, und es gelang ihm auch durch sinnvolle Gruppierung dem scenischen Bilde die grösste Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit zu verleihen. Hauptsächlich am Schlusse der Erzählung Loge's von dem ganzen Hergange des Raubes des Rheingoldes mussten alle Götter wie unwillkürlich in hingebende Bewegung gerathen und sich wechselseitig wie verzaubert anblicken. In ebenso bedeutsamer, aber durchaus anders gearteter Weise hatte sich dann das betretene Erstaunen Aller zu äussern, wenn Loge verräth, dass das zum Reife geschmiedete Gold die Herrschaft der Welt gewinnen lasse. *So etwas Mächtiges ist des Nibelungen Ring!* — lautete der dabei gethane Ausspruch des von der Wichtigkeit dieses Momentes für die ganze weitere Entwicklung der Handlung wie neu ergriffenen Meisters. Bei den Worten Loge's, wie nur der, der *sel'ger Lieb' entsagt*, den Reif zu schaffen vermöge, musste derselbe nahe an den sich hierauf unmuthig abwendenden Wotan herantreten. Die gleichzeitig ertönende Melodie der Liebesklage

pp *p* *p*

durfte von den Violoncellen nicht zu stark gespielt werden, und es war in ihrem Vortrage jeder irgend merklich hervortretende Ausdruck der Empfind-

samkeit zu vermeiden. Sehr grell, mit einem geradezu gellenden Tone hatte Loge die Worte:

E. H. *ff*

Ge - ra - then ist ihm der Ring!

Hörner.
Clar. *ff*

Basscl. u. Beckenwirbel.

zu singen. Wagner legte ein besonderes Gewicht auf die charakteristische Ausführung dieser Stelle, in welcher das musikalische Motiv, das als eine Klage über das verlorene Paradies uns berührt, wie verhöhnt wird. Er selbst sang diese Worte mehrmals mit einer den Hörer durchschauenden schneidendsten Akzentuirung vor, und bemerkte dabei, wie hier das dämonische Element von Loge's Wesen unmittelbar hervorbrechen müsse; einen Augenblick zeigt hier Loge seine wahre Gestalt, um aber sofort wieder zu seiner früheren scheinbaren Gemüthlichkeit zurückzukehren. Seinen mit schon etwas erregter Leidenschaft gethanen Ausruf *Den Ring muss ich haben!* hatte Wotan mit der Gebärde fester Entschlossenheit zu begleiten. Für die folgenden Reden Loge's gab der Meister keine besonderen Vorschriften; die richtige Tonfärbung des Sprachausdruckes ist hier nicht zu verfehlen, wenn sich der Sänger mit der harmonischen Begründung der melodischen Phrasen, in welcher die feinsten Nuancen des Gedankens und Gefühls sich widerspiegeln, innig vertraut gemacht hat. Bei den Worten *Von dem Wassergezücht will ich nichts wissen* u. s. w. wendet sich Fricka an Freia; es ist natürlich, dass sie diese ihre Rede an eine Angehörige ihres Geschlechtes und nicht an die Männer richtet. Zur Erläuterung der Bedeutsamkeit der Situation, als Wotan stumm mit sich kämpfend dasteht, die übrigen Götter in schweigender Spannung die Blicke auf ihn heften, und Fasolt und Fafner sich bei Seite berathen, erläuterte der Meister den innersten Kern des Vorganges durch die Bemerkung: wie die Götter bisher nicht gewusst hätten, dass es ausser der ihrigen noch eine zweite Macht gebe, nämlich die des Goldes. Loge steht während dieser Zeit etwas entfernt von den übrigen und schaut all' dem mit überlegenem Spotte zu.

Mit einem ziemlich starken *Ritardando* und etwas schwerfälliger Betonung waren die Takte

Br.
V. C.
C. B.

Con 8^o

zu spielen, bei denen Fasolt und Fafner zu Wotan herantreten, und der letztere kundthut, dass sie mit dem Golde des Nibelungen als Ersatz für Freia sich zufrieden geben wollen. Von hier an steigert sich von Moment zu Mo-

ment die Erregtheit der Scene. Eine sehr bewegte Gruppe hatten die Götter zu bilden, wenn sie die geschehene Ergreifung Freia's durch die Riesen in äusserste, rathlose Bestürzung versetzt. Bei den zu Loge's Worten *Ueber Stock und Stein zu Thal tapfen sie hin* u. s. w. das Stolpern der Riesen so drastisch malenden Takten



war das Tempo etwas zu beschleunigen, und bei dem sich hieran anschliessenden Tonsatze, während dessen ein fahler Nebel die Bühne erfüllt, und die Götter ein zunehmend bleiches, ältliches Aussehen erhalten, blieb das selbe Zeitmaass anfänglich noch gewahrt. Nur in ganz allmählicher, fast unmerklicher Abstufung durfte es ermässigt werden, wobei aber auf das Sorgsamste jedes Schleppen zu vermeiden war. Durch diese Vortragsweise erhielt das Ganze das Gepräge einer objektiv epischen Ruhe. Man fühlte, wie das Blut in den Adern der Götter zu stocken anfing und alle Lebenspulse matter schlugen; mit beklemmter Spannung folgte man dem mit der Gleichmässigkeit eines Naturphänomens sich vollziehenden Vorgange, bei dem das den Göttern drohende, mit langsamer, aber unerbittlicher Nothwendigkeit heranschreitende Verhängniss seine unheimlichen Schatten voraus wirft. Wie tief bedeutungsvoll und den innersten Kern der Situation symbolisch darstellend war es da, dass nach des Meisters Angabe Wotan mit gesenktem Speere, dessen Spitze nach unten gerichtet, dastehen musste. Nur Loge lässt sich in seiner ruhigen Gleichgültigkeit nicht stören, und er ist es auch, der jetzt hauptsächlich das Wort führt.

In der mit freier Betonung und sehr schnell zu singenden rezitativischen Stelle *Doch ihr setztet alles auf das jüngende Obst: das wussten die Riesen wohl; auf euer Leben legten sie's an* musste bei den Worten *Nun sorgt wie ihr das wahr* Loge seinen leidenschaftlich gewordenen Ausdruck wie plötzlich abdämpfen und dieselben mit mässiger, aber zugleich fester und eindringlicher Akzentuirung ausführen. Bei dem scharf im Zeitmaasse zu haltenden Schlusse *Ohne die Aepfel, alt und grau, greis und grämlich, welkend zum Spott aller Welt* hatte Loge die letzten, von Posaunenakkorden begleiteten Worte *erstirbt der Götter Stamm* mit hoch erhobenen Armen zu sprechen. Die Betonung ist hier von einer tragischen Grösse, hinter der jedes bloss individuelle Empfinden verschwindet: Loge wird da zum Verkünder des den Göttern drohenden Weltgeschickes. Die gleiche Grösse des tragischen Styles liegt im Ausdrucke des von Frika im Tone banger Klage gegen Wotan erhobenen Vorwurfs. Mich durchschauerte bei diesem Momente das Gefühl, als schritte der Geist der antiken Tragödie über die Bühne. — Als Beleg, wie der Meister

bei den Proben seine Aufmerksamkeit auch anscheinend geringfügigeren Kleinigkeiten zuwendete, führe ich an, dass nach seiner Anleitung in der Stelle



das am zweiten Viertel eintretende *as* nicht gleichgiltig gespielt werden durfte, sondern mit merklicher und ein wenig verweilender Akzentuirung hervorzuheben war. Wie sehr hierdurch diese ohnehin schon betrübend wirkende melodische Phrase an Eindrücklichkeit und sprechender Bestimmtheit der Physiognomie gewann, bedarf keiner besonderen Versicherung.

Ich habe bereits mehrfach hervorgehoben, mit welcher Sorgfalt Wagner darauf achtete, dass alle auf der Scene anwesenden Personen auch dann, wenn sie nicht selbst in den Dialog einzugreifen hatten, dennoch stäts ihre Theilnahme an der Handlung durch ausdrucksvolles und ihrem Charakter entsprechendes Gebärden- und Mienenspiel kundgäben. Allen seinen hierauf bezüglichen Anordnungen lag das Prinzip zu Grunde, dass die mimische Aktion als *lebendige Plastik* sich erweisen müsse. Ohne mich nun hier zu weit in rein theoretische Erörterungen verlieren zu wollen, möchte ich doch einen wichtigen Punkt nicht ganz unbesprochen lassen. Die eben berührte Verwandtschaft des mimischen Theiles der Schauspielkunst mit der Plastik darf nämlich den Darsteller nicht dazu verführen, mit der letzteren gleichsam konkurriren und den Schwerpunkt auf die äusserliche Schönheit und Gefälligkeit der Körperbewegungen legen zu wollen. Diess würde ihn sein eigentliches Ziel ganz verfehlen lassen. Denn wenn die Plastik ihren Gegenstand aus dem rastlos fortrollenden Getriebe der Wirklichkeit herausreisst und dadurch dem Leben das Gepräge der Ruhe aufdrückt, wodurch sie vor allen anderen Künsten es vermag „dem Augenblicke Dauer zu verleihen“, so hat die mimische Aktion eine andere Aufgabe. Diese muss stäts ein unmittelbares Abbild der Lebenswirklichkeit sein; denn eben hierin besteht das Wesen der dramatischen Kunst, dass in ihr das Leben auch in der Form des Lebens uns gegenübertritt. Der Grundcharakter des Lebens besteht aber in seiner fortwährenden Bewegtheit, und man darf es als ein allgemein giltiges Gesetz hinstellen, dass sich das scenische Bild nur in den allerseltensten Fällen in ein rein malerisches verwandeln darf. Gerade in neuerer Zeit macht sich in unseren Theatern mehrfach das Streben geltend, auf der Scene spezifisch malerische Wirkungen hervorzubringen. Dies führt leicht zu einer ganz fehlerhaften Stylvermischung und wirkt verderblich auf den eigenthümlichen Charakter der dramatischen Kunst. Denn nicht *lebende Bilder*, — die nebenbei bemerkt den dilettantischen Kunstgelüsten vornehmer Kreise ihre Ausbildung und Pflege verdanken —, sind es, die wir sehen wollen, sondern ein treues und innerlich wahrhaftiges *Bild des Lebens* soll sich vor unsern Augen entfalten.

Es kommen allerdings im Verlaufe eines Drama's auch Momente vor, in denen das scenische Bild sich mit dem malerischen sehr nahe berührt, und sie erscheinen meist da, wo vor oder nach einer entscheidenden That die Handlung zu verweilen scheint und äusserlich der Zustand einer relativen Ruhe eintritt. In solchen Momenten muss dem Dramatiker ebenso der plastisch gestaltende Künstler zu Hilfe kommen und dem Auge ein durchaus bedeutungsvolles und durch Mannigfaltigkeit fesselndes Bild darzubieten suchen, wie es Aufgabe des Musikers ist, uns durch das Ohr das innerste Geheimniss der Situation zu erschliessen. Beruht ja die unmittelbar überzeugende Wirkung der dramatisch-musikalischen Kunst hauptsächlich darauf, dass — wie sich Richard Wagner in der Vorrede zum „Nibelungenring“ in ebenso einfacher, wie scharf bestimmter Weise ausdrückt — *wir den Eindruck einer scenischen Darstellung empfangen, in welcher Musik und poetische Handlung in allen kleinsten Theilen zu einem einheitlichen Ganzen geworden sind.* — Eben die Scene des „Rheingold“, bei der wir stehen geblieben sind, ist das Beispiel einer solchen Situation, wo die Normen der plastischen Kunst auf die Gestaltung des scenischen Bildes einen direkten Einfluss äussern dürfen. Freia ist von den Riesen geraubt, und diese That äussert sofort ihre Wirkung, indem in dem Aussehen der Götter der Glanz und die Frische der Jugend zu schwinden beginnen. Wie nun in der Musik das Gefühl der Vergänglichkeit zum Ausdruck gelangt, so muss es auch in der Art der Stellung und in dem Mienenspiele der handelnden Personen kundwerden, dass sie von einer, sie mit einem magischen Zauber umgarnenden und ihr Leben bedrohenden Macht sich berührt fühlen. Den Mittelpunkt der ganzen Gruppe bildet Wotan, der in ernstes Sinnen versunken die Augen auf den Boden heftet und, wie schon erwähnt ward, die Spitze seines Speeres zur Erde gesenkt hält. In banger Erwartung blicken die Götter auf ihn. Die alle bedrückende Schwüle lässt erst in dem Momente etwas nach, wenn Wotan mit plötzlichem Entschlusse auffahrend verkündet, dass er nach Nibelheim hinabsteigen wolle, um das Gold zur Lösung zu gewinnen. Von tief ergreifender Wirkung war es, wenn Wotan mit dem Ausdrücke sicherer Hoffnung den Göttern zurief: *Ihr andern harrt bis Abend hier: verlorn'ner Jugend erjag' ich erlösendes Gold!* Erst an dieser Stelle, in deren Betonung wahre Grösse des Styls mit gluthvoller Wärme der Empfindung sich verbindet, löst sich der Bann, der uns gefesselt gehalten. Der Gesamteindruck, den diese ganze Scene ausübte, war ein wunderbar einheitlicher, und hauptsächlich trug dazu die volle Uebereinstimmung bei, in der Musik und dramatisch-plastische Darstellung zusammenwirkten.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

II.

Aus der Zeit — für die Zeit.

Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst.

(Leipzig, Ed. Schloemp. 1880).

Besprochen von L. Schemann.*)

Wir wollen mit dem Folgenden ein überaus werthvolles Buch der unverdienten Vergessenheit zu entziehen suchen, der gewisse, von der landläufigen Art weit abstehende Eigenschaften es nur allzuleicht überantworten möchten. Unbekannter und ungenannter Autor; ernste „wagnerische“ Tendenz; Anspruchslosigkeit und Abwesenheit jeglicher Reklame — das sind Umstände, die dem Werke von vorn herein den Zutritt in die Welt der grossen Oeffentlichkeit, der politischen und belletristischen Journale, der gebildeten Gesellschaft versperren; aber auch in unseren Kreisen wird es vielleicht nicht sofort die verdiente Schätzung finden. Vielleicht machen schon die „Aphorismen“ Manchen stutzig. Wir sind sonst nur gewohnt, solche als „berechtigthe Eigenthümlichkeiten“ gewisser Originalgenies, überhaupt grosser Genies, bei diesen nicht ohne die unwillkürliche Vorstellung eines geistigen Bergabgehens, hinzunehmen. Wie kommt nun aber ein *junger*, sehr begabter Tonkünstler dazu in Aphorismen zu uns zu sprechen? Er selbst giebt darüber folgenden Aufschluss: „Bei der Durchblätterung seiner Tagebuchaufzeichnungen fasste der Verfasser den Entschluss, da Manches davon auch Andere interessiren dürfte, zunächst eine Anzahl der auf Gegenstände der Kunst bezüglichen Bemerkungen auszuwählen, und, soweit diess thunlich sein würde, systematisch in Kapitel zu ordnen und einzutheilen“ etc. Dürfen wir uns herausnehmen, den Lesern des Buches und denen, die es werden sollen, einen seelischen Prozess zu enthüllen, der sich uns nach genauer Kenntniss der in dem Buche selbst sich aussprechenden Individualität mit voller Deutlichkeit darstellt? Wir erkennen darin ein schönes geistiges Ringen, ein warmes menschliches Empfinden — welches Alles der gewissenhafte Autor in diesem Augenblicke unter einfachen, trocken ankündigenden Worten verbirgt. Dieser Autor ist ein vollendet ausgebildeter Wagner-Schopenhauerianer; als solchem sind ihm die Erfahrungen nicht erspart geblieben, die ein jeder von uns hat machen müssen, und vorab die bitterste, wiewohl im Dienste dieser Genien erstbegründete: Vereinsamung. „Doch ich bin so allein“, so denkt er oft, wenn er die menschlichen Waldvögel — und nicht nur die Weltkinder, auch die mit einem leichteren Herzen ausgestatteten seiner eigenen Genossenschaft — über sich ihr frohes Spiel der Geselligkeit

*) Es sei uns gestattet, hier in unsere Rubrik „zur Charakteristik der Zeit“ die *Besprechung* eines Buches aufzunehmen, welches eigentlich grossentheils *selber* darin abgedruckt gewesen wäre, insofern, als es die Kunst und den Kunstsinne „unserer Zeit“ in treffenden Beispielen und Beurtheilungen vorzüglich charakterisirt. Da ein solches Abdrucken unmöglich ist, so möge unsere Leser die obige, an sich schon werthvolle Besprechung um so mehr dafür entschädigen, als sie ihrerseits wiederum nicht verfehlen wird, unsere Freunde zu der Lektüre des Buches selber, als zur Erfüllung einer schönen Pflicht, ernstlich anzuregen.

treiben sieht; um des ewigen *Sehnens* in die Ferne Meister zu werden, da er die Wirklichkeit, die ihn umgibt, nicht liebevoll umfassen kann, strebt er danach in die Ferne zu *wirken*. Wirken! wirken! ruft jetzt Alles in ihm, und alle Beobachtungen, alle Erfahrungen, haben für ihn nur noch den Werth, für die Anderen beobachtet und erfahren zu werden, die er um sich herum nicht erblicken kann, die aber doch — er mag sich den Glauben nicht nehmen lassen — irgendwo sein *müssen*. Er „kann sich hierbei nicht belügen wollen“, denn jene Anderen sind ja nur sein veredeltes Ich; „es kommt überall nur seine Herzensmeinung zu Tage“, aber dieses Herz hat vor und bei allen Meinungen die Sehnsucht, sich mitzuthemen. Und so *sammelt* er, zeitweilig dadurch beglückt, bis ein neues stärkeres Sehnen ihn befällt: die „Anderen“ müssen nun lebendig, sein Wirken selbst ihm erst Wirklichkeit werden. Das ist jener Moment, in welchem er die schwere, entscheidende Frage, ob sein so lange angespanntes, konzentriertes, gesteigertes Ich jetzt reif sei sich gleichsam wieder auszudehnen, indem es sich ausspricht, in dem trockenen Tone des Vorredenden sich vorlegt: „ob Manches von seinen Aufzeichnungen auch Andere interessiren dürfte?“

Wir haben es ihm herzlich zu danken, dass er sich die Frage bejaht hat. Da giebt es nicht etwa nur des Interessanten, auch des Belehrenden, Anregenden, Herzerfreuenden die Fülle. Ehe wir hierauf näher hinweisen, möchten wir zuvor gewisse Wirkungen eines möglichen ersten Eindruckes im Voraus paralisiren. Aus dem ganzen Werke, das sich ja als *Aus der Zeit* sich emporringend selbst bezeichnet, spricht ein gewisser ernst abweisender, nicht selten herber und bitterer Ton: nur durch schonungslose Bezeichnung der Schäden dieser Zeit glaubte der Autor wohlthätig *für die Zeit* wirken zu können. Da möchte denn nun leicht der Kampf der Nothwehr nur als ein rechts und links um sich Schlagen erscheinen (und ist, wie uns bekannt geworden, Einigen so erschienen); es möchte der Grund dafür nicht in ernst wählender Gerechtigkeit, sondern in einem, vielleicht gar persönlichen Missmüthe, einer mürrischen Grämlichkeit gesucht werden. Ja, es könnte auf den ersten Anblick sogar allzusehr an dem Gegengewichte (ohne dass alles und jedes Wirken für uns undenkbar) einer positiven freudigen Begeisterung zu fehlen scheinen. Allein es ist gewiss nur eine schwere Selbstverläugnung, wenn der Verfasser dem glühenden Enthusiasmus, der ihn offenbar beseelt,*) nicht überall reinen und ungetrübten Ausdruck verleiht. Wer diesen erst einmal aus der Hülle der Bitterkeit hervor erkannt hat, dem wird er auch aus den so mancherlei, jenachdem kraftvollen oder innigen, Schilderungen, *wie es sein sollte*, überaus wohlthuend entgegenreten. Diess gilt von den Erörterungen über die grössten uns bewegenden Fragen; wo er dagegen auf scheinbar Nebensächliches sich einlässt, und daher seine Ausstellungen wohl gar nach Nörgelei, Sucht zu mäkeln schmecken können, da belehrt uns vollends die feinsinnige Motivirung jener Ausstellungen eines Anderen. Möge es uns der Verfasser nicht missdeuten, wenn wir geradezu ein Hauptverdienst seiner Arbeit in solche Nebendinge (wie seine Ausführungen über die Photographie S. 24, über das Transponiren S. 61, über Gymnastik S. 117 ff.) setzen; denn was heisst überhaupt *nebensächlich* da, wo es an hundert und aberhundert Symptomen zu zeigen gilt, dass und warum *unsere Zeit keine künstlerischen Menschen erzieht*? Nach unserem Ermessen wäre es nicht die wenigst erfreuliche Wirkung, wenn z. B. der Eine oder

*) Wie er sich z. B. in den so schön empfundenen, von Jedem gewiss freudigst nach zu erlebenden Worten bekundet (S. 136): „In diese Betrachtung des mir unbegreiflich hehr erscheinenden Werdens und Wachsens des Wagnerischen Genius versunken, rief ich, ausser mir, zuweilen mit dem Volk beim Nahen des herrlich strahlenden Galtritters aus: „ein Wunder, ein Wunder ist gekommen; ha, unerhörtes, nie gesehnes Wunder!“

der Andere, dem es um eine künstlerische Bildung Ernst ist, nach Lektüre von S. 21/22 es für alle Zukunft abschwüre, solche im Durchwandern von Gemäldegalerien zu suchen.

Getreu seinem Grundsatz, dass Wagner und Schopenhauer die Lehrer der modernen Menschheit seien, giebt der Verfasser die Lehren beider in den mannigfachsten, immer treffenden Anwendungen auf einzelne Fälle, meist seiner eigenen Erfahrung, wieder. Wenn wir in Etwas ihn — ja nicht etwa „kritisiren“ — aber schon um mancher Leser Willen anders wünschen möchten, so ist es die Beibehaltung der Schopenhauer'schen Terminologie an manchen Stellen. Wie abstoßend solche wirken kann, erinnern wir uns mit Schauern aus der Zeit, da wir anfangen, Schriften über Wagner zu lesen — einer Zeit, in der es unter den jungen Wagner-Schopenhauerianern grassirte, sich bei den geringfügigsten Auseinandersetzungen in die dichtesten philosophischen Nebelwolken zu hüllen und mit den haarsträubendsten Terminis förmlich um sich zu werfen. Das ist ja gerade das Schopenhauer — neben Platon — so einzig Auszeichnende, dass man den ganzen Tiefsinn seiner Lehre ohne alle schulmässige Einkleidung, ohne Termini, ja, um das bezeichnende Wort herauszusagen, ohne *den* Terminus, den einen, immerwiederkehrenden, aller Welt zum Verständniß bringen kann, und das macht Schopenhauer zum Philosophen der Zukunft. Aber möge der Verfasser — wir wiederholen es — in dieser Bemerkung nur den Wunsch wiederfinden, sein Werk möglichst Vielen zugänglich gemacht zu sehen.

Leider ist uns eine weiter eingehende Betrachtung der einzelnen, ohne Ausnahme höchst gehaltvollen und gedankenreichen Abschnitte hier nicht möglich. Aussprüche über „Kunst und Künstler“, „Musik und Musiker“, „Musik und Musiker in der Kirche“, „Gesang und Sänger“ füllen die erste Hälfte des Werkes aus; darauf folgen vier Richard Wagner gewidmete Kapitel („Das Kunstwerk der Zukunft“, „Bayreuth und die Bayreuther Schule“, „Mannigfaltiges über den Ring des Nibelungen“, „Wagner und seine Zeitgenossen“.) „Presse und Kritik“, „Theater und Concert“, „Mannigfaltiges“ machen den Beschluss. Was aus einer so reichen Fülle von Materien zur Besprechung herauszugreifen oder auch nur erwähnungsweise besonders zu empfehlen sei, wird natürlich auf subjektives Gefallen ankommen, zumal aber ist es schwer, *Zitate* aus einem Werke auszuwählen, das seiner Natur nach aus lauter Zitaten besteht. Doch wollen wir, um nur einen Vorschmack des Werkes zu geben und zur Beschäftigung mit dem Ganzen anzuregen, mit Beidem einen Versuch machen.

In den ersten Abschnitten erfreuen wir uns innig an dem edlen vergeistigten Standesgeföhle eines Künstlers, der blutenden Herzens seiner Kunst, anstatt der ihr gebührenden herrschenden, eine *Sklavenstellung* angewiesen sieht. Er zeigt, wie unsere jetzt allgemein gültige Erziehungsmethode alle künstlerischen Anlagen ersticken müsse, wie ein unseliger Hang zum Kritisiren heute aller Welt anhaftet, der zuletzt keinen mehr zum eigentlichen Geniessen fähig erscheinen lasse:

„In erster Linie kommt es auf die Anschauung und den unbefangenen Genuss an; den sollen *Alle* haben. In zweiter Linie kommt bei den hierzu besonders Beanlagten die kritische Erkenntniß des Genossen hinzu, aber doch auch erst nach dem Genusse. Das wird also nur bei Wenigen geschehen. Die andern brauchen die kritische Erkenntniß auch gar nicht, sie *sollen* gar nicht urtheilen.“ S. 16/17: „man darf den Leuten nur einmal genau auf den Zahn fühlen, so kommt es bald heraus, dass die Kunst denn doch eigentlich vollendete *Nebensache* sei, wenigstens z. B. gegen die „*ernste*“ Wissenschaft gehalten; ja es empört die Leute geradezu, Kunstfragen überhaupt ernsthaft behandelt zu sehen. Weshalb aber

zeigen sie das nicht für gewöhnlich auch äusserlich, weshalb lassen sie sich die wichtige Behandlung der Kunst in den Spalten der Tagesblätter (die freilich auch nur scheinbar dort ernst genommen wird) gefallen? — Das macht die Furcht, sich dem Tadel oder der stillen Geringschätzung der Wenigen auszusetzen, von denen sie eben fühlen, dass sie etwas davon verstehen; eben so deutlich, wie sie fühlen, dass sie selbst im Gebiete der Kunst eine terra incognita betreten. Diese Wenigen sind die, welche sich aus dem die Kunst vernichtenden Strome unserer Bildung mühsam ans grüne Ufer retteten“.

Hier, möchten wir fast glauben, hat unser Freund in dem Grunde, den er ihrem affektirten Ernste gegenüber der Kunst unterschiebt, die Leute unserer gebildeten Gesellschaft noch zu gut beurtheilt. Das grüne Ufer, an das sich die glücklichen Jünger der Kunst zu retten vermochten, liegt ja in einer neuen Welt, fernab von den Wohnstätten der Weltkinder, die sich um diese Insel der Seligen und ihre Bewohner herzlich wenig kümmern, am Wenigsten aber wohl sich Gesetze von ihnen vorschreiben lassen. Was *dort* geehrt wird, das sind die grossen berühmten *Künstler*, die gar oft das Banner der Kunst am wenigsten rein erhalten! Der wahre Grund jenes scheinbaren Ernstes gegenüber der Kunst, der in Wahrheit eine *Beschimpfung* derselben ist, scheint uns vielmehr im Folgenden zu liegen. Die Männer des Wissens — und einzig diese geben ja unserer gebildeten Gesellschaft Gesetze — fühlen instinktiv, dass in normalen Zeiten in dem eigentlichen *Volke* der Drang zur Kunst stäts ein natürlicher, der zur Wissenschaft ein künstlich anezogener ist. Das Volk wird man also in dem Maasse der Wissenschaft immer mehr gewinnen können, als man diese als der Kunst verwandt, der gleichen Sphäre entstammend darstellt. Durch die heutzutage so beliebte, in der Gesinnung und Bildung von $\frac{9}{100}$ unserer Gesellschaft noch deutlicher als auf den bezüglichen Orden und Medaillen ausgeprägte Verbindung *von Kunst und Wissenschaft* (eine Verbindung, bei der die Kunst degradirt, die Wissenschaft gehoben wird) erreicht man so, dass beide gleich „ernst“ genommen werden. So erklären sich die wirklich überernst genommene Wissenschaft und die, in gleichem Sinne „ernst“ genommene und demzufolge zur Kunstwissenschaft erstarrte Kunst.

Aus den ersten Abschnitten seien noch hervorgehoben die wunderschöne Gegenüberstellung des Mimen und des schaffenden Künstlers (S. 11—13), deren Schlussworte hier folgen mögen: „des Mimen Kunst vergeht, wie sie entsteht, im Momente, aber es ist auch die einzige wirkliche Kunst, seine Kunst. — Des Dichters Kunst währt ewig, aber sie ist auch ewig nur eine *gewollte Kunst*, unterbrochen von wenigen Momenten, in denen sie auch gekonnt wird. So haben beide einander nicht zu neiden, und wenn die *Nachwelt* dem Mimen wirklich keine Kränze winden sollte, so möge er bedenken, wie oft die *Mitwelt* dem Dichter eine martervolle Dornenkrone band. — Was aber bleibt für Diejenigen, die in keine dieser beiden bevorzugten Klassen gehören, die nicht eigentliche Kunstschöpfer, wie Dichter und Mime, sind? — Ich meine alle Diejenigen, die zur Vermittlung und Ermöglichung des Kunstwerkes nöthig, aber, nach meiner strengen Unterscheidung, keine eigentlichen Künstler sind? Nun, die müssen sich eben damit trösten, dass sie ebenfalls *unvermeidlich* waren und lebenslang das Kunst-

Glaubens, die christliche Musik, endlich dafür zu erkennen und ihr die ihr zukommende Pflege in der Kirche zu widmen. Anstatt der Drohungen an die Ungläubigen, die der Verfasser an einem anderen Orte (S. 71) in das gebührende Licht stellt, sollten lieber die heiligen Klänge *der grossen deutschen Kirchenmusik* zum Glauben aufrufen, welche aber die Geistlichen gleichgiltig verkommen lassen. „In unseren heutigen Kirchen ist es, als hätten Bach, Händel und viele Andere gar nicht gelebt“ (nur zu wahr: dafür destomehr Mendelssohn, dieser an sich vielleicht harmloseste, in seinen Wirkungen aber, in dem, was aus ihm gemacht wird, schädlichste aller Künstler!) „Sie müssen in den Konzertsaal flüchten, wo sie doch wiederum nicht hingehören.“ Es fällt uns schwer, ohne weitere Zitate von diesen ernst eindringlichen, inhaltschweren Aussprüchen zu scheiden; sie möchten wir aber ganz besonders dem Leser ans Herz legen.

Der absolut werthvollste Theil des Buches scheint uns der Abschnitt über *Gesang und Sänger* (S. 49—65). Die liebevolle Innigkeit, mit der der Verfasser den Gesang durch das ganze Buch behandelt, lässt uns unschwer erkennen, dass dieser sein eigentliches Gebiet sein müsse. Er geht den Schäden auf den Grund, welche die arge Misère des deutschen Gesanges verschuldet haben und die er (S. 50—51) feinsinnig gliedert; seine Ausführungen gipfeln, wie billig, in dem Schmerzensschrei nach der *Bayreuther Schule*. Allein schon um dieses kleinen Meisterwerkes im Werke willen, in dem es dem Verfasser vorzüglich gelungen ist, mannigfach anderwärts Erörtertes in kurz zusammenfassender Behandlung klar und schön vorzutragen, wüssten wir dem Buche recht viele Leser. Möchten die Worte eines so Berufenen die unermessliche Bedeutung des *Gesanges*, aus dem uns in einem höchsten Sinne geradezu die Echtheit oder Unechtheit, die Herrlichkeit oder Versunkenheit eines ganzen Zeitalters entgegönt, immer Mehren erschliessen.

Wie er, ganz der Entstehung des „Tagebuches“ entsprechend, durch sämtliche Abschnitte des Werkes hindurch hie und da eine Stelle aus einem fremden Buche einstreut, die Eindruck auf ihn gemacht hat, so frischt er in den Wagnerabschnitten einzelne der monumentalen Dummheiten, die das Jahr 1876 gezeitigt hat, wieder auf, wofür wir ihm zu danken haben, da man wirklich, wenn man sie auch nicht mehr liest, doch nie vergessen sollte, dass es noch Kritiker giebt. Ja, die Stelle (S. 89) „man lobt bald diese, bald jene Seite der Thätigkeit Richard Wagner's, damit man die andern Seiten um so härter tadeln könne: ist seine *Musik* gut, so taugt der „Text“ nichts; erkennt man die *Dichtung* als bühnengemäss und wirksam an, so ist die *Musik* schauderhaft; ist Wagner als *Organisator*, Theaterdirektor, oder als Regisseur gut, so taugt doch seine Bayreuther Idee nichts, lässt man *letztere* gelten, so hat wiederum er seine Sache doch sehr schlecht gemacht, etc. etc. Was ist nun wahr?“ — diese Stelle brachte uns sogar wieder auf's Lebhafteste die Nützlichkeit einer recht genauen *Zusammenstellung sämtlicher namhafter Urtheile* von Gegnern über Wagner's Kunstwerke zum Bewusstsein, die in der Weise stattzufinden hätte, dass Scene an Scene gereiht in zwei Spalten die lobenden und tadelnden Urtheile aufgesammelt würden, wobei wir, durch Addition links und rechts, zu dem verwunderlichen Resultate kommen würden, dass dieselbe Kritiker-Korporation, nur in etwas anderen Permutationen und Kombinationen, ein Kunstwerk hier für den Inbegriff aller Vollkommenheit und dort für den Ausbund alles Schlechten erklärte. Es ist freilich eine wenig erquickliche Beschäftigung, so in Staub und Unrath aller Art herumzuwühlen; aber das Ergebniss würde zweifellos die widrige Mühe lohnen und Manchem zu denken geben, der heute noch an Kritiker glaubt. *)

*) Vergl. C. Kistler „über das musikalische Urtheil“ (München, Krüll).

Als vorzüglich gelungen wollen wir endlich noch die Betrachtungen über Theater und Konzert (zumal S. 120 ff.) hervorheben.

Manchmal führt uns eine mehrseitige Auffassung einer und derselben Frage in mehren aufeinander folgenden Aphorismen die betreffende Frage besonders nahe und lässt uns gleichzeitig einen erfreulichen Einblick in die geistige Thätigkeit des Schriftstellers gewinnen, ohne dass wir einen Augenblick ein Gefühl von „Wiederholung“ hätten. Ton und Ausdruck sind ernst und edel, immer der gleichen warmen Ueberzeugung entspriessend, manchmal von einer feinen und ungesuchten Volksthümlichkeit, hier und da von einer berechtigten Derbheit oder einem leichten Humor durchzogen. Dass der Verfasser die *Heiterkeit* der Stimmung noch nicht gefunden, liegt darin, dass, wie Nietzsche sagt, Heiterkeit nur möglich ist, wo *Sieg* ist, er dagegen für eine Sache kämpft, deren unausbleiblicher Sieg ihm viel zu langsam sich zu vollziehen scheint. Dass er aber zur Erringung dieses Sieges und somit zur Vorbereitung einer uns noch verwehrten Heiterkeit für Spätere — mögen dieses nun wir selbst verjüngt, oder glücklichere Nachkommen sein — in dem vorliegenden Buche ein gutes Theil beigetragen hat, haben wir freudigst anzuerkennen. Es sei hiermit allen Mitgliedern unserer Vereinigung als eine der werthvollsten Aeusserungen aus unserem Ideenkreise warm an's Herz gelegt. —

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Thomas Carlyle.

III.

Ueber die Beurtheilung des Grossen.

Kein Charakter — das können wir fest behaupten — ward jemals eher richtig verstanden, als bis man ihn mit einem gewissen Gefühl nicht blos der Toleranz, sondern auch der Sympathie betrachtete. Denn hier steht mehr als in irgend einem anderen Falle die Wahrheit fest, dass das Herz weiter sieht, als der Kopf.

Erwägen wir einmal, was wir unter einem Fehler verstehen. Mit dem Worte Fehler bezeichnen wir etwas, was uns missfällt, was uns widerspricht. Nun aber entsteht die Frage: wer sind wir? Dieser Fehler missfällt, widerspricht *uns*; und wären wir, wäre ich und mein Vergnügen und meine Zufriedenheit das Hauptaugenmerk des Dichters gewesen, dann hätte er ohne Zweifel dieses Hauptaugenmerk verfehlt, und sein Fehler bleibt ein unverbesserlicher und ist nicht zu entschuldigen. Aber wer weiss, ob dies wirklich seine Absicht war, ob so etwas seine Absicht sein durfte? Und wenn sie es nicht war, und nicht sein durfte, was wird dann aus dem Fehler? Diess muss vollständig unentschieden bleiben; wir wissen es nicht; vielleicht ist es nicht ein Fehler des Dichters, sondern unser eigener Fehler, vielleicht ist es auch gar kein Fehler.

Um richtig in dieser Sache zu sehen, um mit Unfehlbarkeit zu entscheiden, ob das, was wir einen Fehler nennen, in der That ein Fehler ist, müssen wir vorher über zwei Punkte im Klaren sein, was aber in Bezug auf keinen von Beiden so leicht ist. Erstens müssen wir uns klar gemacht haben, was des Dichters Ziel wirklich und eigentlich war, wie die Aufgabe, die er zu lösen unternahm, sich seinem eigenen Auge darstellte, und wie weit er mit den Mitteln, die ihm zu Gebote standen, dieser Lösung genügt hat. Zweitens müssen wir entschieden haben, ob und wie weit dieses sein Ziel, dieses seine Aufgabe — nicht mit uns und unseren persönlichen Grillen und den Grillen des kleinen Kreises, wo wir Gesetze geben oder nehmen — sondern mit der menschlichen Natur und der Natur der Dinge im Grossen, mit den allgemeinen Prinzipien der poetischen Schönheit übereinstimmt, nicht wie sie in unseren Lehrbüchern, sondern wie sie in den Herzen und in der Phantasie aller Menschen geschrieben stehen. Fällt die Antwort in beiden Fällen ungünstig aus, war eine Unvereinbarkeit zwischen den Mitteln und dem Zweck, ein Widerspruch zwischen dem Zweck und der Wahrheit vorhanden, so ist ein Fehler da; war diess nicht der Fall, so ist kein Fehler da.

Hieraus ergibt sich, dass die Entdeckung von Fehlern, vorausgesetzt, dass es Fehler von einiger Tiefe und Bedeutung sind, uns von selbst in jene Region führt, wo auch die höheren Schönheiten des Kunstwerkes, wenn es wahre Schönheiten besitzt, ihren wesentlichen Wohnsitz haben. In der That kann nach unserer Ansicht Niemand sich dogmatisch und auch nur mit der Möglichkeit, Recht zu haben, über die Fehler eines Gedichtes eher aussprechen, als bis er dessen letzte und höchste Schönheit gesehen hat, nämlich die zuletzt sichtbare, nach welcher nur Wenige sich umsehen und die man auch bei den meisten Gedichten vergebens

suchen würde. Die Schönheit des Gedichtes als *Ganzes* im strengen Sinne des Wortes, die klare Ansicht desselben als einer unzertrennlichen Einheit, und ob es natürlich aus dem allgemeinen Boden des Gedankens emporgewachsen ist und dasteht, wie eine tausendjährige Eiche, an der kein Blatt und kein Zweig überflüssig ist, oder ob es nichts weiter ist als ein aus Mehl, Wasser, Makulatur und bunten Farben zusammengepappter Baum, der mit dem Boden des Gedankens in gar keinem Zusammenhange steht, höchstens vielleicht durch einen halbverfaulten Stumpf oder dünnen Ast, den der schlaue Dekorationsfertiger, — wie z. B. bei dem sogenannten historischen Romane — zur Basis und Stütze seiner Kleistereien hervorgesucht hat.

Allerdings beurtheilen die meisten Leser ein Gedicht stückweise, sie loben und tadeln stückweise. Es ist diess ein sehr gewöhnliches Verfahren und mag für die meisten Gedichte und die meisten Leser vollkommen genügend sein. Aber doch möchten wir Niemandem, der in sich auch nur die leiseste Fähigkeit verspürt, einer besseren Methode zu folgen, anrathen, jener zu huldigen. Daneben möchten wir ihm auch noch empfehlen, sich womöglich nur mit würdigen Gegenständen zu befassen und keine Gedichte zu lesen, die wohl eine einfache Lektüre, aber kein Studium vertragen.

Wir halten es für die unrichtigste aller Maximen, dass ein wirkliches Gedicht auf angemessene Weise durch den Geschmack beurtheilt werden, dass man dabei, so zu sagen, eine innere Zunge in Anwendung bringen könne, welche die Sache sofort und unwiderruflich entscheiden soll. Von der Poesie, welche gewöhnliche Liebhabertheater versorgt und in Leihbibliotheken zirkulirt, sprechen wir natürlich nicht. Diess ist eine ganz andere Art, welche zu allen Zeiten zirkulirt hat, zirkuliren wird und zirkuliren muss, für deren Studium aber von keinem Menschen Regeln verlangt werden, weil die Regeln schon aus der Sache selbst hervorgehen. Wir sprechen vielmehr von jener Poesie, welche nur von Meistern geschrieben wird, welche nicht danach trachtet, dem trägen Gemüth phantastische Gebilde und bequeme Erregungen zu liefern, sondern die *ewige Vernunft des Menschen in seinem Sinne sichtbaren und demselben zusagenden Formen* zu verkörpern, und von dieser Poesie behaupten wir, dass sie keine leichte Aufgabe ist, sondern dass sie, weil sie die Essenz aller Wissenschaft ist, das reinste aller Studien erfordert.

Allerdings der Zweck des Dichters ist und muss sein, dadurch, dass er gefällt, zu belehren, aber nicht dadurch, dass er diesem oder jenem Menschen gefällt, sondern nur dadurch, dass er der *Menschheit* gefällt; nur indem er zu der *reinen Menschennatur* spricht, kann eine wirkliche „Belehrung“ in diesem Sinne mitgetheilt werden.

Das tiefe klare Bewusstsein eines einzigen Gemüthes kommt ihm unendlich näher, als das laute Geschrei einer Million, die kein solches Bewusstsein hat, deren Geschwätz und Geplauder den Zuhörer nur stört oder verwirrt und für die meisten wahren Dichter von jeher nur gleichgiltig gewesen ist.

Wenn man auf diese Weise verfährt, so zeigt sich, dass in Gemässheit des alten Sprichworts die Irrthümer eines Weisen buchstäblich lehrreicher sind, als die Wahrheiten eines Narren. Der Weise wandelt in hohen, weit ausschauenden Regionen; der Narr auf tiefliegenden, hoch eingefriedigten Heckenwegen. Verfolgen wir die Fusstapfen des Ersteren, um zu entdecken, wo er von dem richtigen

Pfade abwich, so zeigen sich uns ganze Reiche des Weltalls; auf dem Pfade des Letzteren dagegen entdecken wir, selbst zugegeben, dass er gar nicht abgewichen ist, wenig mehr als zwei Wagengeleise und zwei Zäune.

Ist es denn die wirkliche Aufgabe des Rezensenten, ein Kuppler der Trägheit, des Dunkels und aller Arten verächtlicher Dummheit von Seiten seines Lesers zu sein, diese Neigungen sorgfältig zu pflegen und vorsichtig alles abzuwehren, was mit störenden Neuigkeiten in dieses Narrenparadies hereinbrechen könnte? Ist er der Priester der Litteratur und Philosophie, um ihre Geheimnisse dem gemeinen Mann als treuer Prediger auszudeuten, ihn verstehen zu lehren, was seiner Fassungskraft angemessen ist, und ihm Ehrfurcht vor dem beizubringen, was einer höheren Intelligenz als der seinen vorbehalten bleibt? Oder ist er bloss der Lakei des Stumpfsinnes, der sich für einen gewissen monatlichen oder vierteljährlichen Lohn bemüht, das Reich der Anmaassung und Trivialität auf Erden zu verewigen? Und wenn er das Letztere ist, wäre ihm dann nicht zu rathen, sich die Sache einen Augenblick zu überlegen und ernsthaft nachzudenken, ob verhungern schlimmer oder besser wäre, als ein solches Hundedasein?

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Veränderungen in Vertretungen. — Der Orden vom hl. Gral (S. auch unten Konzerte) hat seit dem Anfange d. J. eine *selbständige Vertretung des Patronat-Vereines* in München übernommen. — An Stelle des nach Wien berufenen Direktors des Mozarteum's, Herrn Dr. O. Bach, wird vom 1. Juli an der Direktor der Staats-Gewerbeschule, Herr Camillo Sitte, unseren Verein in Salzburg vertreten. — Herr R. Schnürdreher hat wegen Wechsels seines Wohnortes die Vertretung in Prag, und Herr Architekt A. Oechelhäuser aus demselben Grunde die Vertretung in Cassel aufgeben müssen. — Im Vertreterverzeichnisse auf dem „Auszuge aus den Bestimmungen“ ist der Vorname des Herrn Wagner in Braunschweig anstatt durch A. durch G. zu bezeichnen. —

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Zur Geburtstagsfeier des Meisters gab der Orden vom heil. Gral in München am 22. Mai unter gütiger Mitwirkung des k. Kammersängers Herrn Franz Nachbaur ein Konzert: 1) Vorspiel zu „Lohengrin“, — Lohengrin's Herkunft; 2) Huldigungsmarsch; 3) Walther's Preislied aus den „Meistersingern“; 4) Vorspiel zu „Tristan und Isolde“; 5) Siegfried's Verklärung aus der „Götterdämmerung“. Der Vortrag fand im Saale der Hof-Musikalienhandlung von Jos. Aibl (Pianoforte-Magazin für Bechstein) vor persönlich Geladenen statt. —

Am 30. Mai veranstaltete der neu begründete Leipziger akademische Wagner-Verein seine erste musikalische Aufführung Wagnerischer Kompositionen: 1) Huldigungsmarsch (2 Klaviere: Herr Kapellmeister Seidl, Musikdirektor Bolck, Stade und Quasdorf); 2) „Träume“ und „der Engel“ (ges. von Frl. Stürmer); 3) Album-Sonate (Klavier: Hr. Dr. Stade); 4) Faust-Ouverture (2 Klaviere, w. o.); 5) 2 Albumblätter für Violine und Klavier (Herr Konzertmeister Raab und Kapellmeister Seidl); 6) „die Erwartung“ und „Schlaf, holdes Kind“, (ges. von Frl. Stürmer); 7) Vorspiel zu den „Meistersingern“ (2 Klaviere, w. o.). —

Am 29. Mai fand in Köln eine Nachfeier des Geburtstages Wagner's statt, welche, veranstaltet durch die Musikalische Gesellschaft, eine sehr erfolgreiche Aufführung der Wagnerischen Werke: Faust-Ouverture, Albumblatt (Violine: Hr. Kammervirtuos R. Heckmann), Lied des „Wolfram“ und „Tannhäuser“ (Hr. Dr. E. Krauss), Kaisermarsch mit Schlusschor, darbot. —

Ferner haben wir wiederum ein sehr bemerkens- und dankenswerthes Unternehmen ausserhalb des Vereines für den Verein zu melden: am 27. Mai gaben die Herren Kapellmeister G. Laube (vom 1. Rhein. Inf.-Reg. Nr. 25) und Asbahr (vom 6. kgl. Sächs. Inf.-Reg. Nr. 105) in Strassburg i. E. ein Konzert zum Besten des *Bayreuther Fonds*. (Ueberschuss: 255 Mark.) Das Programm enthielt Stücke aus *Rienzi*, *Fliegender Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Walküre*, *Götterdämmerung*, *Meistersinger* und zum Schlusse den *Kaiser-Marsch*. —

Vortrag im Interesse unserer Sache. — Am 9. Juli hielt der Redakteur d. Bl. im Kreise des Leipziger akademischen Wagnervereines, welcher jetzt bereits 100 Mitglieder zählt, einen Vortrag unter dem Titel: „Mittheilungen über den Plan einer Stylbildungsschule in Bayreuth“, der in seinem einleitenden Theile demnächst bei C. F. Kahnt (Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 31) erscheinen wird, während der Haupttheil in weiterer Ausarbeitung späterhin als Broschüre erscheinen soll. Die im Anschluss an jenen Vortrag und in der danach sich entspinneuden Debatte von den zahlreich anwesenden Mitgliedern des Vereines erörterten und fixirten Resolutionen werden in einem Jahresberichte des Vereinsvorstandes unseren Lesern mitgetheilt werden. (Vgl. unten: Spenden zum Wiesbadener Fonds.)

Litterarische Neuigkeiten. — Im Verlage von Edwin Schloemp, Leipzig, ist erschienen: Richard Wagner's „Tristan und Isolde“, ein Leitfaden durch Sage, Dichtung und Musik für das deutsche Theaterpublikum, von *Hans von Wolzogen* (3 Bog. Pr. 75 ♂). — In demselben Verlage erschien eine gründlich umgearbeitete und durch mehre grössere Zusätze, vornehmlich über Wagnerischen Gesangesstyl, nebst einem neuen Schlusskapitel über die „Bayreuther Schule“, erweiterte Broschüren-Ausgabe des Aufsatzes: „Was ist Styl“ (Bayr. Bl. I. Stück 1880). —

Während des Druckes dieser Mittheilungen ist der Schloemp'sche Buchverlag auf die Firma Louis Senf in Leipzig übergegangen, während Herr Edwin Schloemp sein Geschäft auf den Kunstverlag zu konzentriren gedenkt. Sein Nachfolger übernimmt alle Verpflichtungen und Vergünstigungen gegenüber unseren Mitgliedern und unserer Sache, durch welche Herr Schloemp sich stets in so vorzüglicher Weise als zu uns gehörig bethätigt hat. Die betreffenden Verlagswerke, welche auf unsere Sache sich beziehen, sind folgende:

Anonym: Aus der Zeit — für die Zeit, Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst.	„ 3. —
„ Die Musik und ihre Klassiker in Aussprüchen Richard Wagner's	„ 1. 50
„ Was ist Styl? Betrachtungen und Beispiele zur Kritik der Idee einer „Stylbildungsschule“ in Bayreuth. (Soeben erschienen)	„ 2. 25
Fr. v. Hausegger: Richard Wagner und Schopenhauer, eine Darlegung der philosophischen Anschauungen R. Wagner's an der Hand seiner Werke.	„ 1. —
Ludwig Nohl: Unsere geistige Bildung.	„ 1. 50
Martin Plüddemann: Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft.	„ 0. 60
Edouard Schuré: Das musikalische Drama, verdeutsch von H. von Wolzogen. 2 Theile, mit 2 Holzschnitten.	„ 4. —
H. v. Wolzogen: Thematischer Leitfaden durch die Musik von R. Wagner's „Der Ring des Nibelungen.“ Vierte verbesserte und vermehrte Auflage.	„ 2. —

H. v. Wolzogen:	Dasselbe in 4 einzelnen Heften, als: Führer durch die Musik des „Rheingold“, der „Walküre“, des „Siegfried“, der „Götterdämmerung“	à „ 0. 40
„	Richard Wagner's Tristan und Isolde, ein Leitfaden durch Sage, Dichtung und Musik.	„ 0. 75
„	(Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel, in vierter Auflage unter dem Titel:) Erläuterungen zu R. Wagner's Nibelungendrama.	„ 1. 50
„	Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.	„ 2. —
„	Die Sprache in R. Wagner's Dichtungen.	„ 2. —
„	Poetische Lautsymbolik. Psychische Wirkungen der Sprachlaute.	„ 1. —

Soeben erschien in dem Verlage von Carl Schüssler zu Hannover: *Das Wesen der Senta in Richard Wagner's Dichtung „der fliegende Holländer“*, von Edmund von Hagen. Das Werk zerfällt in zwei Theile mit einem Anhang. Der erste Theil behandelt Senta als Idee und geht auf die Fragen über das Wesen der *Idee*, des *Genius* und des *Bildes* näher ein; der zweite Theil behandelt Senta als Weib und bespricht das Wesen des *Weibes*, die *Umgebung* Senta's und den *Charakter* derselben. Der Anhang giebt tiefsinnige Gedanken über den Begriff der *Heimat*, über die Bedeutung der *Siebenzahl* und des *Spinnens* in der Dichtung des „fliegenden Holländer“. Indem wir dieses originelle und tief durchdachte Buch allen Lesern unserer Blätter nicht zum Durchblättern, sondern vielmehr zum konzentrirten Studium empfehlen, weisen wir darauf hin, dass von demselben Verfasser bisher folgende gedankenreiche Schriften erschienen sind:

- 1) Ueber die Dichtung der ersten Scene des „Rheingold“. München. Christian Kaiser's Verlag. 1876.
- 2) Richard Wagner als Dichter in der zweiten Scene des „Rheingold“. Eben-dort. 1879.
- 3) Deutsche Sprachweisheit. Etymologische Aphorismen. Hannover. Carl Schüssler's Verlag. 1880.

Eine nähere Besprechung behalten wir uns vor. —

Der im Aprilstücke dieser Blätter enthaltene Aufsatz des Herrn Dr. *Bernhard Förster*: „Richard Wagner als Begründer eines deutschen Nationalstils“, ist im Separatabdrucke als Broschüre bei Ernst Schmeitzner, Chemnitz, erschienen. (Preis 75 δ). —

Das neueste verdienstliche Werk des Herrn *Josef Kürschner*, der zweite Band seines „Jahrbuches für das deutsche Theater“ (1880), ein statistisches Orientierungsbuch ersten Ranges, dessen Herausgeber durchaus auf dem Boden unserer Kunstanschauungen steht und dieser Gesinnung überall entschiedenen Ausdruck giebt, enthält auch einen Rückblick auf die *Geschichte des Bayreuther Patronat-Vereines* in den letzten Jahren, der als Ergänzung zu der Orientierungsschrift „*Grundlage und Aufgabe des allgemeinen Patronat-Vereines*“ (zu beziehen durch die Redaktion der Blätter) zu betrachten ist. — Auch der *Almanach der Deutschen Bühnengenossenschaft*, herausgegeben von unserem Kasseler Vertreter, kgl. Regisseur *Ernst Gettke*, bekennt sich zu uns durch einen Aufsatz des Redakteurs dieser Blätter: „*Der Nibelungen Stoff und Stätte*“, welcher die mythisch-litterarischen Quellen des Nibelungendramas und im Anschlusse daran die Bedeutung und die angestrebte Zukunft von Bayreuth behandelt. —

Im Interesse einer wünschenswerthen Verbreitung der Kenntniss über die Bayreuther Pläne und die Idee einer Stylbildungsschule durch die Tagespresse, wie diess auf der Wiesbadener Versammlung beschlossen war, hat zunächst Herr

Dr. Ludwig Schemann in der Hagen'er Zeitung (Nr. 132 — 135) eine ganz vorzüglich orientirende, populär geschriebene Abhandlung „Richard Wagner's Projekt einer Stylbildungsschule in Bayreuth“ veröffentlicht, welche bis jetzt in der Elberfelder Zeitung (Nr. 156, 157), in der Barmer Zeitung und in der Hessischen Morgenzeitung abgedruckt worden ist. Wir machen unsere Genossen auf diesen erfreulichen Beginn der geplanten erweiterten Thätigkeit für Bayreuth besonders aufmerksam, da Einer oder der Andere doch vielleicht Gelegenheit finden könnte, die trefflichen Artikel entweder selbst zur Belehrung ihm bekannter Kreise zu benutzen oder in noch anderen Journalen unterzubringen.

Vergünstigungen für die Vereinsmitglieder. — Der Bildhauer Herr Gustav Kietz in Dresden (Wintergartenstrasse 3.) hat zu Gunsten unserer Mitglieder den Preis für den Gipsabguss seiner vorzüglichen, allerähnlichsten, *grossen Büste Richard Wagner's* von 24 *M.* auf 16 *M.* (dazu 4 *M.* für Kiste und Verpackung) ermässigt. Unsere Mitglieder werden gewiss nicht ermangeln von dieser höchst dankenswerthen Erleichterung für die Anschaffung, resp. Versenkung, des schönen Kunstwerkes reichlich Gebrauch zu machen. — Bestellungen sind direkt an den Künstler zu richten. —

Der Verlagsbuchhändler Herr Ernst Schmeitzner in Chemnitz zeigt an, dass er bereit ist, die bei ihm soeben erschienene Schrift unseres thätigen Vereinsgenossen Cyrill Kistler: „*Musikalische Elementarlehre*“ (Opus 40) an Mitglieder des Patronatvereines gegen Einsendung von *M.* 1,50 (anstatt 2,40) *portofrei* abzulassen. Für Lehrer der Musik, welche für ihre Schüler eine grössere Anzahl von Exemplaren der Schrift acquiriren wollen, werden 11 Exemplare mit nur 18 *M.* berechnet. — Die „*Harmonielehre*“ desselben Verfassers ist ebenfalls in den Verlag von E. Schmeitzner übergegangen; Bestellungen auf dieselbe zu ermässigtem Preise sind nach wie vor an die Red. d. Bl. zu adressiren. —

Berichtigung. — Auf Seite 1 des Berichtes über die Wiesbadener Versammlung (Beilage zum V. Stücke der Blätter) war Herr Dr. Pohl irrtümlich als Vertreter des Herrn Professors Riedel bezeichnet worden, während durch ihn, an Stelle des verhinderten Professors Riedel, vielmehr der Allgemeine Deutsche Musikverein in Wiesbaden vertreten sein wollte. — Die neulich hier angezeigte, ausserordentlich erfreuliche 1000 Mk.-Spende des genannten grossen Deutschen Zentralvereines für die Interessen unserer Musiker und ihrer Kunst ward ausdrücklich für die Förderung der Wagnerischen Idee einer *Stylbildungsschule in Bayreuth* bestimmt. —

Spenden zum Fonds des Patronatvereines: 1000 *M.* von einem ungenannten Mitgliede in Süddeutschland (Baden). Der Wiener akademische Wagnerverein hat abermals 400 *M.* eingesandt, mit der Bitte um Gewährung dreier Antheilsrechte à 100 *M.* —

Spenden zum Wiesbadener Fonds — Eine Sammlung im Kreise studirender Jugend in Leipzig ergab 30 *M.* — Herr Dr. L. Schemann lieferte als Ertrag einer Sammlung 65 Mark.

Zur Beachtung: Die offizielle Liste der Mitglieder wird jetzt angefertigt. Wer von den Herren Vertretern oder Mitgliedern in Bezug auf dieselbe (resp. auch auf die Anzeige der Fondsspenden) noch besondere Wünsche oder Nachträge und Berichtigungen uns mitzuthellen hat, wird gebeten, diess baldigst zu thun, sowie noch restirende Beiträge pro 1880 einzuziehen und einzuzahlen, damit die Namen der Betreffenden, als ordentlicher Mitglieder, in dieser Liste noch Aufnahme finden dürfen. —

Geschäftlicher Theil.

Ueber Verloosung der Mitgliedschaftsrechte.

In Uebereinstimmung mit der von der Wiesbadener Versammlung ausgesprochenen Resolution erklären wir hiermit: dass Verloosungen von Mitgliedschaftsrechten innerhalb des Patronatvereines selber nicht stattfinden dürfen.

Selbständige Vereinigungen, ausserhalb des Bayreuther Vereines, welche durch Zahlung grösserer Gesamtbeiträge für den Fonds des Letzteren sich einen Anspruch auf gewisse Rechte der Betheiligung an den Bayreuther Unternehmungen zu erwerben gewünscht haben, werden vielleicht mitunter in die Nothwendigkeit versetzt sein, besagte Rechtsansprüche unter ihre Mitglieder auch durch das Loos zu vertheilen. Diese Privatvornahme des betreffenden Vereines hat aber für uns nur den Charakter einer provisorischen Uebereinkunft in dem internen Kreise desselben. Von uns aus können die bezüglichen Rechte faktisch und offiziell erst dann bescheinigt werden, wenn uns die bestimmten Personen, denen durch den Vertheilungsmodus des betreffenden Vereines die eventuelle Benützung derselben zugesprochen worden ist, namentlich als neu eintretende Mitglieder des Bayreuther Vereines angemeldet worden sind. Hierbei müssen wir uns sowohl die Bestimmung des uns wünschenswerth erscheinenden Termines der Anmeldung als auch insbesondere, wie bei jeder anderen Anmeldung, die Bestätigung der Mitgliedschaft und ihrer Rechte unsererseits vorbehalten.

Wir ersuchen hiermit zugleich die unter obige Kategorie fallenden selbständigen Vereinigungen: die interne Vertheilung der bis jetzt von ihnen bezüglich des nächsten Festspieles erworbenen Gesamtrechte unter ihre Mitglieder bis zum 31. Dezember d. J. vornehmen und sodann die Namen der betreffenden Personen, welche danach für die künftige Benutzung der Rechte bestimmt sein werden, uns zur offiziellen Bestätigung als Mitglieder des Patronatvereines baldmöglichst anmelden zu wollen.

Bayreuth, 15. Juli 1880.

Der Vorstand
des Bayreuther Patronat-Vereines.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

August.

Achtes Stück.

1880.

Inhalt: — Zur Feier des 25. Augusts und zur Nachfeier des Wittelsbacher Festes. — Ueber musikalische und unmusikalische Menschen. Ein Vortrag von Ludwig Scheumann. I. — Geschichtlicher Theil: Zur Geschichte der Wagner-Vereine. (Wien.)

Zur Feier des 25. Augusts

und

zur Nachfeier des Wittelsbacher Festes.

Die Feier des siebenhundertjährigen Bestehens der Dynastie der Wittelsbacher in Bayern mahnt uns an das ernsteste öffentliche Verhältniss: an das Verhältniss des Fürsten zu seinem Volke und des Volkes zu seinem Fürsten. Mit grossmüthig tiefem Sinne hat unser König es kund gethan, wie er dieses Band ehrt, indem er die Festlichkeiten, durch welche das bayerische Volk ihm gewiss freudig zu erkennen gegeben hätte, wie es in seinen Herrschern sich als ein unabhängiges und eigenartiges Ganzes fühlt, in eine ernste Stiftung zu Gunsten des Handwerkes und der Handwerker wandelte. Ohne hier den weittragenden königlichen Gedanken zu erörtern, dürfen wir an die allgemeine Freude über denselben wohl die Betrachtung anknüpfen, dass die heilsame Wirksamkeit des Hauses Wittelsbach auch über die Grenzen

Bayerns sich erstreckte, und wir, die Bayreuther Gemeinde, die wir die „Sekte für das Gute“, wie sie Schiller wünschte, zu verwirklichen trachten, wir fühlen, wenn nicht Alle als Unterthanen, ein jeder doch von uns in seinen höchsten Interessen als Schützling eines Wittelsbacher Herrn, das Bedürfniss und die Verpflichtung, die Feier auf unsere Weise zu begehen. Nicht besser aber glauben wir diess thun zu können, als indem wir zuerst den, vielleicht nicht allen den Unrigen gegenwärtigen Brief abdrucken, mit welchem Goethe dem König Ludwig I. von Bayern den Briefwechsel zwischen ihm und Schiller widmete.

**Allerdurchlauchtigster
Allergnädigst regierender
König und Herr!**

In Bezug auf die von Ew. Königl. Majestät zu meinem unvergesslichen Freunde gnädigst gefasste Neigung musste mir gar oft, bei abschliesslicher Durchsicht des mit ihm vieljährig gepflogenen Briefwechsels, die Ueberzeugung begehen: wie sehr demselben das Glück, Ew. Majestät anzugehören, wäre zu wünschen gewesen. Jetzt da ich nach beendigter Arbeit von ihm abermals zu scheiden genöthigt bin, beschäftigen mich ganz eigene, jedoch dieser Lage nicht ungemässe Gedanken.

In Zeiten wenn uns eine wichtige, auf unser Leben einflussreiche Person verlässt, pflegen wir auf unser eigenes Selbst zurückzukehren, gewohnt nur dasjenige schmerzlich zu empfinden, was wir persönlich für die Folge zu entbehren haben. In meiner Lage war diess von der grössten Bedeutung: denn mir fehlte nunmehr eine innig vertraute Theilnahme, ich vermisste eine geistreiche Anregung und was nur einen löblichen Wetteifer befördern konnte. Diess empfand ich damals auf's Schmerzlichste; aber der Gedanke, wie viel auch Er von Glück und Genuss verloren, drang sich mir erst lebhaft auf, seit ich Ew. Majestät höchster Gunst und Gnade, Theilnahme und Mittheilung, Auszeichnung und Bereicherung, wodurch ich frische Anmuth über meine hohen Jahre verbreitet sah, mich zu erfreuen hatte.

Nun ward ich zu dem Gedanken und der Vorstellung geführt, dass auf Ew. Majestät ausgesprochene Gesinnungen dieses alles dem Freunde in hohem Maasse widerfahren wäre; um so erwünschter und förderlicher, als er das Glück in frischen vermöglichen Jahren hätte geniessen können. Durch allerhöchste Gunst wäre sein Dasein durchaus erleichtert, häusliche Sorgen entfernt, seine Umgebung erweitert, derselbe auch wohl in ein heilsameres besseres Klima versetzt worden, seine Arbeiten hätte man dadurch belebt und beschleunigt gesehen, dem höchsten Gönner selbst zu fortwährender Freude, und der Welt zu dauernder Erbauung.

Wäre nun das Leben des Dichters auf diese Weise Ew. Majestät gewidmet gewesen, so dürfen wohl auch diese Briefe, die einen wichtigen Theil des strebsamsten Daseins darstellen, Allerhöchstdenenselben bescheiden vorgelegt werden. Sie geben ein treues unmittelbares Bild und lassen erfreulich sehen: wie in Freundschaft und Einigkeit mit manchen untereinander Wohlgesinnten, besonders auch mit mir, er unablässig gestrebt und gewirkt, und, wenn auch körperlich leidend, im Geistigen doch immer sich gleich und über alles Gemeine und Mittlere stets erhaben gewesen.

Seien also diese sorgfältig erhaltenen Erinnerungen hiemit zur rechten Stelle gebracht, in der Ueberzeugung, Ew. Majestät werden gegen den Ueberbliebenen, sowohl aus eigner höchster Bewegung, als auch um des abgeschiedenen Freundes willen, die bisher zugewandte Gnade fernerhin bewahren, damit, wenn es mir auch nicht verliehen war, in jene ausgebreitete königliche Thätigkeit eingeordnet mitzuwirken, mir doch das erhebende Gefühl fortdaure, mit dankbarem Herzen die grossen Unternehmungen segnend, dem Geleisteten und dessen weitausgreifendem Einfluss nicht fremd geblieben zu sein.

In reinster Verehrung mit unverbrüchlicher Dankbarkeit lebenswierig verharrend

Ew. Königl. Majestät

allerunterthänigster Diener

Johann Wolfgang v. Goethe.

Weimar den 18. October 1829.

In diesem Briefe drückt sich ein Bedauern aus, welches zum höchsten Ruhme des Königs und des Dichters gereicht. Mit welchen Gefühlen aber dürfen wir diesem Bedauern begegnen? — Schmerzlich gewahren wir es, dass ein Grössester unter den Söhnen Deutschlands, „einer der immer unablässig gestrebt und gewirkt, wenn auch körperlich leidend, im Geistigen doch immer sich gleich und über alles Gemeine und Mittlere stets erhaben“, dass Dieser den Unbilden des Lebens preisgegeben blieb, und sein unschätzbares Dasein durch sie gekürzt sah. Auf das Bitterste empfinden wir zugleich die Werthlosigkeit eines Zustandes, in welchem eine Erscheinung wie die Friedrich Schiller's der Sorglosigkeit von Natur und Menschen als geopfert gelten darf.

Je lebhafter uns diese Empfindungen mit überwältigender Traurigkeit einnehmen, um so dankbarer dürfen wir einer Feier sein, welche es uns gestattet, diese Gefühlsströmungen in eine Betrachtung überzulenken, aus der, neben der Klage über das unersetzlich Verlorene, als schönste Zwillingsblüthe die herzerhebende Freude über ein unbedingt Gewonnenes entsprosst. Das was König Ludwig I. mit Schiller nicht glücken durfte, worüber der hochgefasste 80jährige Goethe eine ergreifende Klage auslassen musste: das ward Seiner Majestät dem Könige Ludwig II. mit unserm Meister beschieden. Nicht einen Fortschritt der Zeit, nicht eine Besserung der Zustände, nein, die Erfüllung einer höchsten königlichen Bestimmung erleben wir hier mit tiefer Rührung. „Durch Allerhöchste Gunst“ wurde das Dasein unsres Meisters „durchaus erleichtert, häusliche Sorgen von ihm entfernt, seine Umgebung erweitert“, er ist „in ein heilsameres besseres Klima versetzt“ worden, seine Arbeiten hat man „belebt und beschleunigt“ gesehen, „dem höchsten Gönner selbst zu fortwährender Freude, und der Welt zu dauernder Erbauung“. — Und in welchem Augenblicke trat als Schirmherr der König in das Leben unsres Künstlers ein? Als weder für ihn noch für sein Werk, geschweige denn für seine Sache, irgendwo sich eine Stätte fand; als „Tristan und Isolde“ für unaufführbar erklärt wurde; als die Bestellung der „Meistersinger“ verweigert worden war; als kein Fürst um die Konzeption des „Ring des Nibelungen“ sich kümmerte; kurz, als Deutschland's einziger gestaltender und schaffender Dichter-Musiker, um sein Leben zu fristen, sich nach der Möglichkeit — Konzerte zu geben umthat, und diese Möglichkeit sich des Oeffteren versperrt sah. Wir dürfen es mit Bestimmtheit aussprechen: ohne König Ludwig II. hätten wir die Aufführung von „Tristan und Isolde“ nicht erlebt; es wären „die Meistersinger“ und „der Ring des Nibelungen“ nicht

vollendet worden. Ohne Ihn wäre unser Meister unter der Last des Defizits erlegen, nachdem die, wiederum nur durch den König ermöglichten Festaufführungen in Bayreuth demselben Unverständniss bei der Gesammtheit begegnet waren, wie der Künstler und sein Werk sein früheres ganzes Leben hindurch. Der König hat den Künstler in seinen Schutz genommen; er hat ihm aber nicht nur Leben und Schaffen ermöglicht, er hat ihm den Weg zu seinem Volke eröffnet. Durch König Ludwig II. ist Richard Wagner dem Volke wirklich bekannt geworden; und so feiern denn wir, die Jünger des Meisters, welche die Bahnen bis an das Ziel zu wandeln gedenken, die ein König uns enthüllt hat, das Wittelsbacher Fest am 25. August, und feiern es durch dankbare Freude an einer Erfüllung, welche uns das Hoffen auf Verwirklichung unseres Ideales erweckt und erhält.

Wo sich der König fand, sollte da das Volk fehlen? Derselbe König aber, der den misskanntesten Künstler schirmte und dessen Ideal zu dem seinigen machte, in dem Wissen, dass einzig ein materiell und geistig wohl gedeihendes Volk die unentbehrliche Mitwirkung zur Erreichung grosser Zwecke zu geben vermag, dieser König lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Hebung des Handwerkes. Wie wenn in dem Enkel von König Ludwig I. dessen Zusammenhang mit Goethe unmittelbar lebte, werden wir hierdurch an die Gedanken gemahnt, die der Dichter in „*Wilhelm Meister's Wanderjahren*“ den Deutschen gleichsam zur Verwerthung vermachte; und dem Ausdruck unsres Dankes für das Erfüllte fügen wir den Wunsch für das Erstrebte bei: der König möchte die Mithülfe finden, welche seiner grossen Absicht entspreche, und welche auch unsrer Sache in ausgedehntester Weise ein in fernste Zeiten hinreichendes Gedeihen verheissen würde. —

Ueber musikalische und unmusikalische Menschen.

Ein Vortrag

gehalten im Berliner Zweigvereine des Patronatvereines

am 24. März 1880

von Ludwig Schemann.

I.

Hochgeehrte Anwesende, verargen Sie mir es nicht, wenn ich meine heutige Besprechung der wahren Lebensfrage des Wagnerthums mit einigen ernstern, ja düsteren Worten eröffne, wie ich es nicht anders kann, wenn ich unsere Lage, unsere Errungenschaften und ferneren Aussichten einer offenen und gewissenhaften Prüfung unterziehen will.

Als wir vor nun bald drei Jahren den Patronatverein gründeten, da wurden wir sowohl bei der Normirung der äusseren Bedingungen der Theilnahme an demselben, als bei der Vorstellung, die wir uns von der geistigen Beschaffenheit der zu gewinnenden Mitglieder machten, von der Rücksicht auf eine möglichste Wirkung in die Ferne geleitet. Nicht als ob wir von der Hoheit der Kunst, die wir zu verbreiten streben, ein Atom hätten preisgeben wollen, oder die einstweilige Exklusivität ihrer Darstellungsmöglichkeiten einen Augenblick ausser Acht gelassen hätten: wir glaubten aber, dass die beredete Begeisterung Derer, die von dieser Kunst wirklich schon etwas erlebt hatten, Mittel und Wege finden würde, jene Hoheit immer weiter wirken und so jene Exklusivität schwinden zu machen. Wir hofften auf eine allmählich sich anbahnende edle Volksthümlichkeit unserer Kunst, nicht eine solche, wie sie die Kunstrichter fälschlich prätendiren und von manchen, am allerletzten volksthümlichen Künstlern irrig oder heuchlerisch sich zurechtgelegt haben, wonach nämlich das Verständniss eines Kunstwerkes auch dem Gedankenlosesten von selbst in den Schooss falle, wohl aber eine solche, vermöge deren es, bei wachsender Theilnahme und ernstlichen Bemühungen ästhetisch und sittlich unverdorbenen Menschen, immer Mehren sich beglückend erschliessen sollte.

Wir sind in unseren Erwartungen auf das Schmerzlichste getäuscht worden, und das Beste, was wir heute thun können, ist, uns diess offen und ehrlich einzugestehen. Zwar mit der Zahl der unserer Vereinigung Beigetretenen könnte ja ein Genügsamer zufrieden sein, ob sie gleich für das Volk der Dichter und Denker in gar keinem Verhältnisse zu der Grösse der dort vertretenen Idee steht; dieser Idee nun aber nur Existenzberechtigung bei der ungeheuren Majorität der ihr Abgewandten zu erringen, geschweige ihre unermessliche belehrende und bekehrende Macht zu entfalten, dafür ist so gut wie Nichts geschehen.

Mir ist hierfür kein anderer Grund erfindlich, als die vollkommene Täuschung über Wesen und Umfang der Wagnerschen Kunst, der unsere Freunde

noch immer, wenn nicht gar selbst unterworfen sind, doch zum Mindesten nach aussen hin zu wenig wehren, eine Täuschung, vermöge deren man glauben kann, Wagners Kunst wende sich nur an einen *Bruchtheil* der für künstlerische Eindrücke empfänglichen Menschheit und sei nicht vielmehr berufen und im Stande, alle höheren Bildungselemente unserer Zeit magnetisch in ihre Sphäre zu ziehen. Den Ausruf: *dass sich auch Wagner in alles mischen muss!* hört man leider nicht blos von ihm Fernstehenden; bekundet er bei ihnen den höchsten Grad von *Indignation* über einen „Musiker“, der es sich beikommen lässt, über Dinge der Politik, Religion, Wissenschaft mitreden zu wollen, so gebraucht ihn, nicht viel seltener, dieser und jener der Freunde, um im Grunde über die nämliche Thatsache sein *Bedauern* auszudrücken, dass nämlich Wagner sich so viele Feinde und nicht lieber mehr Musik mache. Dass Wagners Kunst die Macht sein könne, die über jenen Gebieten allen schwebend, ihre besten Errungenschaften in sich vermittelnd vereinige, dass daher manches Falsche allerorten bekämpft und vernichtet werden müsse, um das Gute, Entwicklungsfähige einer neuen geistigen Bestimmung zuzuführen, das bedenken die Einen so wenig wie die Andern.

Ja, dass diese unsere Kunst in sich selbst, ausser allem Zusammenhange mit den übrigen Geistesgebieten, eine unendliche Fülle von Wirkungsmöglichkeiten für Jedermann besitzt, davon selbst lassen sich nur zu viele der Unserigen nichts träumen. Mir ist bei meiner Agitation nie etwas ähnlich Niederdrückendes begegnet, wie das im Voraus Abweisen solcher Wirkungen, selbst von lieber und verehrter Seite, wie jener grauenvolle Stumpfsinn, jenes rein von gar Nichts Wissen, jenes, um es mit dem eigenen Ausdruck der stumpfsinnigen Unwissenden zu bezeichnen: *Nicht musikalisch sein*. Es war mir immer, als thäte sich in solchen Augenblicken eine endlose Kluft zwischen mir und meinen Mitmenschen auf. Thun Sie mit mir einen Blick in diese Kluft, die zum Abgrund für unsere Kunst selbst werden möchte, wenn wir nicht eilen, sie auszufüllen!

Was ist uns nicht diese Kunst! Ein Lebenselement, das unser geistiger Mensch einathmet, wie der leibliche die Luft, die ihn umgiebt; und wie diese hoch über uns zum endlos lichten Blau sich wölbt, so liegt auch wieder Wagners Kunst, ein schöner Himmel, über unserem Leben: wo der Horizont dem vermessenen Blicke ein Ende vorzuspiegeln scheint, da gewahren wir, Meile um Meile wandernd, nur den Beginn einer neuen Unendlichkeit. Nun treffen wir auf unsere Mitmenschen und heissen sie mit uns des lichten Blauen sich freuen — aber sie sind mit Blindheit geschlagen, schauen Nichts, als im besten Falle fahle, widrige Nebel. *Tauch aus dem Dunkel und sieh!* möchten wir, mit Siegfried, ihnen zurufen: aber nein, kein sonnenheller Tag leuchtet ihnen, nur Schlechtwetter-Stimmung ist bei ihnen zu holen, sie sind nicht „musikalisch“, mögen sich nicht mit uns freuen, und so ist am Ende auch uns der schönste Theil von unserer Freude dahin.

Denken Sie sich die Erfahrung, die wir so in einzelnen Beispielen er-

leben, hundert- und tausendfältig erlitten von dem Schöpfer dieser Kunst, der noch immer nicht allein die *Masse* seines Volkes, nein die edelsten und besten Kräfte in ihr verloren, sich abgewandt sieht, denken Sie den *Genius dieser Kunst* in bangem Schmerze sein Haupt verhüllend, um nicht die *Zukunft* einer solchen Kunst schauen zu müssen. Denn jene entsetzliche Gleichgiltigkeit ist deren wahrer Todfeind, weit mehr noch als Kritik und Materialismus, die sonst gefürchtetsten Mächte. Das pöbelhafte Schimpfen, die niedrigen Witzeleien, die bedingte Bewunderung werden einmal aufhören: so lange die also kritisirte ehrwürdige Gestalt unter uns wandelt, wird die „Nation“ und ihre geistigen Leiter ihrer alten Tradition getreu bleiben; aber von dieser Seite werden Wagners *Manen* Ruhe haben; die widrigen Stimmen, von denen heute der deutsche Dichter-, Kritiker- und Rezensentenwald wiederhallt, werden dann verstummen und alle die famosen Theorien, die Unsittlichkeits-, Grössenwahnsinns-, Melodielosigkeits- und Stimmverderber-Theorie mit einem Male weggeblasen sein. Auch an die „schlechten Zeiten“ wird man ja wohl lernen müssen sich zu gewöhnen, und somit vom Materialismus sich zu entwöhnen; denn wenn demnächst die Judenschaft ihren „Weltprozess“ vollendet, d. h. alle Materie an sich gebracht haben wird, so dürfte der Christenheit gar nichts anderes übrig bleiben, als es einmal wieder mit einem etwas idealeren Leben zu versuchen. Sorge sie nur bei Zeiten, dass ihr alsdann nicht auch ihre idealen Güter verloren gegangen sein mögen, und bedenke sie, dass weit mehr als offene und selbst heimliche *Befehdung* die heute so verbreitete *Apathie* das höchste jener Güter, die deutsche *Kunst*, untergraben muss. O, möchte Jeder dessen eingedenk sein, dass wir jetzt, vielleicht in einem nur nach *Jahren* zu bemessenden Zeitraume, die wahre, schwere, verhängnisvolle Krisis unserer Kunst zu bestehen haben werden: gelingt es uns nicht, jetzt, da ihr Schöpfer lebt, auch sie lebend in ein Zeitalter hinüberzuretten, in dem ihr, Dank der Gunst der Mächtigen oder einem allgemeinen Aufschwung der Geister, ein hoffnungsvolleres Gedeihen bevorsteht, dann wird das Allerschlimmste eintreten: mit Wagner zugleich wird auch seine Muse litterarhistorisch einbalsamirt und der wundervolle lebende Leib ein todtes Schaustück für eine selbst geistig erstorbene Menschheit werden. Welch ein Bild, so ein litterarhistorischer Wagner, etwa wie der litterarhistorische Sophokles oder Goethe; in unseren gelehrten Bibliotheken, zu denen heute seine *opera omnia* noch nicht den Zutritt erlangt haben, werden dann grosse, grosse Ecken ganz voll Wagner-Litteratur stehen; über seine jugendlich herrlichen Gestalten werden sich Staub und Spinnewebn legen, seine Schriften und Dichtungen in dickleibige Kommentare gekleidet werden, in denen wichtige Fragen, wie etwa, ob der Waldvogel ein Fink oder eine Amsel gewesen, mit ernsthafter Miene und vieler Gründlichkeit zur Erörterung kommen! Aber seine Musik, seine Musik, höre ich rufen. Nun ja, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ werden auch dann noch fortgespielt werden etwa wie heute; in diesen Werken werden sich allzeit die schönseligen Existenzen, die der *Tragiker* der

letzten Werke schreckt, mit dem *Musiker* in einem nothdürftigen Pakte abzufinden wissen. Den „Ring des Nibelungen“ aber, zu geschweigen von „Tristan“, würde man ruhig verkommen und verstummen lassen, weil man keiner lebendigen Beziehung zu seiner erhabenen Grösse sich bewusst geworden war.

Ich erkenne nur ein Mittel, ein solches Verlorengehen der Wagner'schen Kunst zu verhüten, ihr, zu dem ewigen Leben, das ihr gewiss ist, auch ein Leben auf Erden, ein unmittelbar lebensvolles *Wirken* zu sichern. Wir müssen es dahin bringen, dass es Niemanden mehr geben kann, der von sich sagen dürfte, *diese Kunst spreche nicht zu ihm*; dass die Begriffe musikalisch und unmusikalisch vor dem Kunstwerke Wagners verschwinden; dass die in diesem vollzogene *Steigerung der Tonkunst zur Musik* jedem Gebildeten eine Wahrheit werde, von gleicher Unmittelbarkeit der Ueberzeugung, wie der Humanitätsbegriff des Christenthums oder der Idealismus der neueren Philosophie; — dass wenn die Erzeugnisse der *Tonkunst* bisher eine Trennung in die für die höchsten Geisteswerke Empfänglichen gebracht haben, Wagners *Musik* sie alle als ein edles, auserwähltes Volk wieder um sich vereinigt.

Ehe wir uns *dieser Musik* zu nahen wagen, kann ich es mir nicht ersparen, zuvörderst einige Erscheinungen an Ihnen vorüberzuführen, die uns für das Verständniss derselben wesentlich fördern werden, insbesondere aber die bisher Wagner gegenüber beliebte Eintheilung in musikalische und unmusikalische Menschen einmal einer ernstlichen Beobachtung unterziehen.

Den Hellenen galt in der Zeit ihrer Blüthe als höchstes Lebensziel eine *musische Bildung*, ein Begriff, der die unsrigen von „Idealismus“ und „humanistische Bildung“ in sich vereinigt. Mit grenzenloser Geringschätzung bezeichnete der Hellene den dieser Bildung nicht Theilhaftigen, den *ἀνοῦσος*, als *βέβησος*, Handwerkerseele. Sie umfasste, in einer solchermaassen nur diess eine Mal möglichen Vereinigung, Kunst und Wissenschaft, diese, leider, so unendlich oft in falsche Zusammenstellung gebrachten Mächte, die, von Hause aus eher entgegengesetzt als verschwistert, vollends in dem Stadium, in dem heute beide sich darstellen, zur offenen Feindschaft gediehen sind, nach der grossen Auffassung der Griechen aber sich gegenseitig bedingen und befruchten konnten. Die hellenische Wissenschaft trat frisch und jung in die Welt, als die Kunst schon in voller Blüthe stand; abgesehen von den noch wenig ausgebildeten Fachwissenschaften gab es eine Historie, die, exklusiv national, nur dazu da war, das, was jeder hellenische Mann mit höher schlagendem Herzen selbst erlebt oder vom Ahnen erzählen gehört hatte, in die schöne Form gebracht zum Gemeingut aller zu machen, und eine Philosophie, die Rechenschaft über Welt und Leben, von jedem Einzelnen sich und von den Grossen der Welt abgelegt, bedeutete. Die Wirkungen Beider: die Hebung des nationalen Gefühles und die ernste Vertiefung alles Denkens und Empfindens, konnten der Kunst nur zu Gute kommen. Gegen diese selbst aber erlaubte sich die Wissenschaft in der guten Zeit keinerlei Uebergriffe. Eine „Wissenschaft der Kunst“, eine zünftige Aesthetik, dieses Unkraut der heuti-

gen Wissenschaft, kannte jene Zeit ebensowenig, wie das Schmarotzergewächs der Kunst, die Belletristik. Als der treffliche Naturforscher und Logiker Aristoteles es sich einfallen liess, eine „*Theorie der Tragödie*“ aufzustellen und nun seine griesgrämige Lehre von den 3 Einheiten und Gott weiss was sonst der Welt verkündete, da lebte in dieser Welt längst kein grosser Künstler mehr.

Von der hellenischen *Kunst* wollen wir hier nur das Eine betonen, dass sie in ihrer höchsten Aeusserung (der Tragödie) ein *Gemeingut der Nation* in dem Grade war, dass, aus welchen Elementen immer der Einzelne sich jene „*musische Bildung*“, seiner individuellen Anlage nach, vorwiegend zusammensetzte, das Verständniss der Tragödie doch für jeden der krönende Abschluss, der Prüfstein selbst dieser Bildung war.

Heute sehen wir von alledem gerade das Gegentheil. Die deutsche Kunst (jene Kunst, die uns Wagner aufforderte zu *wollen* und die wir heute noch nicht haben,) stösst, da sie versucht ins Leben zu treten, auf eine überentwickelte Wissenschaft, die, wie sie in jedem ihrer Zweige, zumal der Historie, unabsehbare Labyrinth zeigt, und wenn auch vielfach am Faden der „*Popularisirung*“ den Gebildeten zum Herumtappen in denselben nöthigt, schon durch ihr blosses Vorhandensein, durch die Ansprüche, die sie an den Gebildeten macht, einer produktiv künstlerischen Kultur aufs Zähste sich widersetzt. Die „*Historie*“ lehrt uns von mindestens zehnerlei Völkern mehr oder weniger genau die äussere Entwicklung kennen; die Philosophie aber ist, um Schopenhauer's drastischen Ausdruck zu gebrauchen, *Spaassphilosophie*: beide sind weit entfernt, wie im Alterthume durch Wirkung eines vergeistigten Nationalgefühls und Befähigung zur Aufnahme tiefer Ideen der Kunst vorzuarbeiten. Ja, in der entsetzlichen Missgeburt unserer modernen Zeit, der „*Kunstwissenschaft*“, vereinigen sich sogar beide zur Bekämpfung der Kunst, und so hat es die Wissenschaft am Ende fertig gebracht, das schönste Merkmal der Kunst, die *Gemeinsamkeit*, das der hellenischen Tragödie zu eigen war und auch uns durch Goethe und Schiller neu gewonnen schien, gerade bei derjenigen Erscheinung zu eliminiren, die sich der griechischen Tragödie in allen ihren künstlerischen Voraussetzungen am Engsten nähert. Die vielgenannte „*Deutschheit*“ Wagners beruht ja einmal gewiss in der *Gemüthstiefe*, dann aber vornehmlich in jenem dem Deutschen eigenen unermesslichen *Reichthum* seines Gemüths- und Empfindungslebens, vermöge dessen jeder *deutsche Mann* sein Bestes in seinen Kunstschöpfungen irgendwo und irgendwie wieder finden müsste. Nun sehen Sie aber, was der „*Kunstwissenschaft*“ gelungen ist: da findet der *Aesthetiker*, dass Wagner formlos und unschön, der *Litterarhistoriker*, dass er ein phantastischer Romantiker und jedenfalls ein mittelmässiger Dichter, der „*Kunstkritiker*“ schlechthin ausserdem noch, dass er unsittlich, seine Diktion stammelnd und verschroben, u. s. w. u. s. w. sei. Bleibt also nur die, von den Genannten kollegialisch dem *Musikkritiker* zur Verarbeitung überlassene Musik, die jene gewöhnlich zu

loben pflegen, hoffend und überzeugt, dass hier der Musikkritiker schon seine Schuldigkeit thun werde. Was sie vorerst konstatirt haben, ist, dass ein solches aus lauter Fehlerhaftem zusammengesetztes Kunstwerk unmöglich ein Gemeingut Aller bilden könne, und so werden, da ihre Stimme allererst gehört wird, thatsächlich neun Zehntel der gebildeten Deutschen von vorne herein vom Genuss desselben ausgeschlossen. Ganz abgesehen davon, dass nun die Musik für sich nochmals vor das Forum des für sie kompetenten Gerichtshofes sich zu stellen hat, und auch ihr hier nicht selten das „Schuldig“ gesprochen wird, liegt es nahe, mit welcher Freudigkeit jene „Musikalischen“, denen nun also das Kunstwerk zugewiesen ist, an eine Musik gehen müssen, die bestenfalls doch nur ein verlorener Posten inmitten einer barbarischen Umgebung sein kann.

So sollen denn also die Himmelstöne der hochherrlichsten Offenbarung des Weltgeistes, anstatt in der Fülle ihrer Macht in das Herz der *Menschheit*, nur matt und entstellt in das Ohr einer armseligen Schaar „Musikalischer“ dringen, die meist vor ihren unmusikalischen Mitbrüdern alles andere eher, als Herz und also wahre Musik, voraushaben? einer Schaar, die zum kleinsten Theil an dem heiligen Feuer der Kunst sich erwärmt, zum grösseren aus geistigen Schlemmern, denen die Musik noch etwas schöner, als die anderen „schönen“ Künste erscheint, zum grössten aus Heuchlern sich zusammensetzt.

Gehen wir denn jetzt einmal dem „Unmusikalischen“ wie den „Musikalischen“ ernsthaft zu Leibe. Wie, charakteristisch genug, viele Lieblingsbegriffe und Bezeichnungen unserer Zeit sprachlich falsch oder ohne Sinn und Verstand gebildet angewandt werden, so auch die vorliegenden. Wir sagen nicht: ich bin „*malerisch*“ — höchstens könnte das bedeuten: ich gebe einen guten Vorwurf für einen Maler ab; auch nicht: „ich bin *poetisch*“, wenigstens besagt das nur auch wieder: ich besitze Eigenschaften, die dem Poeten Anlass zur poetischen Behandlung geben können. „Ich bin *musikalisch*“ dagegen soll heissen: ich *verstehe Musik*, ihre Töne hallen in mir wieder und die Gesetze ihrer Form sind mir erschlossen. Das ist also *falsch*. Immerhin aber wollen wir uns denn für jetzt neben den musikalischen Zeitschriften, musikalischen Thee's und sonstigen musikalischen Dingen und Undingen auch den musikalischen *Menschen* gefallen lassen, dessen geringste Schuld am Ende noch seine Bezeichnung ist.

Sehen wir nur einmal auf dieses unselige Produkt einer Zeit, die, während sie für alle anderen Künste ein gelegentliches Liebäugeln hat, sich darauf kaprizirt, für die höchste und grösste eine wirkliche *Liebe* zu heucheln! In drei Hauptarten tritt er uns entgegen: als der gern hörende, der verstehende, und der ausübende. Die erste Klasse ist völlig unschuldig, sie könnte sich ganz gut zu den unmusikalischen rechnen, vermeidet diess aber, aus Scheu, in der Taxirung ihrer allgemeinen Bildung zu kurz zu kommen. Ungleich schlimmer ist der Ausübende, von dem wir hier indessen nicht sowohl das immer noch geringere Uebel hervorheben wollen, wie er vielfach seine Mit-

menschen martert, als vielmehr das grössere herzlich beklagen, dass gerade der Begabtere so leicht über dem Gefallen an sich und seinen Leistungen das rechte Verständniss des von ihm nur noch stofflich aufgegriffenen Kunstwerkes, geschweige gar eine ausgedehntere Kenntniss im Gebiete der Musik, sich zu erwerben versäumt. Der wahrhaft Gemeinschädliche aber ist erst der *Musikverständige*. Denn dieser ist es hauptsächlich, der als das ewig redende Echo des ewig schreibenden Kritikers die Absonderung der Unmusikalischen, die jener dekretirt hat, dauernd in Kraft erhält, indem er durch sein hochtönendes Gerede jede edle Anstrengung des nicht Verstehenden und nach Verständniss sich Sehnenenden zu Schanden macht. Er auch ist es, der jenen würdelosen, frivolen Ton verschuldet, in welchem, wie alles Hohe und Ernste, so leider auch das Höchste, unsere deutsche Musik, in unserer sogenannten gebildeten Gesellschaft abgehandelt wird. Einhalt könnte diesem ganzen „musikalischen“ Treiben allenfalls nur gethan werden, wenn wir einmal einen Thackeray fänden, der dieser Gesellschaft alle ihre Sünden, und so auch ihre schlimmsten, die musikalischen, bei Namen nennte. Wenn auch nicht zu hoffen stände, dass es dadurch mit unserer Musik ernster genommen würde, so könnte doch eine solche Wendung in der Mode herbeigeführt werden, dass man sich in Zukunft ein weniger geweihtes Objekt für seine erheuchelte Liebe auswählte. Unsere berühmten Romanschriftsteller stehen freilich viel zu sehr im Bann der herrschenden Zeitströmungen, als dass von ihnen hier ein hilfreiches Eingreifen zu erwarten wäre: einer der Feinsinnigsten, der gewiss das Gute will, verherrlicht in seinem besten Romane die Gelehrten und in einem beliebten Lustspiele die Journalisten; leider scheint er nicht „musikalisch“ zu sein, sonst würde er, vielleicht in einem Heldengedicht, auch noch den Musikmachern, Musikverständigen und allerlei sonstigen „Musikalischen“ ein Denkmal gesetzt haben.

Nun zum „*Unmusikalischen*“. Dieser ist gewöhnlich ein Gemisch aus Ehrlichkeit und Bequemlichkeit. Es widerstrebt ihm, wie diess ein grosser Theil der Musikalischen thut, über Dinge zu reden, von denen er nicht einen Deut versteht — andererseits aber braucht er sich dafür auch nicht, wie jene, mit Quartett und Symphonie herumzuquälen. Er verzichtet auf den Nimbus, den das „Musikalische“ bei den Dummen immer verleihen wird, um sich dafür sein ehrliches Gewissen und jenen letzten Rest wirklicher Verehrung für die unverstandene Kunst zu bewahren, der den „Musikalischen“ in ihrem eiteln Hochmuth längst verloren gegangen ist.

Es ist natürlich, dass weder die Zahl, nach welcher, noch die Entschiedenheit, mit der Musikalische und Unmusikalische sich scheiden, angesichts der Musiker der verschiedenen Epochen dieselbe bleibt. Gewiss mag der Inhalt der Kunstwerke jener ersten jugendfrischen Zeit, da Haydn und der junge Mozart Musik machten, Manche darüber hinwegtäuschen, dass ihnen ein tieferes Verständniss für das eigenthümliche Wesen dieser Kunst abgeht; seit aber, in der letzten Scene des „*Don Juan*“, mit dem Geist, den

Mozart gegen seinen Helden heraufbeschworen, recht eigentlich der Geist über ihn selber gekommen war, hat dieser aus dem Munde seiner Nachfolger mehr und mehr Dinge gesprochen, die auch den Kühnsten unter jenen Nichtverstehenden erschreckt zurücktrieben. Und wenn sie nun trotzdem wieder zu dem todten, vom Kritiker jetzt vergötterten Beethoven, dem eigensten Meister der *Töne*, der ihnen der allerunnahbarste sein sollte, von Konvention und einem höchst überflüssigen Schamgefühl getrieben, sich herzu drängen, so glauben sie dagegen von dem lebenden, vom Kritiker gerichteten Meister, der in seinen Tönen mit gleicher Liebe zu allen spricht, weil er in Tönen *Worte* spricht, mit grosser Gemüthsruhe fern bleiben zu dürfen. In der That wächst die Zahl der Unmusikalischen Wagner gegenüber plötzlich rapid. Ja, es gibt geradezu Solche, die bis zum Erscheinungsjahr des „Tannhäuser“, wieder andere, die bis zum „Ring des Nibelungen“ (diesen natürlich meist exklusive) musikalisch sind, und von da ab mit einem Male unmusikalisch werden. Heisst diess nun wirklich, dass ihr bischen Musik, das sich Haydn und Mozart gegenüber noch mit einem Anschein von Berechtigung gibt, Beethoven gegenüber schon unerträglich wird, sie mit einem Male bei Wagner im Stiche lässt? Nein, o nein! es heisst ganz etwas Anderes, mögen immerhin die Besseren und Ehrlicheren unter ihnen Jenes selbst glauben. Es heisst, sie *fliehen*, nicht vor Wagner's *Musik*, sondern vor seiner *Kunst*, und was sie als Bescheidenheit darstellen möchten, ist nur Feigheit und Bequemlichkeit! Und wohl gar manchmal noch etwas Anderes?

Ich kann mir nicht versagen, hier ein recht ernstes Wort über eine gewisse Sekte dieser Unmusikalischen einzuschalten, die unsere *Feinde*, und um so gefährlichere Feinde sind, als Niemand solche in ihnen vermuthet. Sie geben sich den Anschein, als könnten sie von Wagner nur eine Seite, die eine, die, wie sie sehen, für seine starke gilt, die Brust, die er mannhaft seinen Gegnern bietet: die *Musik*. Und wie er so siegreich daherzieht, stürzen sie sich vor ihr, wie Falstaff, muthig in den Scheintod: sollte es aber dem Helden begegnen, im Kampfe zu Falle gebracht zu werden, dann werden sie sich der anderen Seiten erinnern, von denen sie nun plötzlich etwas verstehen, und wir dürfen sicher sein, dass sie behende wieder auferstehen und hinterrücks ihre Stösse gegen jene anderen Seiten führen werden. Ich habe recht giftige Exemplare dieser Art Unmusikalischer gefunden, und nach Allem werden wir gut thun, der demüthigen Bescheidenheit, mit der sie sich von vorne herein vor jedem Kampfe zurückziehen wollen, zu misstrauen: haben wir sie aber als jene gefährlichen Heuchler erkannt, dann gelte ihnen vor Allen das *écrasez l'infâme!*

Aber, in Wahrheit, die ungeheure Mehrzahl der „Unmusikalischen“ ist von anderem, harmloserem Schlage: sie wissen wirklich von gar keiner Seite Wagners etwas, weil sie eben von der einen, nach vollzogener Selbstrubrizierung als „Unmusikalische“, Nichts glauben wissen zu müssen. Und diess sind nicht etwa nur altehrwürdige Gestalten, die in einer vergangenen Welt

leben und von den wundersamen Uebergriffen dieser neuesten Musik Nichts wissen wollen: nein, die Mehrzahl der *deutschen Jugend* weiss heute noch Nichts von Wagner. Ehe es, in fernen Zeiten, dazu kommt, dass ihr einmal Wagner, wie heute Goethe und Schiller, als todter Lehrgegenstand zugeführt wird, bringe man möglichst Vielen unter ihr, trotz Kritik und Presse, Litterar- und Kunstgeschichten, die lebendige Ueberzeugung bei, dass Wagners Kunstwerk, weil aus lauter naturnothwendigen und allgemeinverständlichen künstlerischen Ingredienzien zusammengesetzt, auch zu *Allen* verständlich spreche, und dass seine Musik, die ja Nichts anderes ist, als der reine, volle Tonfall einer solchen von Allen verstandenen *Sprache*, auch Allen zu Herzen dringe. Wir müssen es dahin bringen, dass das Verständniss des musikalischen Dramas, wie im griechischen Alterthum das der Tragödie, wieder als der höchste Abschluss und Prüfstein aller wahren Bildung erkannt werde.

Welche unermesslichen Gebiete eröffnet Wagner dem wahrhaft Bildungsbedürftigen, der das humanistische Ideal weit und gross zu fassen vermöchte! Welch eine Fülle von Ideen und Anschauungen bringt er in jeder seiner Schriften zu Tage, welch eine Welt von Empfindungen ruft jedes seiner Kunstwerke in's Leben! Was hat dieser Mann selbst *lernen*, sich geistig eringen müssen, um solche Schriften und solche Kunstwerke schaffen zu können. Und wir, wir sollten nichts dazu thun, uns dieses köstliche Erbe zu *erwerben*, wir sollten „liegen und besitzen“ und uns am Ende gar von Menschen, die am Allerwenigsten gelernt haben, einreden lassen, dass unser Besitz ein werthloser sei? Mir ist das Eine nicht erfindlich, wie Angesichts des Wirkens eines solchen Mannes nicht eines Jeden erster Gedanke: *Arbeit* ist, Arbeit, zunächst ihn, seine Werke, sodann sein Wirken über sich selbst hinaus, und so nur ihn wieder in einem höheren Sinne zu verstehen. Nicht etwa, als ob sein Kunstwerk an sich eine Menge gelehrter Vorkenntnisse erforderte, um verstanden zu werden: der Knabe, in dessen reines Herz die Klänge des Pilgerchores zum ersten Male tief hineintönen, und darin nachhallen, dass er sich und die Welt vergisst, von den Eltern nicht begriffen, von den Lehrern gestraft, von den Gespielen verspottet wird, und dessen nicht achtet — er *versteht* Wagner, wie ihn nur der gereifte Mann verstehen kann, welcher lernt und lernt, seine litterarischen, ästhetischen, künstlerischen Kenntnisse mehrt, um dann immer Neues für das Verständniss Wagners, um *das* Verständniss Wagners immer neu und immer besser zu lernen. Aber jenes blitzartige erste Verstehen wird dem Knaben bald selbst nicht mehr genügen: er fühlt, dass der Segen einer solchen Kunst nicht im blossen Geniessen, sondern nur im innigsten Nachstreben und Nacherleben liegen könne. Eine Sehnsucht nach „*Erwerb*“ erfasst ihn. Und wie er sein Leben an diesen setzt, mag er von der Zufriedenheit, der unschuldvollen Seligkeit der Zeit, da er arm war, verlieren; als Reicher vergisst er aber nicht, den Armen wohlzuthun und mitzutheilen, und vor dem Hochmuth des Reichen gegen-

über den, nach dem Gleichnisse des Evangeliums, „geistig Armen“ schützt ihn der zagende Blick auf die ungemessene Fülle dessen, das ihm selbst noch zu erwerben bleibt.

Es gilt nur erst, denen, die von all' den Schätzen des Wagner'schen Geisteslebens keine Ahnung haben, ihre ganze hierin liegende Armuth zum Bewusstsein zu bringen. Einem Künstler gegenüber, der tragische Gedichte geschaffen hat, wie nur die begnadetsten Geister weniger Nationen, der der dramatischen Poesie völlig neue Bahnen erschloss, indem er ihr ewig erhabene Stoffe zuwies und eine ihnen entsprechende Form fand, der die deutsche Sprache verjüngte und zu ihrer alten Kraft und Herrlichkeit zurückführte; einem Künstler gegenüber, der, um — nicht die Musik sondern — die *Kunst* zu retten, zu verbreiten, zu erhöhen, wie nur je ein politischer oder religiöser Weltverbesserer gewirkt, geschafft, gelehrt, geschrieben hat; der nicht, wie selbst Goethe und Shakespeare, die Zeit, in der er lebt, freundlich sanft befragt: *Wollt Ihr mich?* und, da sie natürlich *nicht* wollen, den Kluggeistern missmuthig den Rücken wendet, der mit unsanftem Stoss sie aus ihrer Trägheit aufrüttelt und mit dröhnender Stimme ihnen zuruft: *hier bin ich, ihr sollt mich wollen*, wo nicht, so lügt und heuchelt überhaupt keine Kunst mehr! einem solchen Künstler gegenüber, ist die Redensart „nicht musikalisch“ eine *wahre Erbärmlichkeit*. Wie mag mancher Einzelne, wenn er später Schriften, wie „über Staat und Religion“, „Deutsche Kunst und deutsche Politik“, Dichtungen wie den „Ring des Nibelungen“ oder „Parsifal“ staunend kennen lernt, die eigene Verblendung beklagen, die ihn zu lange solchen Wunderwerken der Kunst und des denkenden Geistes fernhielt, wie werden vollends nachgeborene Generationen die geistige Bildung einer ganzen Nation beurtheilen, die ein Menschenalter lang vor dem Verständnisse solcher Werke zurückscheute und, um ihr böses Gewissen zu beruhigen, nun behauptet, dieselben seien *nicht zu verstehen*? In der That haben wir es häufig erfahren, dass Menschen, denen wir namentlich eine jener Schriften in die Hand gaben, wenn sie auch nicht alsobald in die Züge dieses Bildes sich liebevoll versenken konnten, doch ehrfurchtsvoll vor der ehernen Majestät sich beugten, die hier auf sie herabschaute. Die Schwierigkeit, so banal es klingen mag, liegt einzig darin, solche Menschen, die wir nach ihrem sonstigen Leben und Denken schätzen gelernt haben, überhaupt zur Lektüre Wagners zu vermögen. Ein bedeutender, geistvoller Gelehrte, dem ich, zur Unzeit, die Dichtung des „Parsifal“ in die Hände gab, witterte darin „Romantik“ (!), die sich ja allerdings „mit Musik wohl besser machen möchte.“ Erst eine eingehende mündliche Belehrung über die Ziele Wagners und eine, dadurch vorbereitete, Lektüre von „*Was ist deutsch?*“ brachte ihm, mit der vielleicht immer noch dunkeln Ahnung, welcher schöpferisch künstlerischen Macht er sich hier gegenüber befinde, die sehr lichte Einsicht, welchen Dank und welche Verehrung alle, auch die Nichtmusikalischen, einem solchen *denkenden* „Opernkomponisten“ schuldig seien.

Und so wird es vielleicht häufig gut sein, zunächst ins Allgemeine zu gehen. Ehrenfeste, gerade, edle Männer, solche, für die es keine Presse giebt, werden sich stäts durch den ganzen Entwicklungsgang Wagners, durch die Art, wie er sich der unerhörten Anfeindungen und Fährlichkeiten erwehrt, durch seine unbeugsame Willenskraft mächtig angezogen finden: solche Regungen, sei es auch zunächst nur der sogenannte „kolossale Respekt“, halte man fest. Man gebe nun den Respektvollen, nach ihrer Eigenart, eine Schrift Wagners zu lesen, in der sich seine Stellung zur Historie und Politik, zur Philosophie, zur Religion offenbart. Zwar wird es schwer halten — und wir hatten ja schon Eingangs bestätigende Erfahrungen zu beklagen — einem Manne, den das grosse Publikum nun einmal nur als Opernkomponisten kennt und kennen *will*, Geltung zu verschaffen, wenn er über alle jene Gebiete, die man bisher so künstlich von einander getrennt hat, sich verbreitet. Seinen wunderbaren Blick ins Grosse aber wird leicht auch der, dem seine stäts und überall künstlerischen Endzwecke verborgen sind, anerkennen: im Gebiete der Geschichte und Politik in mancherlei Schriften, zumal in „Deutsche Kunst und deutsche Politik“, „Was ist deutsch?“; im Gebiete der Philosophie, wo er in einzelnen Schriften („über Staat und Religion“, „Beethoven“) das grosse System des von ihm bewunderten Schopenhauer geradezu ausgebaut hat; im Gebiete der Religion — vergleichen Sie auch hier wieder „über Staat und Religion“ und so manches Gelegentliche, wie jenen wunderherrlichen Abschluss der Bayreuther Aufsätze „über Publikum und Popularität“. Nun erst, wenn jener erste Eindruck von einem Grossen, der hier redet, gesichert ist, kommt es darauf an, die Empfänglichkeit des Lesenden auf die Bedeutung einer *Kunst* zu konzentriren, der zu Liebe einzig der Künstler so tief sann und so gross ausblickte. Hier wird denn wohl mancher abfallen, weil er eben — nicht künstlerischer Mensch ist. Wer sich aber zu einer Ahnung jener Bedeutung zu erheben vermag, dem wird jetzt jene erste gluthvolle Kunstschrift „die Kunst und die Revolution“ eine Wohlthat, wie ein neu vom Himmel heruntergeholtes Feuer sein. Hat er in ihr die Feuerprobe bestanden, dann wage er sich an die ausgeführteren, die sogenannten Systemschriften. Vielleicht wird ihn hier zunächst ein ungewohntes Element befremdend berühren: an den gleichmässig sachlich ruhigen Ton der besten kritischen Muster gewöhnt, findet er hier, bei den abstrakt theoretischen Untersuchungen, meist eine bis zur Dunkelheit schwierige Sprache, in konkreteren Zusammenhängen dagegen, in Beispielen, Bildern, Gleichnissen, einen hymnischen Schwung, eine dithyrambische Begeisterung, die alle Reflexion, alle Eigenthümlichkeiten hergebrachter kritisch-dramaturgischer Methode weit weg wirft. Der *Künstler* ist plötzlich eingetreten und scheint den *Denker* verdrängt zu haben. Zunächst wird er vom Lesenden misstrauisch empfangen — jener fürchtet für sein ruhiges, objektives Urtheil, das ihm wohl gar durch schöne Bilder und klingenden Enthusiasmus getrübt werden soll. Wie er sich aber durch Bilder und Gleichnisse hindurchliest, erkennt er, dass sie nicht Lückenbüsser für mangelnde Gedanken, sondern eine Fortführung, Ergänzung, ja prägnanteste Steigerung der vor-

handenen Gedanken sind — er entdeckt in der Anwendung jener oft durch eine ganze lange Schrift sich hindurchziehenden Bilder und Gleichnisse, wie in der ganzen Gedankenarbeit, ein fast motivisches Walten, verwandt dem anderen, das dem Musiker aus Wagners Musik vertraut ist. So bewundert er am Ende nur den *Künstler* im Denker, wie, wer sich erst zu Wagners Dichtungen erhebt, in ihnen den *Denker* im Künstler bewundert.

Die heilsamen Folgen des Studiums Wagner'scher Kunstschriften sind zweierlei Art: erstens praktische: eine gründliche Aufklärung über unsere bestehenden Kunstverhältnisse und über die Möglichkeiten ihrer Umgestaltung; zweitens ideelle: eine totale Regeneration der durch unsere professionirten Kunstrichter verdorbenen ästhetischen Anschauungen. In ersterer Hinsicht geben jene Schriften dem, der vorher höchstens in das allgemeine Kopfhängen und Kopfschütteln über die Verfahrenheit unserer Theaterzustände mitverfiel, die leuchtende Gewissheit, wer hier einzig helfen könne: dass nicht Aesthetikern und Kritikern, die uns bisher mit Schriften über Theaterreform überflutheten, sondern dem Manne das Wort einzuräumen sei, der den Begriff des Theaters für die moderne Welt neu geschaffen hat. Wenn diess Theater wirklich in der Gegenwart noch keine feste Stätte finden sollte, dann arbeite jeder, dem es als eine Nothwendigkeit sich offenbart hat, wenigstens der Verwirklichung der einzelnen Ideen vor, die es einst herbeiführen könnten, vor allem jener wichtigsten der *Schule*, der *Beispiele*, der *Musteraufführungen*, wie überhaupt der *Trennung der Bühnenkreise*, in der uns ein produktiv künstlerisch so ungleich inferiores Volk, wie die Franzosen, Muster ist, während wir selbst, da wir doch nicht wohl auf die Musentempel für Offenbachaden und Lokalpossen als auf eine künstlerische Errungenschaft hinweisen können, erst allenfalls die vielberufenen *Meininger* zu verzeichnen haben, die es wagen, ein beschränktes Gebiet des ernsten Dramas stylvoll anzubauen.

Wagners ästhetische Neuerungen erstrecken sich durchaus nicht nur auf das Gebiet der Musik, d. h. der *Tonkunst*. Auf dem ganzen Felde der Kunst, zumal der höchsten, der dramatischen, räumt er gründlich mit alteingewurzelttem Unkraut auf und streut fruchtbaren Samen für eine neue „ästhetische Erziehung des Menschen“. Die Vorstellung vom Tragischen, vom Drama in allen seinen Gattungen und Bestandtheilen werden geläutert und mächtig gehoben, und wer mit Wagners grossen Winken wie mit einem Brevier ausgerüstet die Wallfahrt durch die Herrlichkeiten vergangener Jahrhunderte der Kunst unternimmt, wird auf Schritt und Tritt dankbar des Meisters denken, der ihm den von grauen Theorien umschleierten Blick befreit hat, dass er jene Herrlichkeiten schauen kann. Alle Untersuchungen über die Geschichte der Kunsttheorien, die Geschichte der dramatischen Kunst, die Geschichte der Bühne haben jetzt eine ganz neue Berechtigung und ganz andere Grundlagen erhalten.

Aber genug und übergenuß von den theoretischen Wohlthaten, die uns Wagner erwiesen. Dass ich überhaupt so lange bei ihnen verweilt habe,

geschah darum, weil wir ihrer, als einer mächtigen Defensivwaffe, im Kampfe gegen die ganz in Theorie erstarrten Kunstrichtungen und -Neigungen unserer Zeit bedürfen. Es ist ein eigenes Ding um unser kunsttreibendes Publikum: anstatt sich ganz und unbefangen dem Geniessen eines Kunstwerkes hinzugeben, betet Jeder erst zu seinem Schutzheiligen unter den Kritikern, und wenn Der gesprochen, „nimmt er Stellung“ zum Kunstwerke. So müssen wir denn den Teufel mit Beelzebub austreiben und mit allen Kräften darauf hinwirken, dass denn nun wenigstens Wagner der Patron möglichst Vieler werde, damit, wie es seinen Gegnern, den Kunstrichtern, gelungen ist, durch die Behauptung, seine Kunst tauge schlechterdings nichts, Unzählige von derselben abzuschrecken, so nun möglichst Viele schon aus seinen Schriften jubelnd inne werden, das müsse eine hochherrliche Kunst sein, die ihnen hier gepredigt und verheissen werde. Dass, was sie hier lesen werden, so ganz etwas anderes sei, als die Weisheit ihrer Kunstrichter, dürfen wir ihnen vorerst nicht verrathen, sie möchten sonst nicht zum Lesen zu bringen sein, da sie sich nun einmal ein Lesen und Leben ohne Kunstrichter nicht denken können: haben sie die unendliche überästhetische Wirkung der Wagner'schen Schriften ganz in sich aufgenommen, sind sie, wie schon so Mancher, *neue Menschen* durch sie geworden, dann wird es keine Gefahr haben, dass sie sich von der frischen ewigjungen Quelle dieser Wahrheit nach dem alten Sumpfe kritischer Afterweisheit zurücksehen, und sie werden uns für die Täuschung dankbar sein, durch die wir um des guten Zweckes willen auch Wagner einmal als „Kritiker“ passiren liessen.

Nun also hinweg von aller grauen Theorie, retten wir uns dahin, wo alle wahre Agitation erst die höchste Aussicht und Berechtigung hat, zu seiner *Kunst*. Zwar wird, wer in Wagner lebt, auch in seinen Schriften keinen Augenblick aus der Stimmung reinsten Empfänglichkeit für das Höchste gerissen werden; aber wie wird der, dem eine Ahnung von den ungemessenen Weiten des Wagner'schen Wollens aus seinen *Schriften* aufgegangen ist, nun ganz anders herrlich in seinen *Kunstwerken* offenbart finden, dass er diess nicht nur in Worten will: dass seine Kunst in idealer Form alle höchsten Lehren der *recht verstandenen* Geschichte, der Philosophie, der Religion zusammenfasst. Der Geschichte: im „Lohengrin“ und in der „Götterdämmerung“, in denen sich dem Laien mehr mittelalterliches Deutschthum darstellt, als sich ihm aus der mühsamen Lektüre eines bändereichen Werkes über deutsche Verfassungsgeschichte ergeben würde; in den „Meistersingern“, der universellsten Verkörperung einer ganzen Epoche deutschen Lebens. Der Philosophie: die philosophische Tiefe des „Nibelungenringes“ und des „Tristan“ hat viele geschreckt, die sich ihr nicht zu nahen wagten, und viele überreich belohnt, die sich in sie versenkten. Der Religion: der „Parsifal“ ist ein religiöses Drama, das erste deutsche, die unmittelbare geistige Fortsetzung jener ersten religiösen deutschen Kunst aus der alten glaubensstarken Zeit, deren höchste Denkmäler uns in Bach's Passionsmusiken erhalten sind.

Würden nur diese Dichtungen erst gelesen! Aber dem *Dichter* steht der Musiker noch ungleich mehr im Wege, als dem Schriftsteller, nicht als ob etwa der Schriftsteller weniger angefeindet würde, sondern insofern, bei übrigen gleicher Befehdung, bei dem Dichter noch ganz andere Wirkungen hintertrieben werden. Es wäre undenkbar, dass ein Künstler, dessen Musik aus mancherlei Gründen nicht *im ersten Augenblick* zu *aller* Herzen dringen mag, überhaupt erst so spät zu seiner Nation spräche, wenn man nicht den reinen Strom seiner *Poesie* zu trüben und durch die tausend Kanäle des Hasses und der Verkleinerung, des Hohnes und Spottes von dem Herzen dieser Nation abzuleiten verstanden hätte. Es wäre undenkbar, dass bedeutende Musiker, an ihrer Spitze Schumann, sich von diesem Künstler abgekehrt hätten, wenn sie in ihm jenes „Andere“ erkannt und begriffen hätten, das, ihnen selbst unerreicherbar, sie doch hätte anfeuern müssen, das höchste ihnen Erreichbare anzubieten, um das höchste der deutschen Kunst Erreichbare zu fördern! Aber nein, man blieb dabei, Wagner war je nachdem ein guter oder schlechter Musiker; und wie er heute allgemach den meisten ein *guter* geworden ist, so gilt er dafür immer noch den Meisten als ein poetischer Dilettant. Wie sich nur das diese selben Menschen denken, die bei seiner Musik etwas empfinden wollen? Angenommen auch, Wagner hätte nicht den gleichen genuinen Drang zum Dichten wie zum Komponiren, legte sich nicht, beim einen wie beim andern, die gleiche furchtbar ernste Selbstprüfung auf, und würde sich nicht hier wie dort des gleichen Gelingens vollbewusst — müsste er dann nicht um einer *Musik* willen, die Andern so hoch, und wie hoch also ihm! steht, zweifelnder, ja geringschätziger einer Poesie gegenüber treten, die in erster Linie Geleiterin, Trägerin dieser Musik, und dann erst ebenfalls ein Kind, oder Stiefkind seines Geistes wäre? Ein Beweis aber, wie sicher, wie ebenbürtig der Dichter sich dem Musiker gegenüber fühlt, ist die Art, wie er sich diesem in Behandlung giebt; kaum, dass *ein* Wort je in den dichterischen Entwürfen geändert wird, fest stehen sie da, fest bleiben sie, während die Musik hineinwächst, und nur gefestigt durch diese Musik werden sie, rechte Denkmäler deutscher Dichterherrlichkeit, in die Ewigkeit hineinragen.

Um dieser Poesie das Leben zu retten, möge die Musik, die glücklichere Schwester, ihr ein Opfer bringen. Sie trete zurück und lasse auf die Schwester einmal voll und rein den Strahl der Liebe fallen, der ihr so lange verkümmert worden. Bedarf es hier den gut Wagner'schen Musikern, bedarf es dem Meister selbst gegenüber einer Erklärung, wenn wir, um der Poesie zu ihrem Recht zu verhelfen, unsern Freunden den Rath ertheilen, die Musik geflissentlich zeitweilig als ein *Accidens* in dem grossen Allkunstwerke hinzustellen? Wohl wissen wir, dass Wagner selbst eine entschiedene Vorliebe für die Musik allzeit gehegt hat, obgleich er dieselbe eine ganze Periode seines Lebens hindurch in einem herrlichen Siege, den das Pflichtgefühl des *Künstlers* über den innersten Drang des *Musikers* erkämpfte, zu bemeistern verstand, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir sie gerade in jüngster Zeit wieder gesteigert

finden. Und wie sollte er nicht? Mögen immerhin seinem Zauberworte die Genien aller Künste gleich dienstbereit gehorchen und gleich treu ihrem Meister ergeben sein, so gehört doch sein Herz vor allen anderen dem reinsten und göttlichsten unter ihnen. Auch wir werden uns in unserem geheimsten Innern immer gestehen, dass das letzte magische Band, das uns mit Wagner verknüpft, eben diese Musik ist, dass wir, nachdem wir in wundervollem Kreislaufe alle seine Grösse ermessen, zuletzt zu jenen *Tönen*, die wir seit frühster Kindheit vernommen, als zu unserm Ausgangspunkte, mit bewusster Einseitigkeit des Entzückens zurückkehren. Aber die Draussenstehenden, nicht etwa nur die Masse, nein auch die um Wagner edel sich Bemühenden, verstehen nun einmal nicht zunächst diese Töne, weil sie, selbst oder besonders dann, wenn sie „musikalisch“ sind, an sie wie an die alte, absolute Musik herantreten. Nur durch die *Poesie* aber geht der Weg zum Verständniss dieser Musik; und wenn gleich auch jene nur wieder im Bunde mit dieser ganz begriffen werden kann, so *müssen* wir diess doch einmal ausser Acht lassen, man würde uns sonst mit Recht vorhalten, dass nirgends ein Ansatz zum Verständnisse vorhanden und somit das Ganze wirklich unverständlich sei. So hat denn Wolzogen in seiner Schrift über die Sprache in Wagner's Dichtungen diese einer eingehenden Sonderbetrachtung unterworfen, die in vorzüglichem Maasse für die Würdigung des Dichters Wagner wirken muss. Auf diesem Wege ist so lange fortzufahren, bis Alle, von denen wir überhaupt etwas erwarten, im Stande sein werden, den musikalischen Dichter, den dichtenden Tonkünstler in Wagner zu begreifen.

Scheuen wir also selbst vor dem Höchsten und Letzten nicht zurück, das unsere Gegner als schwerstes Geschütz immer bei der Hand haben: vor einer Vergleichung mit Goethe. Uns selbst kann dieselbe aus dem sehr gewichtigen Grunde nur erwünscht sein, weil Goethe nicht etwa nur der bei jeder Gelegenheit möglichst unpassend dem Götzen Wagner gegenüber gestellte Gott der Kritiker und ihrer Gläubigen ist, sondern weil in Wahrheit die Wagner'sche Kultur sich mit der Goethe'schen (d. h. mit den wirklich noch vorhandenen Resten einer Goethe'schen), und Wagner's Kunst mit Goethe's sich abzufinden haben wird: was aber, wie wir zu zeigen hoffen, in einer für Wagner's Kunst nur heilsamen *Ergänzung* beider sich vollziehen wird, wie denn diese beiden Männer, von denen *einzelne Seiten* in Schiller und Beethoven gesteigert erscheinen, in ihrer Vereinigung zugleich die unermessliche Universalität und die ganze Tiefe des deutschen Geistes darstellen.

Goethe ist ebenso zweifellos der universellste Deutsche, wie er das grösste rein-poetische Genie der Deutschen ist. Ihm, der sich auf *allen* Gebieten der Poesie, vom kleinsten Sinnspruch bis hinauf zum Drama in allen seinen Gattungen, mit gleicher Meisterschaft bewegte; der ein Leben zugleich lebte und dichtete; der in Roman und Biographie, Reisebeschreibungen und Memoiren, in der Beurtheilung der poetischen wie aller bildenden Künste Mustergiltiges geschaffen; der kaum eine Materie des menschlichen Denkens

nicht in den Kreis seiner Betrachtung zog und selbst in einzelne Fachwissenschaften mit staunenswerthem Eifer sich versenkte, — ihm *fehlte* nur Eines: Musik. Er war, sollten wir ihn in einer unserer beiden Rubriken unterbringen, durchaus *unmusikalisch*.*) Alle seine Aeusserungen über Musik deuten darauf hin, dass er beim Anhören derselben nichts weiter als jenes träumerische Ahnen empfand, mit dem diese wundersame Kunst auch die in ihre Geheimnisse am wenigsten Eingeweihten erfüllt. Will er einmal mehr sagen, dann, und wohl einzig dann, haben wir das Gefühl, dass Goethe Unbrauchbares sagt, weil er, der sonst alles verstand, hier einmal etwas ihm Fremdes wie etwas ihm Eigenes behandelt. Die wenigen, aber so überaus treffenden Urtheile Schiller's über Musik lehren, wie ganz anders tief er in das Wesen dieser Kunst hineinblickte. Aber wunderbar! derselbe Goethe, dem die Musik als *Tonkunst* abging, besitzt eine *Musik der Sprache*, die uns in einem viel höheren Sinne das Prädikat „musikalisch“ ihm bewundernd beilegen lässt. Er war musikalisch im sprachlich richtigen Sinn des Wortes, er war ein Dichter *für den Musiker*. In seinen Liedern und Balladen ist diese Musik der Sprache oft gerühmt worden, und obgleich dieselben, wie sein Biograph sagt, ihre Melodie in sich selbst tragen, sind sie doch bis heute die Lieblinge der Liederkomponisten geblieben: *Goethe hat die deutsche Sprache dem Gesang zu erobern begonnen*, welche Eroberung Wagner vollendet hat. Goethe selbst aber ist nicht auf dem lyrischen Gebiete stehen geblieben: dieser „unmusikalische“ Goethe hat die Schlusscene des zweiten Faust geschrieben, die erste Scene des Musikdramas von der poetischen, wie die Schlusscene des „Don Juan“ von der musikalischen Seite.

Wenn Goethe der *Musik* sein ganzes Leben lang mit innigster Sehnsucht nachging, während sie wie ein Irrlicht vor ihm floh, ist er sich über eine andere Schranke seiner Begabung, eine solche innerhalb seines eigenen, poetischen Gebietes, immer klar gewesen: er war nicht *tragisch*. Gegen Schiller spricht er diess aus, ungleich bestimmter, abschliessender aber noch in den, im höchsten Alter geschriebenen denkwürdigen Worten: *Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren, da meine Natur conciliant ist; daher kann der reintragische Fall mich nicht interessiren, welcher eigentlich von Haus aus unversöhnlich sein muss*. Seine Dichtungen bestätigen diess Urtheil höchster Selbsterkenntniss vollkommen. Vielleicht einzig das wahnsinnige Gretchen zeigt uns die Behandlung eines „rein tragischen Falles“. Bei manchen gemeinsamen Eigenschaften beider Dichter — ethischer Tiefe bei höchster leiblicher Plastik ihrer poetischen Gestaltung, Wahrheit und Innerlichkeit, Verherrlichung des „ewig Weiblichen“ als des erlösenden Prinzips, sind dagegen Wagner's Dramen vom ersten bis zum letzten tragisch durch und durch, und immer schonungsloser, immer dithyrambischer, je mehr er in das Element der Musik sich ver-

*) Die eingehendere Betrachtung von Goethe's Verhältniss zur Musik muss ich einer besonderen Untersuchung vorbehalten.

senkt, die ihn zum Allerkühnsten befeuert, indem sie ihm verheisst, es zu harmonisiren, und so in dem Allertragischesten gerade die Quelle der „höchsten Lust“ aufdeckt.

Wer aber sich überzeugen will, dass beide Meister, wie sie sich *ergänzen*, sich auch wirklich *berühren* können, der lese ausser jenem zweiten „Faust“, in dem sich Goethe Wagner nähert, einmal mit Sinn die „Meistersinger“, in denen sich Wagner Goethe nähert. Wäre uns diess Werk namenlos überliefert, könnte man versucht sein, es Goethe zuzuschreiben — *mutatis mutandis*, wobei ich aber in der Hauptsache nur daran denke, dass Goethe es eben nicht für eine musikalische Behandlung, sondern als gesprochenes Schauspiel abgefasst und so in der Sprache diess und Jenes geändert haben würde. Dass im Uebrigen gerade in der *Sprache* beide Meister sich ungemein nahe stehen, entgeht wohl Niemand und ist nur eine Folge des Goethe eigenthümlichen „musikalischen“ Elementes. Es war daher ein glücklicher Gedanke von Wolzogen, dem langen Sündenregister, das man von Wagner als „Sprachverderber“ (d. h. in Wahrheit *Sprachbildner*) aufgesetzt hatte, ein gleich langes aus Goethes Dichtungen entgegen zu stellen.

Erwarten Sie nun an dieser Stelle keine eingehende Darstellung der Herrlichkeiten Wagner'scher Poesie. Wir sind ja nicht zusammen gekommen, um uns für uns eines längst innig zu eigen gewordenen Besitzes zu freuen, sondern um gemeinsam ernst die verschiedenen Möglichkeiten zu erwägen, wie dieser Besitz immer Mehren zugänglich zu machen sei. Wenn man freilich sieht, wie unter 1000 gebildeten Deutschen 990 den „Ring des Nibelungen“ überhaupt nicht kennen, und davon nun $\frac{1}{3}$ ihre Unkenntniss offen eingestehen, $\frac{1}{3}$ spotten, $\frac{1}{3}$ lästern, dann möchte man sich verzweifelnd ein Wort wiederholen, das die besonnene Frau von Stein der Gattin Schillers schrieb, als dieser die Menschheit ästhetisch erziehen wollte: *Mit diesen schönen Ideen kann man doch den Stoff nicht umbilden, aus dem nun einmal die Menschen geformt sind.* Und nur der Zusatz: *immer werden nur einige Einzelne gerettet werden* ermuthigt überhaupt, es mit der Verbreitung solcher Werke immer und immer wieder zu versuchen. Was nun diese „Einzelnen“ bisher von Wagner's Poesie fernhielt, war das Aeusserliche, die *Form* derselben. Die hohe Symbolik bei nicht minder hoher Lebenswahrheit seiner Gestalten, seine Tragik, die unmittelbarste, echtste, einfachste, grösste, die es je gegeben, *muss* auf jeden wirken, der sich jene Form zu eigen gemacht hat. Hier wäre denn darauf hinzuweisen, dass dem Dramatiker nach Goethe und Schiller nur zwei Wege in Ton, Sprache und Behandlung offen standen: entweder auf Schiller's ideenreicher Rhetorik fortzubauen, oder jene Goethe'sche *musikalische* Poesie zur höchsten Wirkung zu erheben, wie es Wagner gethan hat. Indem ich Sie nochmals auf Wolzogen's wunderschönes Buch über Wagners Sprache recht eindringlich hinweisen möchte, in welchem Sie es im Einzelnen ausgeführt finden, wie Wagner's Sprache überall, bei höchster Kunst, die reinste Natur athmet und eine staunenswerthe Schöpferkraft in sich birgt, möchte ich

hier, wo es sich einzig um praktische, von der Noth aufgezwungene Winke handelt, Ihnen auch des Weiteren noch *Vergleichungen*, Zuhilfenahme altehrwürdiger Autoritäten, ans Herz legen. Wenn es darauf ankommt, den Gehalt eines Werkes zu erschöpfen, dann sind, dessen bin ich mir wohl bewusst, Analogien von gar keinem Nutzen, ja können verhänglich werden und haben nur zu oft schiefe Urtheile herbeigeführt; wo es sich aber darum handelt, rein defensiv zu zeigen, dass ein bestimmtes Kunstwerk unter bestimmten Verhältnissen, wie heute das Wagners, so, wie es der Künftler gestaltete, gestaltet werden musste, da sind Analogien nicht nur erlaubt, sondern geboten. So z. B. haben unendlichen Anstoss jene spezifisch musikalischen Epitheta, wie „wonnig“, „selig“ u. A. gegeben; und doch wäre es ein Leichtes, schon im rezitirten Drama wahrhaft grosser Dichter eine ganz ähnliche Gefühlsekstase nachzuweisen, die dem prosaischen Sinn um so weniger erträglich sein müsste, da er sie nicht durch das Medium der Musik zugeführt erhält. Oder was ist es anders um die endlosen Thränen und Seufzer bei Calderon, ja Shakespeare? Und doch, wer hätte je Aergerniss daran genommen? Es kommt eben Alles darauf an, wie diese ekstatischen Gefühls-Aeusserungen aus der Stimmung des Ganzen herauswachsen: und wie denn im musikalischen Drama die Grundstimmung eine gegen die des pathetisch-rezitirten unglaublich gesteigerte ist, so darf hier Grundton sein, was dort Steigerung des Tones war. Indem wir so für unser Musikdrama eine *erhöhte Stimmung* prärendiren, haben wir damit schon die Musik hineingezogen und alles Weitere, was wir nun noch für ein Verständniss von Wagners Poesie wie seiner Kunst überhaupt erwarten, kann nur durch die *Musik* erreicht werden.

Und hiermit stehen wir vor dem Kernpunkt der grossen Frage: kann Wagner's Kunstwerk Allen verständlich werden, indem es in allen seinen Theilen verständlich wird, oder wird von einem, und dem wesentlichsten Theile, der Musik, immer eine Mehrheit ausgeschlossen, und somit des Verständnisses des Kunstwerkes beraubt bleiben? Wir bejahen kühn das Erstere, auf Grund der zuverlässigsten Erfahrungen, und wollen nun zusehen, wie diese rettende *Möglichkeit* zur Realität werden könne.

Hier inmitten des Vortrages abbrechen und seine zweite Hälfte in ein folgendes Stück verweisen zu müssen, kann Niemandem schmerzlicher sein, als dem Redakteur, der die Leser nun wenigstens auffordern möchte, die obige Schlussbetrachtung über Goethe als einen Beitrag zu unserem Gedächtnisse des 28. August's aufzufassen, welcher dem einleitenden Aufsätze zur gemeinsamen Doppelfeier des 25sten, in seiner bedeutsam schönen Verbindung des Fürsten mit dem Dichter, nicht unpassend sich anzuschliessen scheinen dürfte.

Geschichtlicher Theil.

Zur Geschichte der Wagner-Vereine.

Der (VII.) Jahresbericht des *Wiener Akademischen Wagner-Vereines* für das Jahr 1879 ist im Selbstverlage des Vereins zu Wien erschienen. Das für den Verein Wichtigste, was er mitzuthellen hatte, war die von der Generalversammlung vom 4. Juni 1879 *en bloc* angenommene *Aenderung der Statuten*, welcher unsere Blätter in ihrem Dezember-Stück v. J. bereits gebührende Erwähnung gethan haben. Der Verein zählt gegenwärtig (Juni 1880) 155 ordentliche und 104 ausserordentliche Mitglieder; es hat sich somit seit der Zeit der letzten zusammenhängenden Berichterstattung in diesen Blättern (Mai-Juni 1878) die Zahl der Mitglieder mehr als verdoppelt. — Seit jener Zeit wurden acht „*interne musikalische Abende*“ veranstaltet, ferner zwei öffentliche „*Musikaufführungen*“; im Anschlusse an die monatlich stattfindenden Plenar-Versammlungen fanden theils kleinere musikalische, theils *Vorträge* über mancherlei unsere Sache betreffende Themata statt:

Dr. Schönaiich: „Ueber die Mission der akademischen Wagner-Vereine“; Dr. Benfey: „Ueber die symphonische Dichtung und ihre Aufgabe“; Dr. Boller: „Ueber die Wanderer-Scenen im „Siegfried““; A. Höfler: Referat über die Frage: „Wie kann und soll das Prinzip des „Unter uns“ bei künftigen Bühnenfestspielen durchgeführt werden?“; Ehrenmitglied N. Oesterlein: „Ueber den Orden vom heiligen Grale in München“; A. Höfler: „Ueber die Zaubertränke in „Faust“, „Tristan“ und „Götterdämmerung““; Felix Mottl: „Ueber die stilgemässe Wiedergabe der Kunstwerke Richard Wagners“; Ehrenmitglied N. Oesterlein: „Ueber das Stiftungsfest des Berliner Wagner-Vereines“; Professor Dr. Rieger: „Ueber das Verhältniss von Wolfram's „Parzival“ zu Wagner's „Parsifal“.

Als Ehrengast wohnte der Sitzung am 16. April 1880 Professor M. Bernays aus München bei und erfreute die Versammlung durch eine Rezitation von Goethe's „Zueignung“ und eine bedeutsame Studie über dieses Werk. An drei der Versammlungsabende des vorigen und des laufenden Jahres schloss sich die eindrucksvolle musikalische Wiedergabe je eines der drei Akte von „*Tristan und Isolde*“ durch Herrn Felix Mottl. — Einer ausserordentlichen Freude wurde der Verein theilhaftig, als Meister Franz Liszt die Einladung zu zwei musikalischen Festabenden, die der Verein ihm zu Ehren veranstaltete, freundlichst annahm. Der erste derselben fand am 4. April 1879, der zweite am 24. März 1880 im Bösendorfer-Saale in Gegenwart des grossen Kreises der Freunde des Meisters und unseres Vereines statt. Dem begeisterten Grusse, den ihm die Versammelten jubelten, dankte der Meister, indem er die athemlos Lauschenden durch wunderbar verklärte Improvisationen am Klaviere entzückte. — Zu Ehrenmitgliedern des Vereins wurden ernannt die Künstler Herr Ferdinand Jäger aus Bayreuth und die k. k. Hofopernsängerin Frau Mila Kupfer-Berger, sowie der k. k. Hof- und Kammer-Klavierfabrikant Herr L. Bösendorfer. — Dem *Fonds des Patronat-Vereines* sandte der Wiener Verein, ausser den laufenden Jahresbeiträgen unserer, meist von ihm gewonnenen jetzt 115 Wiener Mitglieder, im Ganzen noch 1000 Mk., theils für Patronatscheine, theils als Extraspenden; für den *Wiesbadener Fonds* zahlte der Verein 200 Mk. — Zur Feier der Enthüllung des Beethovendenkmales in Wien am 1. Mai 1880 legte der Verein an dessen Stufen einen Kranz nieder mit der Widmung:

„Ehrt eure deutschen Meister,
dann bannt ihr gute Geister!“

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

September.

Neuntes Stück.

1880.

Inhalt: — Ueber musikalische und unmusikalische Menschen. Ein Vortrag von Ludwig Schemann. II. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. Das Rheingold. Dritte Scene. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Aus G. E. Lessing's „Beiträgen zur Kenntniss der deutschen Sprache“. Von Hans von Wolzogen. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Anzeige. — Beilage: Konzerte der herzogl. Hofkapelle in Meiningen. —

Ueber musikalische und unmusikalische Menschen.

Ein Vortrag

gehalten im Berliner Zweigvereine des Patronatvereines

am 24. März 1880

von Ludwig Schemann.

II.

Nicht darin haben die Anhänger der Theorie vom musikalischen und unmusikalischen Menschen Unrecht, dass Wagner das Schwergewicht seiner Kunst in die Musik, in die *Tonkunst* lege, sondern darin, dass sie hieraus die Absicht, oder auch nur eine solche Wirkung seiner Kunst herleiten, vermöge deren der Genuss derselben durch *Naturanlagen*, anstatt durch geistige *Anstrengung* bedingt sei. Hierüber haben wir uns jetzt eingehender zu belehren.

Aus Wagner's eigenen Schriften ersehen wir, wie ihm die Musik, weit entfernt nur ein Gut seiner Nation, vielmehr ein Gut aller Völker bedeutet, gleichsam eine geweihte Münze, welche die Völker auf den geistigen Märkten des Lebens verknüpfe. Immer wieder (am Herrlichsten in seinem „Beethoven“) bezeichnet er die Tonkunst als die neugewonnene *Seele* unserer Zivilisation,

und je mehr er sich dem Ende seiner erhabenen Mission nähert, desto weniger scheut er davor zurück, sie in ihrer Wirkung einer neuen *Religion* zu vergleichen, wie er das im „Beethoven“ durch eine Nebeneinanderstellung der Beethovenschen Musik und des *Christenthumes* erläutert. Wie haben ihn doch hier diejenigen verkannt, die darin eine Vermessenheit und eine Erniedrigung des Christenthumes erblickt haben! Ist es nicht vielmehr ein sich Erniedrigen vor dem Christenthume, wenn er, wie es doch offenbar gemeint ist, unsere Zeit nicht für *würdig* erklärt, das Christenthum ihre Seele zu nennen und daher den Geist der Musik, als die ihm verwandteste Macht beschwört, um uns vielleicht wieder zu jener Würdigkeit zu erziehen? Konnte er diese höchste Bestimmung seiner Kunst, diese Selbsterniedrigung vor dem Christenthume, klarer bezeugen, als, indem er im „Parsifal“ seine Musik in den Dienst eben dieses Christenthumes stellte? Ihre *Seele* durfte das Christenthum nur eine Menschheit nennen, die es ersehnte und dafür litt; im Mittelalter, der herz- und seelenlosen Zeit, war das Ersehnte ein Besitz geworden, und anstatt dafür zu leiden, liess man dafür leiden; in unserer Zeit hat *alles Leiden* aufgehört, weil der Besitz vollends ein *Luxus* geworden ist. Aber doch regt sich, über die Herz- und Seelenlosigkeit des Mittelalters hinaus, ein neues Sehnen in der modernen Menschheit, dem einzig die *Kunst*, die Musik, Befriedigung zu geben vermag.

Wir müssen hier auf eine Thatsache zurückgreifen, die wir vorhin in einem leidigen Zusammenhange und mit bitterem Missbehagen zu erörtern hatten, aus der wir aber hier einmal auch Hoffnung zu schöpfen wagen wollen: ich meine „die ganz ungeweinte Popularität der Musik in unserer Zeit.“ Zu der zuversichtlichen Annahme Wagner's, dass *mit der modernen Entwicklung derselben einem tief innerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen worden*, dass ihre Pflege doch am letzten Ende nicht auf Gründe der Mode zurückzuführen sei, scheint allerdings die bedeutungsvolle Thatsache zu berechtigen, dass diese Mode so ganz unverhältnissmässig lange anhält. Längst sind ja die wahren, echten Meister alle todt, die Kunst des lebenden eine falsche Kunst, wie uns täglich die Kunstrichter versichern und die Menge glaubt; und dennoch wird fort und fort aller Orten mit unglaublichem Eifer und überaus heiligen Mienen Musik gemacht; sollte diese Musik am Ende gar schon die Seele unserer Zivilisation sein? Es gibt Viele, die diess glauben. Behüte uns aber der Himmel, dass sie es je werden möchte! Aber für jenes *Sehnen*, für die Nothwendigkeit, dass die Musik der Menschheit etwas ganz anderes werden müsse, spricht allerdings jener, wie immer einstweilen noch gequälte, ja scheinheilige Kultus der landläufigen Musik. Wo wäre nun also die Musik aufzufinden, die das von ihr Erhoffte, die Heiligkeit anstatt der Scheinheiligkeit, in sich berge?

Was bisher daran gehindert hat, die Musik nach ihrem wahren Werthe zu schätzen und als Kulturmoment zu verwenden, ist vor Allem die völlig gedanken- und kritiklose Weise, in der diess kritischste aller Zeitalter, was

nur immer Musik heisst, durcheinander gewürfelt beurtheilt, studirt, aufführt. Man hat bis jetzt sechs grosse Götter statuirt, über die Zahl der *di minorum gentium* sich noch nicht geeinigt. Wie wenig man aber daran denkt, jene Heroen nach ihrem inneren Wesen, und demgemäss nach ihrer zu gewärtigenden Wirkung zu scheiden, beweist die geradezu ungläubliche Herauslösung der Trias Haydn-Mozart-Beethoven als einer engeren Verkörperung des Höchsten der deutschen Musik aus jener weiteren Sechszahl — eine Trias, die sich als ästhetisches Dreieinigkeitsdogma in der ganzen Welt festgesetzt hat, obgleich sie von allen derartigen Zusammenstellungen die unsinnigste ist. Von den sechs grossen Meistern vertreten zwei, Bach und Beethoven, entschieden das Grosse, Erhabene, zwei, Haydn und Mozart, das Gefällige, Schöne. Händel und Gluck streben dem Erhabenen zu, aber Ersterem fehlt häufig die Tiefe, Letzterem das rein künstlerische Vermögen Bachs und Beethovens. Es ist ganz offenbar, dass durch jene Zusammenstellung (die überhaupt nur in einer Zeit auftauchen konnte, da Bach lebendig begraben war und sich dann durch eine jener in ästhetischen Dingen so häufigen gewohnheitsmässigen Gedankenlosigkeiten fortvererbte) die mit Beethoven zusammengestellten Meister nur verlieren können. Wohl ist es ihnen gegeben, dem einzelnen *Menschen* Freude und Erquickung, Trost und Frieden, Stärkung und Erhebung darzubieten, nicht aber eine sinkende *Menschheit* zum Glauben, wie Bach, zur Freude, wie Beethoven aufzurufen. So wird denn gar Mancher, dem dieser erhabene Beruf der Tonkunst warm am Herzen lag, wenn er mit jener allerhöchsten Kunst Beethovens eine der ganzen Gattung nach verschiedene zusammengebracht findet, vielleicht unbillig gegen die Meister der anderen Gattung werden und, weil sie nicht im grossen Sinne ethisch veredelnd auf eine ganze Gemeinschaft wirken können, sich auch die nur ihnen eigenen wundervollen Wirkungen entgehen lassen. So viel aber ist gewiss: wenn wir nur ins Grosse gehen, so wird bei jener Musik, von der alles Ernstes erwartet werden könnte, dass sie unsere absterbende Zivilisation neu beseelen könne, nur an die Musik Bachs und Beethovens zu denken sein.

Wie steht es nun um diese beiden Meister im heutigen kunsttreibenden Deutschland? Zunächst ist es offenbar, dass ihnen gegenüber leider die Unterscheidung von musikalisch und unmusikalisch eine, gleichviel ob berechtigter, jedenfalls faktisch gebotene ist. Beide wirken nur auf einen *Bruchtheil* des Publikums, indem der eine durch Nichts, der andere nur durch die *Idee* des Christenthums, das er unerschöpflich, immer von Neuem in Töne setzt, das aber eben unserer Zeit Nichts mehr ist, sich an das nicht musikalische Empfängnissvermögen wendet. Liegt hierin schon an sich eine schwere Ungerechtigkeit, indem so diese beiden Riesen fortwährend nur zu einem hundertmal kleineren Kreise sprechen, als hundertmal kleinere Dichter, so fasst uns vollends bange Besorgniss, wenn wir sehen, wie sie auch diesem kleineren Kreise durchaus nicht wahrhaft zu eigen geworden sind.

Es gibt nicht wenige Musiker, die sich einbilden, Bach rede nur zu ihnen.

Wir möchten nun zwar bitten, uns, die wir in Bachs Musik eine der unermesslichsten Wohlthaten gefunden haben, die uns auf dieser Erde beschieden sind, auch seiner Gemeinde zuzählen zu dürfen, aber im Ganzen wird das die Wahrheit jener Meinung nicht *erheblich* einschränken. Dass Bach, obgleich er, nach Wagners schönen Worten: *die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauensvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes* bezeichnet, doch diesem Volke niemals zu eigen geworden, dafür spricht die Art, wie er heute verstanden und aufgeführt wird, fast noch mehr, als die Thatsache, dass er fast ein Jahrhundert gar nicht gekannt und aufgeführt wurde. Nachdem seine Kunst lange, lange wie ein verschütteter Tempel gelegen, kam ein feiner, geschmackvoller, auch ganz frisch glaubenseifriger Musiker, grub ihn aus und stellte ihn nun der erstaunten Welt dar; und seitdem ist eine ganze folgende musikalisch-schöne Generation fort und fort zu dem Tempel gewallfahrtet, aber nur wie zu einer Sehenswürdigkeit, nicht wie zu einem Heiligthume. Beten haben sie dort nicht gelernt.*) Und wo bleibt seine Musik? Würde diese auch nur im Entferntesten verstanden, so müsste eine tiefe Schamröthe diesem Wagner beschimpfenden Geschlecht im Angesichte des alten Sebastian aufsteigen: denn ein Geist lebt in Beider Musik, ja in einerlei Form haben sie denselben gegossen.

An Beiden bewundern wir jene Unendlichkeit der motivischen Arbeit, jenes tief sinnige Sichversenken in alle die Möglichkeiten eines einzigen wahrhaft grossen Motives, jene Magie der Harmonik, jene Kühnheit der Melodiebildung, ja wenn ich so sagen darf: die Melodiebildung aus scheinbaren Unmöglichkeiten — alles Eigenschaften, die man bei Bach bei Namen, bei Wagner aber Armuth der Erfindung, Trockenheit, Disharmonie, Melodielosigkeit zu nennen pflegt. Solcher tiefinnerlichen Verwandtschaft entspricht die äussere Behandlung, zumal in der vollsten auf kolossaler Polyphonie beruhenden Selbständigkeit des orchestralen Theiles. Ja, sogar sogenannte „Eigenheiten“, d. h. eben unmittelbare Ergebnisse, *Bestandtheile* jener mächtigen Eigenart, sind beiden gemeinsam: eine gewisse herbe Kontrapunktik, die nicht selten

*) Bezeichnend sind für den Bach-Kultus in Deutschland folgende Daten: der christliche Jude, Mendelssohn, entdeckte ihn. Ein Hauptpfleger und Fortsetzer des Bach-Kultus ist Herr v. Hiller, der berühmte Fortsetzer Händels. Die 3 gangbaren Clavier-Auszüge der Mathäus-Passion sind von Marx, Stern und Jadassohn u. s. w. Nur die *Biographie* hat sich, vom biedereren Forkel bis auf die Excellenz unserer Tage, der Christ nicht nehmen lassen. Hier, wie überall: der Jude handelt und der Christ meditiert dazu. — (Eine andere charakteristische Erfahrung jüngster Zeit ist die, dass man in Leipzig die erledigte Stelle des Thomas-Kantor's nicht wagte unserem vortrefflichen Gesinnungsgenossen, dem in Leipzig selbst seit lange in wirklich verständnisreicher Treue für Bach's Musik anerkannter Maassen lebensvoll wirkenden Professor Carl Riedel zu geben, sondern sich dafür abermals eine jener trocknen Autoritäten aussuchte, die an der respektuösen Einbalsamirung des akademisch-historischen Leichnam's, „Bach“ genannt, als Mendelssohn's Erbe in der „Reichshauptstadt“ sich einen, durch keinerlei erschreckende lebendige Wirkung verdrängten, Namen gemacht hatte. — Die Redaktion.)

in ganzen Gängen von grossen Septimen sich ergeht, unbekümmert um die Stosseufzer und Nervenzufälle sanfter Seelen, stellenweise eine Vorliebe für grelle und schneidende Harmonien, endlich die jähren Sprünge und Intervalle, überhaupt die ganze angeblich „instrumentale“ Behandlung der Singstimme. Hier gilt also kein Augenverdrehen, wie man es bei dem sanfteren Mozart und, leider, auch bei dem besänftigten Löwen Beethoven so häufig findet: *bekennet Euch für oder gegen Bach*, sollte man Allen zurufen, ehe sie sich für oder gegen Wagner erklärten. Aber nochmals: man hat sich gegen Bach, man hat sich für seiner nicht werth erklärt, als man Wagner von sich wies! Den „musikalischen Wundermann“ Bach kennt unsere Zeit zur Noth: der Bach, der unserer herrlichen deutschen Musik zuerst das Osanna sang, der uns durch seine Musik wieder glauben lehre, der ist noch nicht wieder entdeckt worden!

Es ist wahr, Beethoven steht unserer Zeit um vieles näher. Aber ist denn auch er uns, was er uns sein könnte? Schon die ganz unerhörte Art, wie er in Concerten zwischen alles mögliche andere hineingezwängt wird, lehrt, dass man sich eines besonderen Ernstes, einer eigenen Weihestimmung bei ihm weder von Seiten der Ausführenden, noch von Seiten der Hörer benöthigt glaubt. Da erscheint noch im besten Falle ein Haydn oder Mozart ihm benachbart, weit häufiger findet er sich zur Rechten einen Chopin, zur Linken einen Mendelssohn, und oft noch ganz andere Dinge. Man wird eben kein anderer Mensch, um Beethoven zu hören. Wem die unbeschreibliche Wohlthat des Bülow'schen Vortrages der 5 letzten Klaviersonaten zu Theil geworden ist, der wird es empfunden haben, was es heisst, Beethoven hören. Eine solche Reproduktion ist, im Gegensatz zu den landläufigen, ein wahrhaft schöpferischer Gedanke, und nicht weniger ist es ein solcher, dass Bülow endlich dem noch immer unverstandenen letzten Beethoven die Wege ebnet. Wie nämlich bei Wagner, so hat man auch bei Beethoven immer gerne ein gewisses Zuviel angenommen. Der Geist der Musik wurde in seinen letzten Kompositionen zu unbändig für das schönheitslüsterne Zeitalter, und so glaubten selbst Musiker wie Spohr und Mendelssohn, ersterer ehrlicher, letzterer verdeckter, gegen jenen Geist, der ihnen nur als ein tobender Dämon erscheinen konnte, protestiren zu müssen. Seitdem hat man sich ihn durch Beschwörungsformeln ganz fern gehalten, und so haben wir denn heute nur einen gewissermaassen *in usum Delphini* hergerichteten Beethoven, bei dem uns recht selten warm und nur zu oft weh ums Herz wird! Einen himmlischen Ausblick auf den echten, grossen Beethoven haben uns, selten genug, Wagner, Liszt, Bülow eröffnet: der Beethoven aber, um den wir uns nun schaaren und „Freude!“ singen könnten, ist noch nicht gefunden!

Sollte vielleicht doch der Bach'sche Glaube, sollte Beethovens Freude nur einer ganzen *Gemeinschaft* beschieden sein? einer Gemeinschaft, aus der nur diejenigen ausgeschlossen wären, die kein *Herz* für die Musik hätten, nicht die, denen eine besondere, vielleicht nur imaginäre Begabung fehlte?

Genug, Wagners Hoffnung, dass die Beethoven'sche Symphonie der Menschheit eine neue ideale Verbrüderung bringen werde, war eine schöne, ist aber bis heute unerfüllt geblieben. Wir verlassen für jetzt Bach und Beethoven und wenden uns zu Wagner zurück, von dem wir sahen, wie er, Goethe folgend, Dichtungen geschaffen hatte, die in jedem Worte sehnüchtig nach *Musik* riefen.

Und Wagner hat Musik dazu geschrieben, und wie wir uns all das ungestillte Sehnen, die zweifelnde Unbefriedigung zurückrufen, die der Hinblick auf den unverstandenen Bach und Beethoven hier, und auf den unverstandenen *Dichter* Wagner dort in uns erweckte, so zuckt plötzlich eine Ahnung in uns auf: wie wenn die *Musik* der Gemeinschaft, die sich dort nicht finden wollte, die Poesie Wagners und die Tondichtung Bach's und Beethoven's erschlosse, wenn sie uns den Weg in das Reich der *Musik* wiese, die nicht mehr bloss Tonkunst und nicht mehr eine Kunst Einzelner wäre? Und im Augenblick stürmt und jubelt es in uns, dass wir die Retterin in ihr gefunden haben. Und wie, was Wagner so schön von Beethovens Musik sagt, gewiss nicht weniger von der seinen gilt, dass es ganz unmöglich sei, von ihr zu sprechen, ohne sofort in den Ton der Verzückung zu fallen, so könnten wir jetzt versucht sein, unserem Jubel über diese Musik uns fessellos hinzugeben, wenn wir nicht abermals zu bedenken hätten, dass es heute unsere Aufgabe ist, Nichtverstehenden Verständniss zu bringen. So zwingen wir uns für jetzt noch einmal zum trockenen Ton zurück, um uns in Ruhe über die Mittheilungs- und Verbreitungsmöglichkeiten im Gebiet der Wagner'schen Tonwelt klar zu werden.

Dass diese Möglichkeiten zahlreichere und günstigere sind, als die für Bach und Beethoven vorhandenen, liegt zunächst in Verhältnissen begründet, die einem richtigen Verständniss eher schädlich als förderlich sind. Wagner's Werke gelten ja den Draussenstehenden noch immer als „Opern“, und werden daher, unter der Flagge dieses erklärten Lieblings unserer Kunstwelt segelnd, vor allen Dingen mehr und von Mehren überhaupt kennen gelernt, als Werke der reinen Musik. Aber freilich — wie, in welcher Erwartung lernt man sie kennen? Der musikalische Mensch, um in ihnen schöne Musik, der Unmusikalische, je nach seinen verschiedenen Abstufungen, um doch im Ganzen nur einen bunten Wechsel von Szenen und Scenerien zu finden, in den er nur allenfalls ab und zu einen auch ihm verständlichen musikalischen Brocken hineingeworfen wünscht. Dass diess keine Stimmungen sind, um ein Wagner'sches Musikdrama zu verstehen, sage sich jeder selbst: und zu welchen Resultaten sie führen, hatten wir zu beklagen, als wir sahen, dass die „Musikalischen,“ von Gott und der Welt verlassen, mit Wagners Musik nichts anzufangen wussten, die Unmusikalischen aber vor ihr plötzlich Legion wurden. Verlieren wir aber den Muth nicht und legen wir uns nur, ehe wir weitere Bekehrungsversuche machen, eine heilsame Selbstbeschränkung auf, die der Erkenntniss entspringt, dass wir von *musikalischen* Veräch-

tern Wagners nichts zu hoffen haben. Wenn Menschen in Wahrheit eine spezifische Begabung für die Tonkunst besitzen und dabei von Wagner sich abwenden können, so haben sie entweder eine beschränkte und nie aufzuklärende *Einsicht*, und dann wollen wir sie gewähren lassen, wie siegende Eröberer die Alteingesessenen in ihren Rechten und Gewohnheiten unberührt lassen, oder es fehlt ihnen das *Herz* für unsere Kunst, und dann sind sie ihre schlimmsten Feinde. Wir haben mit diesen die allerbittersten Erfahrungen gemacht, und wie einst der Apostel von den Juden zu den Heiden, wollen wir uns von den musikalischen „Juden“ zu den unmusikalischen „Heiden“ wenden.

Was diese immer und immer wieder in die „Oper“ hineintreibt, muss doch bei den Edleren ein Anderes sein, als die Sucht nach dem rein Aeusserlichen, sinnlich Bestrickenden, das die Oper mit dem *Ballet* gemein hat: es ist ein dunkler Instinkt, in der Oper das zu suchen, was Schiller prophetisch erschaute: *die Wiedererstehung der Tragödie in einer edleren Gestalt*. Stellen wir uns nun einmal einen solchen hoffnungsvollen „Unmusikalischen“ vor, der auf den denkbar höchsten Grad das ihm zunächst Fremdartige in Wagner's *poetischer* Form überwunden, sich diese Poesie ganz zu eigen gemacht hat bis auf jenen verklärenden Hauch seelischen Verständnisses, den allein die *Musik* darüber ergiessen kann, und der nun also dieser *Musik* sein ganzes Herz innig sehnsüchtig zuwendet: wie wird diese Musik zu seinem Herzen sprechen?

Eine Vergleichung mit anderer Musik, am besten eine fortgeführte mit dem Wagner wahlverwandten Bach, giebt uns hier die besten Anhaltspunkte. Von vorne herein geniesst Wagner einen unermesslichen Vortheil: durch den poetisch-dramatischen Zusammenhang ist jederzeit auch dem uneingeweihtesten Laien angedeutet, was er sich bei dieser Musik „zu denken“ habe. Ihre Motive spiegeln nur die dem Hörer vertrauten seelischen Vorgänge und Empfindungen des *Dramas* wieder. Indem bei Bach, d. h. bei dem ganz grossen, dem *religiösen* Bach, immer *eine* Grundstimmung, religiöse Andacht, religiöser Jubel, religiöse Trauer, herrscht, und er nun aus dieser einen Stimmung heraus ein lang ausgedehntes Wunderwerk höchster Kunst bildet, so kann diesem im Zusammenhange nur der Musikalische folgen und sich dabei *im Einzelnen* hunderterlei, der Unmusikalische Nichts denken. Bei Wagner dagegen ist die Möglichkeit, immer dem musikalischen Zusammenhange zu folgen, durch ein Erfassen des *dichterischen* Zusammenhanges, der mit jenem sich deckt, gesichert; dabei tritt an die Stelle der absoluten Einheit der Stimmung, an die der lyrisch-religiöse Tondichter gebunden ist, die in unendlichen Nüancen des Gefühles sich äussernde Mannigfaltigkeit des psychologischen Dramatikers. So kann der Hörer, dem bei Bach z. B. das Verständniss nur im Grossen und auf einmal kommen muss, sich solches bei Wagner langsam und stätig aufbauen, indem er vorerst die Bedeutung einzelner Motive und ihre Anwendung in bestimmten Zusammenhängen sich zum Gefühlsverständnisse bringt, um erst allmählich zum schwer errungenen, aber um so sichereren organischen

Verständnisse des Ganzen vorzudringen. Die Ausdrucksfähigkeit der Wagner'schen Musik ist dabei eine so eminente, dass ganz von selbst musikalische Phantasie sich auch da bilden muss, wo sie am Wenigsten zu suchen schien. Die plastische Urwüchsigkeit und rhythmische Prägnanz gewisser Leitmotive haben bereits, wir selbst sind dess Zeuge gewesen, Wunder gewirkt. Auch deren Verwendung wird in den Hauptmomenten leicht verstanden. Am schwersten geht natürlich das höchste Entzücken des Musikers, die eigentliche *musikalische Arbeit*, die thematische Kombination, dem Laien ein, und einzig hier möchte sich ihm eine dauernde Schranke des Verständnisses erheben. Doch ist selbst hier Wagner im Vortheil, nicht allein durch die volle Freiheit seiner musikalischen Form, die er sich erkämpft hat und die daher Stellen höchsten Aufbaues bei ihm namentlich für den Musiker ungleich leichter verständlich macht, als bei Bach; mehr noch durch das geistige Moment, dass die aus ihrer thematischen Kombination herauszulösenden Motive in all ihren mannigfachen Verschlingungen doch immer wieder die längst vertrauten Glieder einer idealen poetischen wie musikalischen Kette sind. Der *canto declamato* dürfte auf denjenigen nicht befremdend wirken, der sich vorher klar gemacht hätte, *was* denn hier gesungen und deklamirt wird, und wer vollends in Wagners Gesang im Jahre des Heils 1880 noch nach „Melodie“ schrie, dem dürfte überhaupt nicht zu helfen sein: „*Er zieh' seines Wegs*“. Er ist mehr als un-musikalisch, er ist ein unkünstlerischer Barbar, der sein musikalisch-schönes Leben in alle Zukunft ohne Behelligung von unserer Seite fristen möge.

Alles in Allem wird der Stufengang des Verständnisses der Wagner'schen Musik etwa der folgende sein: zunächst wirkt sie auf den „Unmusikalischen“ annähernd wie in der attischen Tragödie, d. h. ganz elementar, als Musik an sich, geheimnissvoll in das Reich des Ideals erhebend (Beispiel sei uns jenes magische Ur-Es, jenes wogende Leben in einer unendlichen Es-dur-Welt zu Anfang des Rheingoldes); allmählich geht ihm dann das Einzelne auf, die Farbenpracht und das motivische Spiel des Orchesters, die melodische Schönheit und dramatische Ausdruckskraft des gesungenen Wortes, und so dringt er langsam in die *Seele* dieser Musik, und dann kann sie nicht anders, als ein Theil *seiner* Seele werden. Es wird und muss so einmal dahin kommen, dass in jener Erweckungsscene Brünnhildens ein Jeder fühlt, wie die dumpfe Spannung einer in Fesseln geschlagenen Welt, die der jäh ertönende E-moll-Accord schildert, in die jubelnde Lust des C-dur-Accordes sich löst, und wie, nach kurzem Weilen der Lust, der dem abermaligen E-moll sich entgegenstellende D-moll-Accord der hier geweckten jugendlichen Menschheit es verkündet, dass sie nicht in ein Leben der Lust, sondern ernster tragischer Weihe eintrete. Es muss ein Jeder fühlen, wie an Siegfrieds Leiche, nach den wenigen Tacten, die gleichsam ein kurzes, noch unbewusstes Zucken des Schmerzes sind, mit dem erstmaligen mächtigen Erklingen des Todesmotives in der Königin der Tonarten die ganze Menschheit zur Trauer um das Edle sich versammelt, dem hier im Leben das Loos geworden, zertreten zu

werden. Wenn einmal diese Klänge in Allen wiederhallen werden, dann haben wir die *Musik*, die Bach und Beethoven suchten und die Wagner fand, die unserer Zeit und unserem Leben Alles das sein wird, was ihnen die *Tonkunst* nicht sein konnte, die, indem sie die Künste vereinigt und mit ihnen an eine vereinigte Menschheit sich wendet, zwiefach gerecht den zwiefach ungerechten Ansprüchen einer musikalischen Sonderschaar entgegentritt, und dabei doch der *Tonkunst* durch Erschliessung ganz neuer Möglichkeiten ihre schöne Bestimmung belässt, überall die höchste, erlösende Kunst zu sein. Ja, die so aus der Tonkunst erstandene Musik wird es nie vergessen, dass diese der höchste, göttlichste Theil ihres Wesens ist: das bedeutet die Liebe des tragischen Dichters Wagner zur Tonkunst, die er nun auch der Menschheit zuführen möchte, nachdem er durch die Stimme seiner Musik den Weg zum Herzen der Menschheit gefunden. An die Chöre der Gralsritter wird sich vielleicht einmal eine Wiedergeburt des Christenthums in der Musik knüpfen, die dann den Hohenpriester der christlichen Musik, die Bach zum wahren Leben neu erwecken müsste. Und Beethoven? er weihte schon vor Jahren die erste Heimstätte unserer Musik ein, und die programmatischen Erläuterungen zur heroischen Symphonie und zur Coriolan-Ouverture sind nicht nur für „musikalische“ Menschen geschrieben. Weht Sie ein Eiseshauch an aus dieser Erwähnung geschriebener Erläuterungen anstatt lebendiger Kunstthaten? Ach, warum konnte es zu solchen noch nicht wieder kommen? warum musste die erste Bayreuther Beethoven-Aufführung auch die letzte bleiben?

Ehe ich Sie zu einem letzten Ausblicke in das Reich der uns neu erschlossenen Musik auffordere, steht mir wohl noch eine ehrliche Auseinandersetzung mit unseren *Musikern* bevor. Es wird nicht wenige unter ihnen geben, die sich mit der ihnen anscheinend auferlegten Beschränkung nicht befreunden können, und ich kann ihnen hinwiederum aus Erfahrung den Vorwurf nicht ersparen, das sie in der für uns allerwesentlichsten Agitation, in der Verbreitung der Wagner'schen Gesamtkunst, für uns oft um so zweifelhaftere Bundesgenossen waren, als man eben gewohntermaassen in dem Musiker vor Allen den berufenen und eigentlichen Agitator für Wagner sieht und daher von ihm Alles erwartet. Ganz gewiss ist diess berechtigt; der Meister selbst stützt sich ja am Liebsten auf seine Sänger und auf seine Musiker, und wir Dilettanten können sie nur beneiden um das herrliche Wirken, in das sie in einer Zeit, die Wagner den Ihrigen nennt, jeden Augenblick tief hinuntertauchen können. Aber zur Voraussetzung hat diess Wirken in seiner reinen Gestalt eine Selbstentäußerung des Musikers; er muss sein ganzes Wissen und Können in den Dienst des neuen grossen humanistischen Ideales einer *musikgetränkten Kultur* stellen. Fast aus jedem Worte Wagners ertönt die schweigende Mahnung an den Musiker: „*bilde Dich*, und beherrsche die Bildung!“ Leider haben nur zu viele diesen Beruf zu wenig erkannt: an Wagners Schriften gehen sie häufig achtlos vorüber, seine Dichtungen sind ihnen eine Zugabe, die sie nicht selten, ob sie es gleich nicht immer offen

aussprechen, für eine verfehlte halten, seine Musik studiren sie für sich, geben sie aber nach aussen nur in Gestalt klingender Bearbeitungen weiter von sich und berufen sich dabei wohl gar auf Männer, wie Liszt, Bülow, Tausig — da man sich doch an ganz andere Seiten des Wirkens jener Grossen halten sollte, als an die, wo sie armseligen Pianistenseelen klavieristische Effecte vorzubereiten scheinen. Ich weiss wirklich nicht, wer Wagner einen schlimmeren Dienst erweist, ein schmähernder Kritiker oder ein Lenz- und Liebeslieder abspielender Virtuoso. In Wahrheit habe ich mich nie von einem unserer Gegner durch eine strengere Kluft geschieden gefühlt, als häufig von gut wagnerischen Musikern, die in Wagners Musik eben nur eine überlegene *Arbeit*, eine Beherrschung der Technik, oder am Ende — auch solche hat man — vorwiegend die Instrumentation bewundern; und dafür blickten denn diese oft stauend den „schwärmenden“ Dilettanten an, der ihnen die Herrlichkeit des Tempels pries, in dem sie Tag für Tag anbeten und feiern dürfen. Wollen die Musiker den berechtigten Vorrang im Kampfe für Wagner behaupten, so mögen sie lernen, seine Musik als das Höchste in einer Vereinigung von Hohem zu begreifen, zu dem sich aber nicht gelangen lässt, ohne all jenes andere Hohe in seiner Eigenart und seinen Voraussetzungen zuvor erfasst zu haben. Wir verkennen nicht, eine wie unendlich schwere Aufgabe damit dem Musiker zugewiesen wird. Ohnehin ist ja die musikalische Litteratur in allen ihren Zweigen überreich, und um bei den immer steigenden Ansprüchen nur technisch zu genügen, bedarf es der vollen Kraft eines jungen strebenden Künstlers. Die materielle Noth, die letzte, traurigste Lehrmeisterin, thut ein Uebriges, um das Wagnerstudium einzuschränken oder doch des idealen Fluges zu entkleiden. So greift der Musiker schwer über sich hinaus: möchten sich nun aber dann wenigstens immer die *Dilettanten* finden, und er ihnen willig sein Ohr leihen, die ihn auf den ihm ferner liegenden Gebieten heimisch machten. Diese brauchen ja wahrlich nicht rathlos dazustehen in einer Zeit, wo alle Waffen des Geistes erfordert werden, um einer Kunst von höchster geistiger Allseitigkeit Schritt für Schritt die Wege zu ebnen: überhaupt wird der starre Gegensatz zwischen zünftigen Musikern und Dilettanten in dem Maasse sich ausgleichen, als man sich gewöhnen wird, das Wesen der Letzteren, wie ihre Bezeichnung es besagt, in Liebe, Hingebung, inniges Erfassen, nicht in ein verständnißloses Pfsuchen zu setzen, das man als schlimmstes Prädikat manchmal den Musikern selbst glaubt beilegen zu müssen. Als *künstlerische Menschen* werden sich beide in ihren Hoffnungen wie in ihrem Wirken vereinigen. Möchten die Musiker den Bund, den wir ihnen bieten, mit der Freudigkeit ergreifen, und möchten beide ihn mit der Treue halten, die sie der höchsten, überpersönlichen Rücksicht auf das Heil unserer Kunst schuldig sind!

Wenn ich Sie zum Schlusse bitte, mit mir nochmals zu erwägen, welche Pflichten uns die Kunst auferlegt, der wir uns geweiht haben, welche Möglichkeiten sich ihr erschliessen, was für sie zu hoffen ist, so bitte ich vor

Allem festzuhalten, dass ich unter Musik von nun an nur noch jene allerhöchste, in der Wagner'schen Tragödie gipfelnde Kunst verstehe, deren leiblicher Organismus die vereinigten bildenden Künste, deren Sprache die Poesie, deren Seele die Tonkunst ist. Ich bin zu gewohnt daran, dass man uns für eine Handvoll verzückter Schwärmer hält, als dass ich nicht fürchten sollte, manches, das ich Ihnen noch zu sagen habe, auch wieder für Schwärmerei aufgenommen zu sehen. Ja, ich bin mir klar bewusst, dass über unsere exaltirten Vorstellungen nicht bloß die gebildeten Laffen lachen werden, die überhaupt nichts besseres zu thun wissen als über Wagner selbst zu lachen: Nein, ihnen stehen nicht allzu fern viele, die zwar über Wagner nicht lachen, weil sie sich seinen Namen beigelegt haben und seiner Sekte sich zuzählen, deren Auffassung von seiner Kunst aber — ich will nur sagen: nicht die unsrige, und, das tröstet mich, am allerwenigsten die unseres Meisters ist. Dass ich mir bewusst bin, im Sinn und Geiste unseres Meisters zu sprechen, und dass ich hoffe, in Ihrem jungen Vereine einmal den echten Geist unseres Meisters lebendig zu sehen, das giebt mir den Muth, zu Ihnen frei heraus zu reden. Vor Utopien bewahren uns ja ohnehin Erfahrungen, die, wie sie sich tagtäglich wiederholen, endlich auch den kühnsten Adlerflug der Hoffnung lähmen müssen; ja, wir sind wohl manchmal gar versucht, in das Lachen mit einzustimmen, d. h. über uns selber zu lachen, dass wir nach solchen Erfahrungen immer noch zu hoffen wagen. Zu was sind nur die Wehklagen des Tristan oder Amfortas, zu was der leidende Wotan, ja zu was der junge Siegfried in einer Welt, die gar nicht einmal Zeit findet, sich mit ihnen zu beschäftigen? (denn das bedeutet: nicht musikalisch sein) und die im Grunde wohl daran thut, weil, sich mit ihnen beschäftigen, einen neuen Menschen anziehen heisst, und man auch dazu keine Zeit hat. Nur Eines giebt uns fort und fort Hoffnung: die seelischen Erfahrungen, die wir mit unseren Hoffnungen selbst gemacht haben. Uns will jetzt bedünken, als ob zu der Zeit, da wir noch schrankenlos zu hoffen gewohnt waren, dieses unser Hoffen ein äusserliches, gedankenloses, ja, sprechen wir es offen aus, ein weniger aufrichtiges gewesen sei: es war weniger von unserem besseren Selbst dabei, weil wir noch nicht um unseres Hoffens willen gelitten hatten. Wie wir einen schönen Traum nach dem anderen verfliegen sahen, ist am Ende unser Hoffen ärmlicher, aber eben dadurch auch inniger, treuer, ja siegesgewisser geworden. Ein einziger Edler dem schalen Getriebe des Tages entrissen dünkt uns jetzt schon ein Gewinn, und solcher Gewinne erringt man doch am Ende eine Reihe. Was wir jetzt noch hoffen, muss erfüllt werden; denn wir hoffen nur, dass wir nicht zu Grunde gehen.

Wir hoffen, dass mit der Zeit unsere Musik sich eine solche Stellung erringen werde, dass Niemand mehr über sie lachen dürfe, ohne durch die allgemeine Stimme als ein an Herz und Kopf Verwahrloster gebrandmarkt zu werden. Wir hoffen damit nur die der Kunst gebührende Gleichstellung mit Religion und Wissenschaft: denn wenn heute Einer über religiöse Dinge

spottet, so wird es ihm (obzwar lau und aus Konvention) verwiesen und er pietätslos genannt, wollte aber Einer über Koryphäen der Wissenschaft spotten, so übertönt ihn das Hohngelächter eines lauten Chorus, und man hält ihn für nicht bei Sinnen. Auch über unsere Musik und das was wir von ihr erwarten, wird man nicht mehr lachen, wenn erst einmal das heilig ernste Antlitz der *Tragödie* aus ihr alle Menschen anblicken wird, das den Ernsten mit andachtvollen Schauern und die Spötter mit Schrecken erfüllt.

Wir hoffen, dass die deutsche Musik in schwerer Zeit den deutschen Geist, der dem materiellen Drucke zu erliegen droht, wach und am Leben erhalte. Die Geschichte lehrt uns, dass in Zeiten des hochgehenden politischen und kriegerischen Lebens die Kunst nur in den seltensten Fällen, und dann in ihren bescheideneren Gattungen oder doch nur in kümmerlichen Erscheinungen, sich zu behaupten wusste. Dürfen wir von hier aus einen Rückschluss auf das Schicksal unserer, der höchsten, Kunst ziehen, so wäre uns noch auf lange hinaus kein Gedeihen beschieden. Wir sind nicht unpatriotisch genug, eine grosse Kunst auf Kosten unserer politischen Grösse zu ersehnen, aber wir müssen das hoffen, dass uns einmal eine politische Grösse möglich werde, ohne, wie heute, alles Geistesleben zu erdrücken. Besiegen wir auch hierin die Franzosen, die wir heute, freilich an einer fast 1000 Jahre älteren Zivilisation leidend, müde und erschöpft dahin gelangt sehen, dass sie, um die mumienhafte Erstorbenheit ihres Inneren sich selbst und der Welt zu verbergen, nach dem Phantom Politik, wie nach einem letzten Zeichen haschen, dass sie noch am Leben seien. Wir sind noch jung und frisch, und nur das Eine könnte uns schrecken, dass Müdigkeit und Tod ohne Unterschied des Alters dem *Krieger* sich nahen. Ein solcher jugendlicher Krieger aber ist heute die stahlgerüstete Germania, wie sie auf der Wacht steht am Rhein und an der Weichsel, eisige Nacht des Geistes rings um sie her; nur von ferne her tönen leise, gebrochen die Klänge unserer *deutschen Musik*: werden sie den Krieger einschläfern? es möchte dann leicht sein Todesschlaf werden, und wenn hundertmal Franzosen und Russen ihm das Leben liessen! Aber der Geist der Musik naht als *Weckrufer*: höre ihn der kriegerische Deutsche, halte er sich nur noch eine kurze Spanne Zeit wach, dann werden die Mühen und die Müdigkeit dieser schweren Tage vergehen und er heimkehren und am Altar dem Geiste danken, der ihn gerettet hat. Diesen freudigen Muth möchten wir aus den Klängen des *Kaisermarsches* schöpfen, die uns bei allen Anwandlungen von Verzweiflung immer wieder zu verkünden scheinen, dass die Herrlichkeit des deutschen Namens noch nicht zu Ende sei.

Und was dann? O, könnten wir es wissen, könnten wir ahnen, was wir für dann zu hoffen haben! Wenn wir freilich bedenken, wie lange jetzt schon der deutsche Geist in seinen grossen Genien, Dichtern und Künstlern, nie geahnte Thaten vollbringt, ohne dass diese doch noch ihr Volk haben erziehen können, dann verhehlen wir uns nicht, dass jene „kurze Spanne“ Zeit eine so lange werden könnte, dass unsere Generation einen Umschwung nicht mehr

erlebe. Wenn dann nur wenigstens unsere Musik, die uns nur sagen kann, was wir werden sollen, unseren Enkeln sagen möchte, was sie sich in ernster Weihestunde wirklich fühlen dürfen, nicht, was sie trauernd auf ewig verloren sehen! Uns, die wir haben lernen müssen, für uns selbst dem schönsten Theil unserer Hoffnungen zu entsagen, ziemt es mittlerweile, nur der Verwirklichung der Hoffnungen zu leben, die wir für die Kommenden hegen, und demgemäss unser Wirken diesen Hoffnungen anzupassen. Wer wäre uns hier ein leuchtenderes Muster, als unser Meister selbst, der seinen Ideen, wenn er sie nicht in ihrem ganzen überkühnen Umfange verwirklichen konnte, sicher oft schweren Herzens, aber immer Dank jenem immensen selbstverläugnenden Akkommodationsvermögen, das den ganz grossen Genies eigen ist, Einschränkungen auferlegte und so zum Durchbruch verhalf? War in jenen Ideen im Anfange weniger Sturm und Drang, als in denen Rousseau's? Sicher nicht, aber Rousseau warf sie als bittere Klage, ja Anklage seiner Zeit hin, und da die Zeit nicht darauf hörte, endete er, ohne noch Wirkungen erlebt zu haben. Auch Wagner klagte zuerst und klagte an, aber er näherte sich den Angeklagten immer wieder, und da er sie nicht bessern konnte, so besserte er wenigstens an ihnen. Dort die Menschheits-Revolution der vierziger, die „deutsche Kunst und deutsche Politik“ der sechziger Jahre — hier die Bayreuther Festspiele und die Bayreuther Schule — das alles klingt himmelweit verschieden, bezweckt und bedeutet aber im letzten Grunde ein und dasselbe. Solch eine Betrachtung ist wohl geeignet, auch uns das Ueberfliegende auszutreiben, das uns manchmal vorgeworfen wird, und uns zu lehren, wo Duldung und Mässigung zu walten habe, wo unsere Ansprüche und Erwartungen einzuschränken seien. Auch bei den Besten haben wir ja die Erfahrung machen müssen, dass erst eine *Anähnlichung* der neuen Kunst noch an ihr bestes Wesen vorhergehen musste, ehe sie im Stande waren, dieselbe in sich aufzunehmen: das Grosse ist eben unserer Zeit so völlig fremd geworden! Ja, mehr als diess: die Zeit *verträgt* das Grosse nicht, Dank der krankhaften Hast und Nervosität unseres ganzen Lebens und Treibens; und so konnte es kommen, dass an Wagners Kunst, die einer ganzen Jugend den Feuerstrom der Begeisterung durch die Adern hätte giessen sollen, selbst von den Wenigen, die sich ihr innig zuwandten, Mancher sich krank und elend gesogen hat. Das macht, weil die ewige Sorge und Materialität, die traurigen Begleiter eines unkünstlerischen Daseins, die geisttödtende in Wissenskram erstickende Erziehung, endlich der brutale Druck des bewaffneten Weltfriedens die meisten in eine Verfassung gebracht haben, die sie das Grosse als etwas Ungewohntes, ja fast Unerlaubtes in Stunden, die sie sich abstellen müssen, gierig und ruhelos verschlingen lässt, anstatt dass sie es, als schönste Steigerung *liebgewohnter* Lebensweise, als Lohn eines Lebens *für das Grosse* sich zu eigen machten! Hier tritt, worauf ich schon hindeutete, die Goethe'sche Kultur rettend in ihre Rechte, sie ist, recht verstanden, die treueste Bundesgenossin und Vorkämpferin der Wagner'schen, und bietet ebenso dem

Wagnerischen Menschen eine Basis und Ergänzung, wie Goethe's *Kunst* als grundlegend und ergänzend für die Wagners sich erweist. Denn Bildung, Bildung, musische, humane Bildung, die unser Zeitalter der „Gebildetheit“ einmal nicht besitzt, kann es einzig aus Goethe lernen, dem höchsten und grössten Bildungsideal aller Zeiten. Was er so schlicht und schön als Lebensregel ausgesprochen hat, dass er jeden Tag für verloren erachte, an dem man nicht ein gutes Gedicht lese, ein gutes Gemälde sehe, eine gute Musik höre: das übertrage sich ein Jeder ins Grosse und handle darnach. Um was Goethe bis in sein allerhöchstes Alter liebevoll sinnig sich bemühte, auf allen Gebieten unermüdlich Winke für wahre Bildung zu geben, das hätte seine Nation anders verstehen und würdigen müssen, um für den, der nach Goethe kam, reif zu werden: weil wir uns die Goethe'sche Bildung haben entgehen lassen, sind wir nicht reif für die Tragödie Wagners. Jene Bildung lässt der Individualität den freiesten Raum, sie setzt an Stelle der mechanisirenden, allen sich aufzwingenden *Wissenschaft* ein freies, aus den unermesslichen Gebieten des Geistes aus eigenem Drange zu schöpfendes *Wissen*, das freudig und ganz von selbst dem künstlerischen Drange sich unterordnen wird. Und abermals: wo fänden wir für die Ausbildung unserer künstlerischen Triebe einen liebevolleren Lehrmeister, als in Goethe, ihm, der selbst die Wissenschaft künstlerisch zu adeln wagte? Wo er endet, da beginnt unsere unermessliche deutsche *Tonkunst*: und mit inniger Freude mache ich hier eine Sünde wieder gut, die ich, da es galt, die heilige Trias Bach, Beethoven und Wagner als die wahren Säulen unserer Musik zu retten, gegen die Geister all' der Edlen beging, die, wenn einmal unsere Musik gerettet sein wird, segenspendend neben Jenen fortwalten werden. Möge Haydn's lieblicher Grazie, Mozarts Engelschönheit, dem Adlerfluge Händels, Glucks und Cherubinis feierlicher Grösse, Webers himmlischer Innigkeit der gebührende Ehrenplatz in den Herzen der von uns gemeinten Gebildeten eben so sicher sein, als heute im Munde der landläufigen „Gebildeten“! Erst wenn unser Volk sich alle seine grossen Künstler wiedererobert und *aus ihnen* Bildung gelernt haben wird, findet auch Wagner seine Jünger; denn dass er die Ausdrucksmittel Aller vereinigt und mit gleicher künstlerischer *Unmittelbarkeit* zum Ausdrucke des höchsten, des Tragischen verwendet, das eben weist gerade ihm den *Menschen* als Jünger zu, den Menschen, der Ohren hat zu hören, und ein Auge, zu sehen, und Phantasie, der Wirklichkeit zu entfliegen, und einen Geist, die Idee zu fassen, und ein Herz, die Stimme der Liebe wiederzuhalten, die aus der göttlichen Kunst zu ihm redet. Schärfen Sie also, wo Sie können, den durch unsere Bildung Stumpfgewordenen Aug' und Ohr, wecken Sie Phantasie und Geist, läutern Sie die Herzen. Lassen Sie sich durch die Natur und Einfachheit der Kunst Wagners ermuthigen, und sich's nicht anfechten, wenn etwa Einem gewisse thematische Aufthürmungen, die in ihrer ganzen Bedeutung zu ergründen auch wir am Ende Mühe aufwenden müssen, nicht aufs erste Mal klar werden wollen! Der Gefühls- und Gedankeninhalt dieser Kunstwelt

ist ein so unermesslicher, dass, wie wenig auch davon abfalle, immer Einen schon reich machen muss. Um freudig dessen inne zu werden, was Wagner unseren Mitmenschen einmal werden könne, erinnern wir uns nur in jedem Augenblicke, was *er uns ist*: wie seine Kunst in allen Lebenslagen uns rettend und segnend umschwebt, uns Antwort auf die höchsten Fragen, und Muth und Lust zum Leben giebt, in dem Berufe für sie zu wirken. Möchte Ihr junger Verein eine Stätte reinen und treuen Wirkens werden, und möchten Sie zwei Mahnungen, die ich Ihnen zum Abschied zurufen will, als den innigsten, lebendigsten Ausdruck meiner Wünsche fassen.

Erstens, wirken Sie stets rein, geben Sie nie um schnöden Gefallens willen die hehre Kunst, der Sie dienen, unheiliger Berührung Preis: denken Sie, wenn Ihr Wirken sich in Aufführungen äussern sollte, nie daran, wie diese einem *Publikum*, das seiner Natur nach nie ideal sein kann, gefallen, sondern was ein idealer Zuhörer, was *unser Meister selbst* dabei empfinden würde. In diesem Gedanken liegt der Talisman, der Sie sicher durch Zeiten des Kleinmuths und der Entsagung hindurchführen wird. Denn solche Zeiten sind jetzt für uns. Die Misstöne, die rings in deutschen Landen als Wagner'sche Kunst erklingen, mögen wir nicht hören, und der Stimme, der wir lauschen, ist ein dumpfes Schweigen auferlegt. Traurig stehen wir und fühlen nur das Eine, dass Wagners Kunst in dieser schwersten Prüfungszeit, da sie nicht laut ertönen darf, stumm aber rein in den treuen Herzen der Seinigen fortleben muss.

Muth giebt uns hier nur die zweite Mahnung, die ich Ihnen als *weihende Devise* Ihres Vereinswirkens zurufen möchte: halten Sie vor Allem es fest, dass vor Wagner alle Menschen gleich sind. Wirken Sie für jene musische Bildung, die uns fehlende, ersehnte, ehe Sie für das „musikalische“ Verständniss wirken, an dem es dann gar nicht fehlen kann. Dulden Sie nie und nirgends jene unselige Unterscheidung, die unserer heutigen Betrachtung Namen und Anlass gab: denken Sie, dass, wer Wagner gegenüber sich für „unmusikalisch“ ausgiebt, entweder herzlos oder bethört ist. Will Einer Wagners Kunst nicht kennen, dann wenden Sie sich von ihm ab; kennt er sie aber nur nicht, dann rufen Sie sich mit Eins all die tausend Erinnerungen Ihres Seelenlebens zurück, die Sie dieser Kunst verdanken, lassen Sie von den tausend Stimmen, die bei dem Namen Wagners in Ihnen wiederhallen müssen, nur eine reden: schweigen sie nicht! Hierin liegt die Zukunft unserer Kunst begründet. Bleibt diese eine Sonderkunst und schweigen wir dazu, dann wird sie sterben und verklingen; wird sie eine Kunst der Menschheit, wozu sie berufen ist, dann wird sie leben und durch Aeonen hin den Glockenton des Friedens über die Geschlechter der Menschen ertönen lassen.

Die Bühnenproben

zu den Festspielen des Jahres 1876.

Von Heinrich Porges.

Das Rheingold.

Dritte Scene.

Der machtvolle Orchestersatz, welcher die Verwandlung der Scene begleitet, die uns aus freier Bergeshöhe in die finsternen Klüfte Nibelheim's hinabführt, ward mit einer furchtbaren Wucht und Energie des Ausdrucks ausgeführt. Wenn im Vortrage des Walhallthema's, entsprechend dem darin waltenden Geiste der Ordnung und des Maasses, eine grossartig-gehaltene Ruhe herrschte, so gelangt jetzt ein Trieb zum Durchbruch, der mit bewusstem Wollen und einer dämonischen Vernichtungsfreudigkeit darauf ausgeht, das Reich der Freiheit und der Liebe zu zerstören. Bei der Wiedergebung dieser orchestralen Gebilde darf nicht nur, sondern muss die äusserste Tonstärke mit rückhaltlosester Gewalt sich äussern: hier ist die symphonische Kunst vollberechtigte Alleinherrscherin; denn einzig sie vermag es, jenen über die Schranken der menschlichen Persönlichkeit hinausgreifenden Potenzen einen unmittelbaren Ausdruck zu geben, in deren schaffendem und vernichtendem Walten Leben und Tod sich kundgibt. Man darf sich aber nicht damit begnügen, die Themen nur mit grossen Strichen zu markiren, sondern es ist vielmehr der reiche Wechsel der vom Tondichter verlangten dynamischen Akzente und der Phrasirung auf's Genaueste zu beachten; denn nur dadurch erhalten diese im Style der monumentalen Kunst ausgeführten Gebilde jene individuelle Bestimmtheit der Physiognomie, dass sie uns, gleichsam Aug' in Auge blickend, gegenübertreten. Besonders achtete der Meister aber darauf, dass das jeweilige Eintreten eines neuen Motiv's mit der grössten Schärfe und Deutlichkeit hervorgehoben werde. Nach dem zu einer riesenhaften Grösse angewachsenen, von grimmer Zerstörungslust erfüllten und dabei innerlich kalten Logemotive ist es, als wenn eine ewig unstillbare Klage über die Er-tödtung der Liebe an unser Ohr schläge. In dem mehrmals ertönenden, erst tiefernt von der Posaune, dann wehvoll klagend von den Hörnern gebrachten Thema



musste bei dem Abnehmen der Tonstärke ein empfindungsvoller Ausdruck sich kundgeben. Mit dämonisch hervorbrechender Vehemenz ward das *acce-*

man die Empfindung jenen übermächtigen kosmischen Naturgewalten gegenüberzustehen, die erbarmungslos das Leben der Individuen vernichten.

Die Ausführung des nun folgenden Dialoges zwischen Alberich und Mime war ein Muster stylistisch korrekter und dabei in jedem Zuge lebensvoller und charakteristischer Gestaltung. Der Meister unterbrach übrigens im Verlaufe der dritten Scene äusserst selten den Fluss der Darstellung; nur dann und wann flüsterte er rasch einem oder dem anderen Sänger ein Wort zu oder deutete mit einer leisen Handbewegung eine von ihm gewünschte Modifikation des Tempo's an. Durchaus nur der Sache zugewendet, war es ihm im Verlaufe der Proben eben nie darum zu thun, seine individuelle künstlerische Kraft irgendwie hervortreten zu lassen; sondern sichtlich erfreute ihn diess am meisten, wenn die Darsteller aus sich heraus das Rechte zu treffen wussten, und damit das dramatische Kunstwerk als ein sich selbst erzeugender Organismus Leib und Leben gewann. Straff vordringende Energie war es vor Allem, was er im Ausdruck für die ganze Scene verlangte; nirgends durfte ein unmotivirtes, nicht durch die eigenthümliche Natur der Situation gebotenes Zögern oder Verweilen stattfinden. Ich kann hier die Bemerkung nicht unterdrücken, wie diess überhaupt eine der wesentlichsten Seiten des von R. Wagner in Musik und Drama angestrebten Vortragsstyles bildet, dass er jeder blos individuellen Willkür, und äusserte sich diese auch auf geniale Weise, abhold ist. Seine überraschendsten Eingebungen erscheinen wie aus einem verborgenen, tiefen Schachte hervorgeholt; es ist oft, als wenn eine Hülle hinweggezogen würde, und wir plötzlich in eine fertige ideale Welt hineinblickten, die ihr selbsteigenes, durch kein menschliches Wollen zu beeinflussendes Dasein hat.

Bei Mime's stockend vorgebrachten Worten *Ich Armer sagte, dass noch was fehle* wollte der Meister jedes Schleppen vermieden haben; und dieselbe Forderung gilt für alle jene zahlreichen Stellen, bei denen der Sänger durch die zwischen den einzelnen Redeabsätzen liegenden Pausen leicht zu einem unzeitigen Dehnen der Phrasen verleitet werden kann. Besondere Sorgsamkeit ward der Wiedergabe des Tarnhelm-Thema's

Hörner
mit
Dämpfern.

etc.

zugewendet. Ohne dass es allzusehr in die Breite gezogen werden durfte, musste es doch mit jener gehaltenen Ruhe gespielt werden, die wesentlich zum richtigen Vortrage jeder den Charakter des *Adagio* an sich tragenden Melodie gehört. Bei diesen, wie in einem Zwielfichte dämmernden Harmonien fühlte man sich von dem Hereinragen einer geheimnissvollen Geisterwelt berührt; es war, als hätte einen Moment die in sich verschlossene ewige Stille des Urgrundes des Daseins wie von selbst zu ertönen begonnen. Desto furcht-

barer erschütterte hierauf die vehemente, dämonische Energie, mit der sowohl im Grossen und Ganzen, wie in den einzelnen Akzenten Alberich dem Hohne seiner bösaartigen und dabei niedrig-gemeinen Herrschucht die Zügel schiessen lässt.

Der liedartig beginnende Tonsatz, mit welchem Mime sein klägliches Geschick erzählt:

Horn. *Sorg-lo - se Schmiede, schu-fen wir etc.*

Br. Vc. *Begleitung wie zuvor.*

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Horn, starting with a 6/8 time signature and a key signature of one flat. It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The bottom staff is for the Br. Vc., providing a harmonic accompaniment. The piece concludes with a 2/4 time signature and the word 'etc.'.

war nach des Meisters besonderer Anweisung ziemlich langsam zu nehmen und dabei streng im Tempo auszuführen. Die begleitende Figur des Hornes war mit markanter, aber nicht allzu straffer Akzentuierung zu spielen. Seine erzählende Rede hatte Mime mit einer tänzelnden Gebärde zu begleiten. Hinsichtlich der Gruppierung der drei jetzt auf der Bühne agirenden Personen war zu beachten, dass bei aller Freiheit und Ungezwungenheit Loge immer eine solche Stellung einnehme, in welcher er die Verbindung zwischen Wotan und Mime festhalten und vermitteln könne. Eine kleine Beruhigung des Zeitmaasses erfolgte bei der den Sprechton (durch Tonfolge und harmonische Grundlage) so charakteristisch wiedergebenden Frage des misstrauisch gewordenen Mime:

Engl. H. Fgtte. *Mit eu-rem Ge - fra - ge wer seid ihr denn, Frem-de?*

The musical score is for the English Horn and Flute. It features a melodic line with various ornaments and rests, set against a harmonic accompaniment. The lyrics are written above the staff.

Eine gegen früher wo möglich noch gesteigerte schneidige Schärfe und herrisch-dämonische Energie hatte Alberich bei seiner jetzt erfolgenden Rückkehr zu entfalten, wenn er eine Schaar der ihm dienstbaren, mit Gold und Silber beladenen Nibelungen mit geschwungener Geissel vor sich hertreibt. Besonders seine an Mime gerichteten fragenden Ausrufe (nachdem er plötzlich Wotan und Loge gewahrte): *He! wer ist dort? Wer drang hier ein?* u. s. w. waren hastig und mit äusserster Vehemenz hervorzustossen. Den Höhepunkt dieses unübertrefflichen dramatischen Charakterbildes einer brutalen Herrschucht bildet aber der Moment, wann Alberich seinen Ring vom Finger nimmt, ihn küsst, drohend ausstreckt, und dann mit gewaltiger Stimme ausruft: *Zit're und zage, gezähmtes Heer! Rasch gehorcht des Ringes Herrn!* Nach den, in einem grauenhaften Pianissimo ertönenden Einleitungsakten

Etwas gedehnt.

Engl. H. Pk. *tr* *tr* Pk. Wirbel.
Clar. u. Tromp.

muss das in der Tonfolge mit der jauchzenden Begrüssung des Rheingoldes identische Thema

Tromp. Pos. *p* *ff*
Tub. *f* *p* *f* *p* (Tamtam mit Paukenschl.)

mit einer ungeheuren, schwerwiegenden Wucht der Akzentuirung gespielt werden. Sehr zu beachten ist hier der rasch sich vollziehende schroffe Wechsel der dynamischen Tonstärke, und in den letzten drei Takten muss das *fortissimo* mit einer wie urplötzlich hervorstürzenden und doch ganz stätig sich steigernden Gewalt aus dem *piano* hervowachsen. — Es ist nicht möglich, die Verschiedenheit der Charaktere Alberich's und Wotan's markanter zum Ausdruck zu bringen, als diess durch die Betonung der Worte des letzteren *Von Nibelheim's nächtigem Land vernahmen wir neue Mähr* u. s. w. geschieht. Zu der leidenschaftlichen Wildheit des Nibelungenfürsten bildet die ruhige Selbstbeherrschung des obersten der Götter einen doppelt wirksamen Gegensatz. Die nur von Kontrabässen und Violoncellen ausgeführten Dreiklangsharmonien dürfen nicht zu einem Verschleppen des Tempo's verführen. In dem sich jetzt entspinrenden grossen Dialoge zwischen Loge und Alberich, in welchen Wotan nur ab und zu eingreift, sehen wir eine Art geistigen Zweikampfes zweier feindlichen Mächte vor uns, von denen eine jede ihrer Kraft sich bewusst ist und die Absichten der andern durchschaut. Der Kontrast dieser beiden Naturen muss nun in jedem Zuge des musikalischen Sprachausdruckes und der mimischen Gebärde sich kundgeben. In Alberich's Antlitz bricht zeitweise wie aus nächtiger Tiefe das Drohen der Vernichtung hervor, während auf den Zügen Loge's der heitere Spott eines sein Ziel mit Sicherheit verfolgenden überlegenen Verstandes sich kundgibt. Das sowohl der Form wie dem Inhalte nach in der Weise eines grossen *Scherzo*-Satzes gehaltene, in stätigstem Flusse sich entwickelnde Instrumentalstück, welches diesen dramatischen Dialog begleitet, ward nach des Meisters ausdrücklicher Forderung in einem äusserst raschen Tempo ausgeführt. Trotzdem durfte es aber in keinem Zuge das Gepräge der Leichtfertigkeit und flachen Charakterlosigkeit erhalten, was sich einzig dadurch verhüten lässt, wenn die rhythmischen und metrischen Akzente mit schärfster Bestimmtheit hervorgehoben werden. Besonders möchte ich

darauf aufmerksam machen, dass in der Begleitung der vorgeschriebene rasche Wechsel des *forte* und *piano* genau beachtet werde.

Durch die präzise Ausführung dieser dynamischen Nuance, die in einzig bestimmter Weise die sich selbst im Zügel haltende Sicherheit Loge's zum Ausdrucke bringt, wird es auch erreicht, dass wir trotz dem raschen Flusse des Ganzen sowohl das Wort des Darstellers, wie die Melodie des Orchesters gleichzeitig vollkommen zu erfassen vermögen. Nach den, mit dem Ausdrucke eines furchtbaren Trotzes gesungenen Worten *Mit gold'ner Faust euch Göttliche fang ich mir alle!* musste Alberich, bei der aufsteigenden, im raschesten Crescendo zum Forte sich steigernden Bassfigur, mit äusserster Vehemenz und drohender Gebärde vorstürzen. Die sich hieran anschliessende, von der von den Tuben gespielten Melodie der Trauerklage über die zerstörte Liebesin-tracht begleiteten Stelle *Wie ich der Liebe abgesagt, Alles was lebt, soll ihr entsagen!* durfte das Tempo nicht wesentlich ermässigt werden. Eine ganz besondere Beachtung von Seiten des musikalischen Mimen erfordert die im Charakter eines freien Rezitativs gehaltene Stelle

Hier, wo der lustgierige Trieb Alberichs wie unverhüllt sich zeigt, ist besonders der schneidige Hohn bei den Worten *eure schmucken Frau'n, die mein Frei'n verschmäht* in aller Bestimmtheit zum Ausdruck zu bringen (was dem Darsteller in ganz vorzüglicher Weise gelang). Ohne Spur von sentimentaler Empfindung muss dennoch eine heisse Gluth darin herrschen, aber eine Gluth, die der Hölle entstammt.

Mit dem durch Loge's List und Wotan's Macht überwundenen und geknebelten Alberich verlassen wir wieder die Felsklüfte Nibelheims. In dem die Rückverwandlung der Scene begleitenden symphonischen Tonsatze mussten eben so wie früher die einzelnen Themen in plastischer Bestimmtheit und drastischer Lebendigkeit herausgearbeitet werden. Besondere Beachtung erfordert hier der häufige Wechsel des Zeitmaasses. So ist in der achttaktigen Periode

C. B. Mässig bewegt.
Vc.

3. Fgt. Marc.
(idem.)

Etwas belebter.

Bläser: p

Vc.

f dim. p Wieder mässig.

etc.

die nach dem *accelerando* erfolgende plötzliche Rückkehr in das langsamere Tempo so zum Ausdruck zu bringen, als wenn Wotan mit eiserner, und dabei dennoch ganz ruhiger Gewalt den in seinen Banden sich ohnmächtig windenden Alberich darnieder hielte. Zu bedeutender, aber die Klarheit des Motivs nicht beeinträchtigender Schnelligkeit gelangt das Tempo bei den chromatischen Sextakkorden

Holzbl. *ff*

Horn.

Fgt.

Pk.

etc.

in denen das triumphirende Hohngelächter Loge's mit grellem, gellendem Tone an unser Ohr schlägt. Mit seinen spöttisch-lustigen Worten gegen Alberich *Da Vetter, sitze du fest* beginnt die folgende, vierte Scene.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Aus G. E. Lessing's „Beiträgen zur Kenntniss der deutschen Sprache.“

Es ist in neuerer Zeit zumal bei unseren Journalisten beliebt geworden, wo nur irgend etwas ihrer platten rationalistisch-materialistischen, und überall utilitaristischen Denkweise eigenthümlich Widersprechendes, irgend etwas über die von ihnen künstlich genährte „gebildete“ Massenansicht der heutigen Gegenwart fremdartig sich Erhebendes auftaucht, alsbald unter dem sie genirenden Schatten solcher Erscheinung über Verdunkelung und Reaktion, über Hemmung des „Fortschrittes“ der durch sie repräsentirten modernen Menschheit zu klagen, und hierbei dann am Liebsten als ihren wahren Schutzpatron unseren Lessing in panegyrischen Tönen anzurufen; wie z. B.: *Heiliger Gotthold Ephraim! wenn du das wüsstest!* — Oder: *O grosser Wolfenbütteler, hast du umsonst gelebt?* — Oder: *Du gewaltiger Sänger des „Nathan“, — du edelster Ecangelist der Humanität und Toleranz, wie sündigen sie an deinem erhabenen Geiste!* — Diess wird in einer Weise zur widerlichen Gewohnheit solcher Leute, welche mitunter überhaupt nicht viel mehr als nur eben den „Nathan“ ihres gefeierten Sängers kennen mögen, so dass man ihnen selber jenen letzten Ausruf entgegen rufen sollte, und sicher sein dürfte, damit durchaus im Sinne des edelen, wahrhaftigen und schlichten Geistes unseres Lessing zu handeln. Es ist eine gar heimtückische Manier, wie diese modernen Gesinnungsmacher, unter dem blendenden Feldzeichen jenes grossen Namens, ihre arg egoistisch angefärbten und meistens sehr racenpolitisch gemeinten Schlagwörter von „Humanität“ und „Toleranz“ in die ekelhafte papierene „Geisterschlacht“ mit dem Vertretern unmoderner Mächte, vor Allem der christlichen Religion, hineinwerfen. Die oft höchst ehrwürdigen und auch recht anhörenswerthen Vertreter jener Mächte lässt man damit zugleich allesammt als direkte Nachfolger des verrufenen Hauptpastors Götze erscheinen, und stellt so — ohne es geradezu laut auszusprechen —, mit heimlichem und glücklichem Erfolge, die ganze christliche Religion nur als ein Machwerk solcher „Hauptpastoren“ dar. Was unseren Modernen an dieser Religion in ihren Kram nicht taugt (d. h. aber, soweit sie nicht ihren rationalistischen Humanitätsbegriffen entspricht, also: soweit sie überhaupt im tieferen Sinne Religion ist), das wollen sie nur schlechtweg als einen wahren *Götzendienst* unhumanster und fortschrittswidrigster Art verschrieen wissen! Dereinst in Lessing's Zeiten hatte die *humanitas*, die echte Menschlichkeit, des klärenden Sinnes eines edelen deutschen Mannes, wie Lessing, bedurft, um sich in der Folge zu den Höhen deutscher Kunst und Philosophie aufzuschwingen. In der heutigen Zeit, nachdem die jungen, un-deutschen, Lessinge unserer Journalkultur mit den modernen stumpfen Imitationen der scharfen Waffen des klassischen Meisters die ganze geistige Bewegung, unter dem Vorgeben des wahren Fortschrittes, rettungslos in die Falschheit, Roheit und Bosheit jetziger Kulturkämpfe hinuntergezogen haben, bedarf dieselbe *humanitas* erst noch recht energischer Hilfeleistungen jener unmodernen Mächte, vornehmlich der Religion und der Kunst, damit sie ihres Namens wieder würdig werde, und damit ihre Vertreter selber wieder würdig werden, Lessing's Namen, ohne phrasenhafte Verdrehung, mit dem gerechten Bewusstsein seines Werthes, in den Mund zu nehmen. Vor Allem aber bedürfte die echte Menschlichkeit zu ihrer Wiedergeburt aus Entstellung, Entfremdung und Entwürdigung jetzt auch wiederum eines wahren *neuen Lessing's* selber, eines Künstlers, dessen Humanität nun in tiefer

Religiosität, in dem innigen Verständnisse des uns verlorenen, wahren Christenthums wurzeln müsste, um heute ebenso befreiend damit zu wirken, wie damals mit den Morgenstrahlen geistiger Aufklärung. Und dieser neue Lessing, so dünkt mich, ist uns bereits erstanden und von uns erkannt; und wenn er sich durch nicht Anderes uns erkennbar hätte werden lassen, so müsste er schon daran zweifellos erkannt worden sein, wie die falschen „neue Lessinge“ dieser unserer, seiner Erlösungsthaten so bedürftigen, Zeitkultur ihn befelnden und sein Werk zu schädigen suchen, indem sie schamlos dabei „ihren“ alten Lessing sich zur Hilfe rufen und, etwa Angesichts des „Parsifal“, mit triumphirendem Wohlgefallen, am liebsten von recht objektiv-freisinniger Seite her, in klassischen Worten der Welt das Heil verkünden lassen: „Nathan — Ihr seid ein Christ! Ein bess'rer Christ war nie!“*) —

Das Kapitel von der *humanitas* sollte, ebenso wie das von dem *Nationalen* und dem *Internationalen*, gerade in unseren Blättern einmal ernstlich behandelt werden. Für jetzt aber wollte ich nur an eine echt Lessing'sche That erinnern, welche seine Panegyriker, wenn sie seine Schriften so gut kennten, wie seinen „Nathan“, unter Anderem darüber hätte belehren können, was Lessing'scher Geist und Lessing'sche Art ist, wenn er über gewisse Dinge redet, welche — sie nicht verstehen, daher sie dieselben, wo sie ihnen störend in den Weg treten, unter Anrufung des heiligen Ephraim, nur als „undeutsche“ Unerlaubtheiten beim „gebildeten Publikum“ möglichst zu diskreditiren wissen.

Wir haben vor Jahresfrist in unseren Blättern der Sprache Wagner's, im Gegensatze zu der modernen Sprache und dem modernen Sprachgeiste unserer prosaischen Schriftsteller, Journalisten und — Sprachkritiker, besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Wir wissen, wie sehr diese Herren unserem Meister seine Sprachschöpfung übel genommen haben, weil nicht sie und ihr monopolisirter „Fortschritt“, sondern das innere Gesetz der dramatisch-musikalischen Kunst diese Sprache mit derselben Nothwendigkeit ihn hatte schaffen lassen, wie andererseits seinen, ihnen gleich anstössigen, musikalischen Styl, den sie daher ebenso form- und melodielos nennen, als wie seine Sprache undeutsch und affektirt. Sagt man ihnen, sie müssten diese Sprache nicht nach den Gewohnheiten ihrer geistreichen Konversations- und Journal-Zirkel, sondern nach dem Geiste der Welt, welche in ihr zu Worte kommt, beurtheilen, so empören sie sich über solche reaktionären Zumuthungen mit einem gefeuernden: *noli turbare circulos nostros!* — fragen mit süffisantem Selbstbewusstsein: „Ist das noch die Sprache Lessing's?“ — als welche sie nämlich meisterhaft „handzuhaben“ vermeinen — und erklären jene „Welt“, welche zu ihrem Ausdrucke eine derart *unmoderne* Sprache verlangt, mit Recht, für eine *unzeitgemässe* Erscheinung, an welcher der gebildete Zeitungsläser von heute absolut keinen Theil habe, — daher kurzweg die ganze Sache verfehlt sei. *Unser* Lessing aber — denn an dem Ihrigen haben wir wiederum keinen Theil — unser Lessing sagte einmal, als es galt den rechten Standpunkt für die Beurtheilung der damals neuen „preussischen Kriegslieder“ von Gleim zu bestimmen, in ganz anderem Tone:

*) Wie hier „Nathan“ als „bester Christ“, so ist jetzt auch „Moses Mendelssohn“ als „bester Deutscher“ uns präsentirt worden! Lessing's Autorität erscheint neuerdings als noch nicht jüdisch genug, und zwar — indem er vorgeblich den Juden als „nicht deutsch“ genug erscheint. „Deutsch-Sein“ das ist und bleibt aber, bei aller internationaler Humanitätsschwärmerei, ein gar grosses, allzugern gewonnenes Eigenthum in den Augen unserer ewig Undeutschen. So hat denn ein Herr Schreiber (wohl pseudonym) es unternommen, in einer Broschüre „Moses Mendelssohns Verdienste um die deutsche Nation“ darzulegen, wie dieser lebenswürdige Menschenfreund und ideenarme Platoniker, gegenüber den un- oder internationalen Dichtern Lessing, Schiller und Goethe, „der einzige Träger des Nationalgedankens“ zur Zeit unserer klassischen Litteratur gewesen sei! —

„Hat man sich nun in den kostbaren Ueberbleibseln dieser uralten nordischen Heldendichter, wie sie uns einige dänische Gelehrte aufbehalten haben, umgesehen, und sich mit ihrem Geiste und ihren Absichten bekannt gemacht; hat man zugleich das jüngere Geschlecht von Barden aus dem schwäbischen Zeitalter seiner Aufmerksamkeit werth geschätzt, und ihre naive Sprache, ihre *ursprünglich deutsche Denkungsart* studirt: so ist man einigermaassen fähig, über unsern neuen preussischen Barden zu urtheilen. *Andere Beurtheiler*, besonders wenn sie von derjenigen Klasse sind, welchen die französische Poesie alles in allem ist, *wollte ich wohl für ihn verboten haben.*“ (G. E. Lessings sämmtliche Werke, Wien, 1803: Band 28, S. 76.)

Und als er den ganz in Vergessenheit gerathenen Dichter der „*Deutschen Sinngedichte*“, Friedrich von Logau, dem deutschen Volke von Neuem entdeckte und sein Werk für seine Zeitgenossen bearbeitete und herausgab, eben weil er auch darin das Werk eines ganzen und echten *deutschen* Geistes erkannt hatte, da fügte er seiner Erklärung der Nothwendigkeit einer Bearbeitung alsbald die folgenden Worte hinzu:

„Wir sind uns bewusst, dass wir durch diese wenigen und geringen Veränderungen den alten Dichter nicht im geringsten moderner gemacht haben; wir sind ihm nur da ein wenig zu Hilfe gekommen, wo wir ihn allzuweit unter seiner eigenen reinen Leichtigkeit fanden; und haben es alsdann in dem Geiste seiner eigenen Sprache zu thun gesucht. — Wie gross unsere Hochachtung für diese seine alte Sprache ist, wird man aus unsern Anmerkungen darüber, die wir in Gestalt eines Wörterbuches dem Werke beigefügt haben, deutlich genug erkennen. Aehnliche Wörterbücher über alle unsere guten Schriftsteller würden, ohne Zweifel, der erste nähere Schritt zu einem allgemeinen Wörterbuche unserer Sprache sein. Wir haben die Bahn hierin, wo nicht brechen, doch wenigstens zeigen wollen.“

Diese Achtung vor dem Geiste der Sprache eines deutschen Dichters sollten unsere heutigen Lessinge von ihrem grossen Vorgänger doch zuvörderst ein wenig sich anzueignen lernen; wenn sie diess aber nicht vermöchten, so müssten sie den Ruhm, seine Nachfolger auf dem Gebiete der Kritik zu sein, schlechthin aufgeben, und für künftig sich recht stille verhalten, wo immer von deutschem Geiste, deutscher Sprache und deutscher Kunst die Rede wäre. Aus dem „Vorbericht von der Sprache des Logau“, den Lessing seinem oben angezeigten „Wörterbuch über Friedrich's von Logau Sinngedichte (1759)“ voraus geschickt hat, kann man das Meiste geradezu abdrucken, wie es in seinen Werken, unter dem Gesamttitel: „*Beiträge zur Kenntniss der deutschen Sprache*“, (Band 28, S. 87 ff.) zu finden ist. Unsere Leser werden daraus erkennen, welch' ein anpreisenwerthes Vorbild unser Lessing, in der Art der Beurtheilung einer Dichtersprache, für die heutigen Kritiker der Sprache unseres Meisters gewesen wäre, wenn sie ihn nicht nur als den Polemiker gegen den Hauptpastor Götze und den Sänger des „Nathan“ kennen wollten; als wobei sie sich allerdings in ihrer Art vielleicht damit zu entschuldigen versuchen könnten, dass die zuletzt bezeichneten geistigen Thaten Lessing's zwanzig Jahre nach der Abfassung jener hier zitierten „Beiträge“ geschehen, und demnach als der eigentliche, von ihnen selber rüstig fortgesetzte, Lessing'sche „*Fortschritt*“ anzusehen seien.

Lessing schreibt in jenem Vorberichte:

„Der Sprachenmengerei, die zu seiner (Logau's) Zeit schon stark eingerissen war, und die er nicht unrecht von den vielen fremden Völkern,

welche der Krieg damals auf deutschen Boden brachte, herleitet, machte er sich nicht schuldig; und was er mit einem deutschen Worte ausdrücken konnte, das drückte er mit keinem lateinischen und französischen aus. — — —

Es bedarf aber nur einer ganz geringen Aufmerksamkeit, zu erkennen, wie sehr die Sprache unserer neuesten und besten Schriftsteller von dieser alten, lautern und reichen Sprache der guten Dichter aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts unterschieden ist. Der fremden Wendungen und Wortfügungen, welche die erstern aus dem Französischen und Englischen, nachdem diese oder jene eines jeden Lieblingssprache ist, häufig herüber nehmen, nicht zu gedenken: so haben sie keine geringe Anzahl guter, brauchbarer Wörter veralten lassen.

Und auf diese veralteten Wörter haben wir geglaubt, dass wir unser Augenmerk vornehmlich richten müssten. Wir haben alle sorgfältig gesammelt, so viele derselben bei unserm Dichter vorkommen; und haben dabei nicht allein auf den Leser, der sie verstehen muss, sondern auch auf diejenigen von unsern Rednern und Dichtern gesehen, welche Ansehen genug hätten, die besten derselben wieder einzuführen. Wir brauchen denselben nicht zu sagen, dass sie der Sprache dadurch einen weit grössern Dienst thun würden, als durch die Prägung ganz neuer Wörter, von welchen es ungewiss ist, ob ihr Stempel ihnen den rechten Lauf so bald geben möchte. Noch weniger brauchen wir sie zu erinnern, wie ein veraltetes Wort auch dem ekelsten Leser, durch das, was Horaz *callidam juncturam* nennt, annehmlich zu machen ist.

Ferner haben wir unseren Fleiss auf die Provinzialsprache des Dichters gerichtet. Die schlesische Mundart ist deswegen einer kritischen Aufmerksamkeit, vor allen anderen Mundarten, würdig, weil wir in ihr die ersten guten Dichter bekommen haben. Die Vortheile, welche diese Männer an eigenen Wörtern, Verbindungsarten und Wendungen darin haben, verdienen, wo nicht für allgemeine Vortheile der Sprache angenommen, doch wenigstens gekannt und geprüft zu werden. — Von diesen *Vortheilen*, sofern wir dergleichen bei unserm Logau bemerkt, wollen wir diejenigen, die in dem Wörterbuche selbst keine fügliche Stelle finden können, unter folgende allgemeine Anmerkungen bringen.“

Wir unsererseits aber wollen uns hier nur die *achte* (VIII.) dieser allgemeinen Anmerkungen wiederholen, weil dieselbe eine Eigenthümlichkeit betrifft, welche wir auch in der Sprache Wagner's vorfinden; wie ich diess, unter Vergleichung mit der damit übereinstimmenden Gewohnheit Goethe's, an der bezeichneten Stelle meiner Schrift über „*die Sprache in R. Wagner's Dichtungen*“ (S. 78 ff.) bereits in genaueren Betracht gezogen habe.

„Logau lässt von sehr vielen Wörtern die Anfangssylbe *ge* weg, wodurch sie an ihrem Nachdrucke nichts verlieren, oft aber an dem Wohlklange gewinnen. Er sagt z. E.

Die weitgereiste Würze —

wofür wir Gewürze sagen, und es in ein Neutrum verwandeln; wiewohl wir auch die erste Art, besonders im höhern Styl, beibehalten.“

Lessing zitiert dann noch: Schmack für Geschmack, Ruch für Geruch, Hirn für Gehirn, Sang für Gesang, linde für gelinde, bracht für gebracht, niessen für geniessen, sowie auch mühen für bemühen, hausen für be-

hausen, mir liebet für mir beliebt und sonders für besonders; wogegen ich a. a. O. aus der Sprache Wagner's die Wörter: sehren, gehren, trügen, achten, neiden, bleichen und muthen anzuführen hatte. Uebrigens bezeichnet Lessing die obigen von ihm zitierten Wörter noch ganz insonderheit als solche, die er ausgesucht habe, weil von ihnen „auch noch unsere heutigen Schriftsteller vielleicht einigen Vortheil ziehen könnten.“

Aus dem hierauf bei Lessing folgenden, alphabetarisch geordneten, eigentlichen *Wörterbuche* möchte ich auch noch einige Beispiele herausnehmen, welche ebenfalls die gleichen, oder ganz ähnliche, Wörter und Eigenthümlichkeiten der Sprache betreffen, wie wir sie in den Dichtungen unseres Meisters wiederfinden.

„Besinnen, dieses Zeitwort, welches sonst nur ein Reciprocum ist, braucht Logau als ein blosses Activum; da ihm denn etwas besinnen soviel ist, als seinen Scharfsinn an etwas zeigen, worauf sinnen und es durch das Sinnen herausbringen, *excogitare*.

„O Lieber, wie viel ist's, das ich pflag zu besinnen?“

(Bei Wagner: „was zuvor umsonst ich besann“; vgl. a. a. O. S. 64.)

„Gach; *praeceps, properus*. Auch dieses den alten schwäbischen Dichtern sehr übliche, und uns nur noch in dem zusammengesetzten Jachzorn überbliebene Wort, kömmt zweimal bei unserm Logau vor.

Sie ward gar sehr erhitzt, zur Rache ward ihr gach.

Doch nicht allein das Wort, die ganze Redensart ist hier alt, und eben dieselbe, wie sie bei dem von Riedenburg (Fab. 69) vorkömmt, wo es von dem tückischen Hunde heisst:

*Wenne er gebeis, se wart im gach
Ze flucht.*

Praeceptis se in fugam dabat.

In der zweiten Stelle des Logau bekömmt gach noch die Nebenbedeutung der Unachtsamkeit, als welche mit der Eilfertigkeit und Hitze verbunden ist.

Die Deutschen sind nicht männisch mehr, thun Kindern alles nach,
Die, *wenn sie etwas neues sehn, thun töblich, dumm und gach.*“*)

(Bei Wagner: „Um die Rückkehr ist mir's jach“; vgl. a. a. O. S. 91.)

„Hergesippt; für entsprossen, erzeugt. — — Desgleichen hat er auch zugesippt, für verwandt.“ (Bei Wagner: „Die seinem Dienst ihr zugesindet“; vgl. a. a. O. S. 77. Anm.)

„Mördlich, sowie von Wort, wörtlich.

Es trachten ihrer viel uns mördlich umzubringen.

Itzt sagen wir mörderisch, nicht von Mord, sondern Mörder.“ (Bei Wagner: „Mit dir mordlich zu ringen“; vgl. a. a. O. S. 81.)

Eine ähnliche einfache Ableitung durch direkte Zusammensetzung mit dem Stamme des Grundbegriffes, anstatt mit einem Substantivum, weist bei Wagner das Wort freis-lich (d. h. nach Art des Schreckens) anstatt fürchter-lich (d. h. nach Art eines Fürchter's!), auf; wobei allerdings die Stämme, Freis- und Furch-t, an sich verschieden sind. Logau sagt aber auch richtig frevel-lich anstatt des unsinnig gebildeten freventlich, welches nach Lessing „eigentlich gar nichts taugt“, — ähnlich wie: morgentlich, das bei Wagner richtiger: morgen-lich heisst.

Den geistigen Vorgängern jener gescheuten Sprachkenner, welche heutzutage, aus völliger Unbekanntschaft z. B. mit Goethe's „Faust“, an den Worten Sud

*) Wohl zu merken! —

und Sudel bei Wagner erheblichen Anstoss nehmen, hat Lessing, in Beziehung auf denselben, nur dialektisch etwas umgelauteten Wortstamm, die ihnen gebührende, schulmeisterlich kurze Erklärung gegeben:

„Söder, ist der Pluralis von Sod, Brühe. Sod kommt her von sieden. Geusst Söder auf, und Senf daran etc.“ —

Auf diese schlichte und anständige Weise würden unsere heutigen Lessinge, wenn sie etwas wie den obigen Vers bei Wagner gefunden hätten, das ungewöhnliche Wort ihrem Publikum gewiss nicht erklärt haben; wie sie denn in der That über jenen heftigen Ausruf des ärgerlich zankenden Waldknaben Siegfried gegen den widerlichen Kochkünstler Mime: „Sauf deinen Sudel allein“ sich *coram publico* nur in die höchste ästhetisch-moralische Empörung versetzt zu zeigen wussten, oder, falls sie doch den überlegenen Sprachkenner spielen wollten, das bedenkliche Wort, als vom Dichter falsch geformt, kurzweg in ein Seidel korrigirten, welches ihnen allerdings beim — Trinken sympathischer sein mochte, als der Sudel, dem sie sich mehr beim Rezensiren zuzuneigen pflegen. (Vgl. a. a. O. S. 85. Anm.)

Noch weit mehr aber als das Sieden hat unsere besagten neuen Lessinge in Wagner's Dichtungen das Brennen schokirt, umsomehr, als sie es absolut nicht einfach nur für ein solches nehmen mochten, wo immer es ihnen dort in der, überall ganz offenbar nur mit diesem Begriffe zusammenhangenden, substantiven Bildung Brunst entgegenschlug, als welche sie vielmehr mit einer wahren Idiosynkrasie durchweg allein als die Bezeichnung eines *thierischen Zustandes* aufzufassen in der moralischen Lage waren. Lessing belehrt sie nun folgendermaassen über den Unterschied von Brunst und Brunft:

Brunft. — — „Dieses ist das wahre eigentliche Wort, den Trieb gewisser wilden Thiere anzuzeigen; derjenigen nämlich, welche dabei brüllen oder brummen. Unwissenheit und Nachlässigkeit haben dieses Wort in Brunst verwandelt, welches von brennen gemacht ist; und haben dadurch Anlass gegeben, mit diesem letztern schönen und edeln Worte einen unzünftigen und ekeln Begriff zu verbinden.“ Noch ist es Zeit, diese nachtheilige Vermischung wieder abzuschaffen. Brunst heisst *fervor*, *ardor*, und bedeutet so wenig etwas Uebles, dass es die üble Bedeutung nicht anders als durch ein Beiwort erhalten kann. — — Brünstig aber, entbrünsten und andere dergleichen abgeleitete Wörter brauchen Opitz, Morhof etc. in der besten Bedeutung von der Welt u. s. f.“ — —

„Brunst; anstatt Brand, Verbrennung, Feuersbrunst. Singed. 91, hat zur Ueberschrift: *Die letzte Brunst der Welt.*“ (Bei Wagner: „Brennt das Holz heilig brünstig und hell — — — der ewigen Götter Ende dämmert ewig da auf.“)

„Und Opitz sagt:

„— — so viel Schriften — —“

„Die keine Macht der Zeit, kein *Wetter*, keine Brunst

„Zu dämpfen hat vermocht. — —“

(Bei Wagner: „Gewitterbrunst brach meinen Leib.“ Vgl. a. a. O. S. 86.)

In dem Kapitel meiner angeführten Schrift über die Sprache Wagner's, welches „Die neun *seltsamen* Worte“ überschrieben ist (S. 93. ff.), hätte ich zur Vergleichung ebenfalls eine nicht geringe Anzahl der „*Vortheile*“ aus Lessing's Wörterbuche anführen können, von denen ich hier nachträglich wenigstens die folgenden nicht verschwiegen haben will: Arzung, Gaden, Gebruch, Gedieg, Klapp, Thurst; erarnen, erwinden, gumpen, kiefeln, kürmeln, prachten,

weiben; findlich, töblich, wüchsig; wozu man nur noch Lessing's Erklärung des zuerst angeführten Wortes zu beachten braucht:

„*Arzung*. Wir haben dieses Wort mit Unrecht untergehen lassen, denn wir haben kein anderes an seiner Stelle. *Heilung* kann nur von äusserlichen Schäden gesagt werden; und die *Curirung*, die *Gesundmachung* — welche Wörter! Die Hebung, die Vertreibung einer Krankheit also, in so fern sie das Werk des Arztes ist, wie soll man sie besser nennen, als *Arzung*?“

Weder bei Wag, noch bei Harst, noch bei Misswende haben unsere neuen Lessinge eine solche erklärende Bemerkung für nöthig befunden; — oder wären sie ihrer nicht fähig gewesen? — In beiden Fällen stünde es bedenklich um ihr heiliges Ephraimthum.

Endlich ist es noch interessant zu bemerken, welche Wörter, die wir heute unbeanstandet als ganz gebräuchliche anwenden, zu Lessing's Zeit für ungebräuchlich gegolten haben, sodass er sie erst zu erklären für nöthig befinden konnte; nämlich u. A. auch:

„Bestehen; als ein Activum. Etwas bestehen heisst alsdann so viel als einem Dinge Stand halten, es ausstehen. Im *Heldenbuche* lesen wir es sehr oft; und auch in der Geschichte des Ritters *Don Quixote von Mancha* kömmt der Ausdruck ein Abenteuer bestehen, häufig vor.“ —

„Bieder, rechtschaffen, nützlich, tapfer. Wir lassen dieses alte, der deutschen Redlichkeit so angemessene Wort muthwillig untergehen. Frisch führt den Passionsgesang: O Mensch, beweine' dein Sünde gross etc. an, worin es noch vorkomme.“ —

„Herzlich, welches jetzt nur so viel als sehr bedeutet, nimmt Logau in seiner ursprünglichen Bedeutung für von Herzen, mit dem Herzen.“ —

„Kosen. Dieses Zeitwort, welches so viel als reden, schwatzen bedeutet, ist ziemlich rar geworden. — Das zusammengesetzte Zeitwort liebkosen wird noch überall gebraucht.“ —

So finden wir in Goethe's Werken Hunderte von — mehrentheils der älteren Sprache entnommenen — Ausdrücken, welche zu seiner Zeit schon ungebräuchlich geworden waren, uns Nachgeborenen aber wiederum bereits ganz bekannt und genehm geworden sind. Wenn nun zwar Wagner's Sprache die Sprache seiner Götter und Helden bleiben muss, für welche sie aus innerer Nothwendigkeit entstanden ist, so wird sie doch auch als solche allmählich uns so vertraut werden, zumal die Macht der *Kunst*, insbesondere der *Musik*, sie allen feindlichen Zeitmächten zum Trotze lebendig erhalten wird: sodass man in nicht allzuferner Zeit mit gleicher Verwunderung auf die Möglichkeit eines einstigen Missverstehens, oder gar Abweisens dieser Sprache von Seiten der heutigen Kritiker und ihres Publikums, zurückblicken dürfte, wie wir jetzt auf die Nothwendigkeit einer Erklärung obiger Wörter durch Lessing; nur mit dem grossen Unterschiede, dass Lessing's Erklärungen uns zugleich die Bewunderung für den gesunden und würdigen Sinn des Erklärers, die Aeusserungen seiner Nachfolger aber dem künftigen Geschlechte, wenn dieses noch einige Kenntniss davon erhalten sollte, nur den vollsten Abscheu vor dem ganz Verächtlichen erregen, und dadurch wenigstens noch in gewisser Weise moralisch wirken werden, — während zugleich das allmähliche tiefere Einwachsen der Sprache Wagner's und ihres Geistes in das Bewusstsein unseres Volkes diesem, im nämlichen Sinne, zu der nothwendigen Förderung seiner *inneren Deutschheit* wahrhaft behilflich werden kann.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Herr Dr. *Hans von Bülow* hat den von ihm für unsere Sache gestifteten Fonds, durch die Einsendung von *12000 Mark* an den Verwaltungsrath, zu dem anfänglich zugesagten Gesamtbetrage von *40000 Mark* komplettirt. Diesen Entschluss des hochverehrten Spenders hat die Erwägung veranlasst, dass mehr noch ein hartnäckiges Nervenleiden als das von ihm angetretene Amt eines Intendanten und Leiters der herzoglich Meiningischen Hofkapelle für die nächste Zeit eine Fortsetzung seiner, bisher dem Zwecke einer allmählichen Ergänzung jenes Fonds gewidmeten, Konzertthätigkeit erheblich in Frage stellen dürfte.

Wir haben dieser einfachen Anzeige der Thatsache, für unsere Gesinnungsgenossen, nichts hinzu zu fügen, als den von uns Allen sicherlich tief empfundenen Ausdruck des freudigsten Stolzes, einer Sache vereint dienen zu dürfen, welche zu den unmittelbaren Wirkungen ihrer geistigen Macht Erscheinungen von so unvergleichlicher idealer Schönheit und moralischer Grösse zählt, wie die Thätigkeit und die That *Hans von Bülow's*. — Wenn wir vor einigen Monaten an dieser Stelle, bei Gelegenheit der Klaviervorträge des Künstlers in Bayreuth, sagen durften, er habe uns Antwort gegeben auf die eine Lebensfrage unserer Kunst: *was ist Styl?* — so finden wir nun durch ihn auch die zweite Frage, durchaus in der, von unserem Meister selbst bezeichneten edelen Bedeutung, beantwortet: *was ist deutsch?* — Möchten wir Alle mehr und mehr in diesem Sinne uns als Deutsche fühlen lernen! — Die Bethätigung solcher Gesinnung ist der einzig würdige Dank, den wir dem hochherzigen Vorkämpfer und Förderer unserer Sache verehrungsvoll zu erweisen im Stande sind. —

Unser bisheriger Vertreter in Königsberg, der Herausgeber der Zeitschrift „die Tonkunst“, Musikdirektor Albert Hahn, ist seiner reichen Wirksamkeit im Interesse einer organisirten Förderung deutscher musikalischer Kunst, kurz nach seiner Berufung zur Gründung und Leitung eines Conservatoriums für eine von ihm auf das Eifrigste vertretene neue musikalische Theorie (Chroma), nach Leipzig, dortselbst am 14. Juli, plötzlich verstorben. — Der ungemainen, rastlos aufopferungsvoll sich bethätigenden Energie des Idealismus, welche in diesem Manne lebte, und wodurch er ebenso ernstlich *moralisch* als der Unserige sich stäts bewiesen hat, wie er in *künstlerischer* Gesinnung zu unserer Sache stand und in seiner eigenartigen, treuen Weise für sie arbeitete, sei von uns ein ehrendes Andenken gewidmet.

Vergünstigungen für die Vereinsmitglieder. — Herr Verlagsbuchhändler Ernst Schmeitzner in Chemnitz zeigt folgende Preisermässigungen an: Nietzsche, *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (2. Aufl.) statt *ℳ* 3,60 nur *ℳ* 2,70. — Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen* I. Stück: David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller, statt *ℳ* 3 —, nur *ℳ* 2,25. II. Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben, statt *ℳ* 3 —, nur *ℳ* 2,25. III. Stück: Schopenhauer als Erzieher, statt *ℳ* 3, nur *ℳ* 2,25. IV. Stück: Richard Wagner in Bayreuth, statt *ℳ* 3, nur *ℳ* 2,25. — Nietzsche, *Richard Wagner à Bayreuth*, statt *ℳ* 2,80, nur *ℳ* 2,10. — Diese Ermässigung gilt nur für Mitglieder des B. P.-V. — Gegen Einsendung des Betrages an den Verleger erhalten die Besteller die Sachen franco zugeschickt.

Eine fernere Vergünstigung, welche manchem Mitgliede willkommen sein dürfte, hat die Verlagshandlung von Franz Kirchheim in Mainz eintreten lassen, indem sie den Mitgliedern des B. P.-V. das in diesen Blättern einer längeren Arbeit des Redakteurs zu Grunde gelegte, höchst interessante und aufklärende Werk von Constantin Frantz: *Der Föderalismus als das leitende Prinzip für die soziale, staatliche und internationale Organisation unter besonderer Bezugnahme auf Deutschland kritisch nachgewiesen und konstruktiv dargestellt*, für *ℳ* 4,50 (anstatt *ℳ* 6.—) zu liefern bereit ist.

Bayreuther Fonds. — Der ungenannte Spender von 2000 *ℳ*, dessen unsere Blätter im vorigen Jahrgange (S. 152) Erwähnung gethan haben, zeigte soeben eine neue Sendung von 4000 *ℳ* an. —

Wiesbadener Fonds. — Zur Beantwortung mehrfacher Anfragen diene: dass Gaben für den Wiesbadener Fonds am besten an die Adresse des Herrn Fabrikanten Friedrich Schön in Worms zu richten sind. Doch nehmen auch unsere Vertreter dieselben zur Weiterbeförderung an. — Kürzlich sandte der Orden vom heil. Gral in München 40 *ℳ* für den genannten Fonds, ausserdem ein Mitglied in Würzburg 3 *ℳ*. Fernere Beisteuer bleibt erwünscht.

Berichtigungen. — Der Preis für die Wagnerbüste von Kietz ist nicht auf 16, sondern auf 18 *ℳ* ermässigt worden. — Der Vortrag des Redakteurs dieser Blätter über den Plan einer Stylbildungsschule in Bayreuth ist nicht in Nr. 31, sondern in Nr. 32 der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erschienen.

Das im Julistück angezeigte Konzert der Strassburger Militär-Kapelle für unseren Fonds ward insofern nicht ganz korrekt als „ausserhalb des Vereins“ veranstaltet bezeichnet, als Herr Kapellmeister Laube schon seit Langem, und Herr Kapellmeister Asbahr am Tage des Konzertes bereits Vereinsmitglied geworden war. —

Geschäftlicher Theil.

Anzeige.

Wir sind ermächtigt, unseren Mitgliedern die Mittheilung zu machen, dass unser Meister sich entschlossen hat, die Aufführung des nächsten Bayreuther Festspiels „Parsifal“ auf das Jahr 1882 festzusetzen.

Mit der Anzeige dieser Thatsache beendigen wir das dritte Vereinsjahr und die erste Periode der Entwicklung unseres Vereinslebens, welche uns, um äusserer und innerer Verhältnisse willen, wie der Meister im vorigen Jahre diess auszusprechen sich gezwungen sah, allerdings noch nicht in der anfangs bestimmten kürzeren Frist völlig bis an das vorgesteckte Ziel unserer Bestrebungen führen konnte, doch aber, Dank einzelnen wundervollen Beispielen hochherziger Opferfreudigkeit und der rühmenswerthen gemeinsamen Mithilfe einer grossen Anzahl minder glücklich gestellter treuer Kunstanhänger, in unserem Vereine uns die moralische Grundlage für ein dauerndes Zusammenhalten und Zusammenwirken im Sinne unseres Meisters, und für die erhoffte stätige Fortführung des nunmehr unter dem Lichte einer, seiner Kunst zugewandten, erhabenen Huld bereits zu dem genannten Termine ermöglichten grossen künstlerischen Unternehmens, verschafft und für die Zukunft befestigt hat.

Der Vereinsvorstand wird demnächst im Anschlusse an die obige vorläufige Anzeige weitere geschäftliche Bestimmungen an dieser Stelle offiziell zur Kenntniss unserer Mitglieder bringen.

Bayreuth, 30. September 1880.

Im Auftrage Richard Wagner's:

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Oktober.

Zehntes Stück.

1880.

Inhalt: — Religion und Kunst. Von Richard Wagner.

Religion und Kunst.

Ich finde in der christlichen Religion virtualiter die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten, und die verschiedenen Erscheinungen derselben im Leben scheinen mir bloss desswegen so widrig und abgeschmackt, weil sie verfehlte Darstellungen dieses Höchsten sind.

Schiller, an Goethe.

I.

Man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werthe nach erfasst, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen. Während dem Priester Alles daran liegt die religiösen Allegorien für thatsächliche Wahrheiten angesehen zu wissen, kommt es dagegen dem Künstler hierauf ganz und gar nicht an, da er offen und frei sein Werk als seine Erfindung ausgiebt. Die Religion lebt aber nur noch künstlich, wann sie zu immer weiterem Ausbau ihrer dogmatischen Symbole sich genöthigt findet, und somit

das Eine, Wahre und Göttliche in ihr durch wachsende Anhäufung von, dem Glauben empfohlenen, Unglaublichkeiten verdeckt. Im Gefühle hiervon suchte sie daher von je die Mithilfe der Kunst, welche so lange zu ihrer eigenen höheren Entfaltung unfähig blieb, als sie jene vorgebliche reale Wahrhaftigkeit des Symboles durch Hervorbringung fetischartiger Götzenbilder für die sinnliche Anbetung vorführen sollte, dagegen nun die Kunst erst dann ihre wahre Aufgabe erfüllte, als sie durch ideale Darstellung des allegorischen Bildes zur Erfassung des inneren Kernes desselben, der unaussprechlich göttlichen Wahrheit, hinleitete.

Um hierin klar zu sehen, würde der Entstehung von Religionen mit grosser Sorgsamkeit nachzugehen sein. Gewiss müssten uns diese um so göttlicher erscheinen, als ihr innerster Kern einfacher befunden werden kann. Die tiefste Grundlage jeder wahren Religion sehen wir nun in der Erkenntniss der Hinfälligkeit der Welt, und der hieraus entnommenen Anweisung zur Befreiung von derselben ausgesprochen. Uns muss nun einleuchten, dass es zu jeder Zeit einer übermenschlichen Anstrengung bedurfte, diese Erkenntniss dem in vollster Natürlichkeit befangenen Menschen, dem Volke, zu erschliessen, und dass somit das erfolgreichste Werk des Religionsgründers in der Erfindung der mythischen Allegorien bestand, durch welche das Volk auf dem Wege des Glaubens zur thatsächlichen Befolgung der aus jener Grund-Erkenntniss fliessenden Lehre hingeleitet werden konnte. In dieser Beziehung haben wir es als eine erhabene Eigenthümlichkeit der christlichen Religion zu betrachten, dass die tiefste Wahrheit durch sie mit ausdrücklicher Bestimmtheit den *Armen am Geiste* zum Troste und zur Heils-Anleitung erschlossen werden sollte; wogegen die Lehre der Brahmanen ausschliesslich den *Erkennenden* nur angehörte, weshalb die *Reichen am Geiste* die in der Natürlichkeit haftende Menge als von der Möglichkeit der Erkenntniss ausgeschlossene und nur durch zahllose Wiedergeburten zur Einsicht in die Nichtigkeit der Welt gelangende, ansahen. Dass es einen kürzeren Weg zur Heilsgewinnung gäbe, zeigte dem armen Volke der erleuchtetste Wiedergeborene selbst: nicht aber das erhabene Beispiel der Entsagung und unstörbarsten Sanftmuth, welches Buddha gab, genügte allein seinen brünstigen Nachfolgern; sondern die letzte grosse Lehre der Einheit alles Lebenden durfte seinen Jüngern wiederum nur durch eine mythische Erklärung der Welt zugänglich werden, deren überaus sinniger Reichthum und allegorische Umfasslichkeit immer nur der Grundlage der von staunenswürdigster Geistes-Fülle und Geistes-Bildung getragenen brahmanischen Lehre entnommen ward. Hier war es denn auch, wo im Verlaufe der Zeiten und im Fortschritte der Umbildungen nie die eigentliche Kunst zur erklärenden Darstellung der Mythen und Allegorien heran zu ziehen war; wogegen die Philosophie dieses Amt übernahm, um, mit deren von feinsten Geistesbildung geleiteten Ausarbeitung, den religiösen Dogmen zur Seite zu gehen.

Anders verhielt es sich mit der christlichen Religion. Ihr Gründer war nicht weise, sondern göttlich; seine Lehre war die That des freiwilligen Lei-

dens: an ihn glauben, hiess: ihm nacheifern, und Erlösung hoffen, hiess: mit ihm Vereinigung suchen. Den *Armen am Geiste* war keine metaphysische Erklärung der Welt nöthig; die Erkenntniss ihres Leidens lag der Empfindung offen, und nur diese nicht verschlossen zu halten war göttliche Forderung an den Gläubigen. Wir müssen nun annehmen, dass, wäre der Glaube an Jesus den *Armen* allein zu eigen verblieben, das christliche Dogma als die einfachste Religion auf uns gekommen sein würde; dem *Reichen* war sie aber zu einfach, und die unvergleichlichen Verwirrungen des Sektengeistes in den ersten drei Jahrhunderten des Bestehens des Christenthum's, belehren uns über das rastlose Ringen der Geistes-Reichen, den Glauben des Geistes-Armen durch Umstimmung und Verdrehung der Begriffs-Nöthigungen sich anzueignen. Die Kirche entschied sich gegen alle philosophische Ausdeutung der, in der Anwendung von ihr auf blinde Gefühlsergebung berechneten, Glaubenslehre; nur was dieser durch ihre Herkunft eine übermenschliche Würde geben sollte, nahm sie schliesslich aus den Ergebnissen der Streitigkeiten der Sekten auf, um hieraus allmählich den ungemein komplizirten Mythen-Vorrath anzusammeln, für welchen sie fortan den unbedingten Glauben, als an etwas durchaus thatsächlich Wahrhaftiges, mit unerbittlicher Strenge forderte.

In der Beurtheilung des Wunderglaubens dürften wir am besten geleitet werden, wenn wir die geforderte Umwandlung des natürlichen Menschen, welcher zuvor die Welt und ihre Erscheinungen für das allerrealste ansah, in Betracht ziehen; denn jetzt soll er die Welt als nur anscheinlich und nichtig erkennen, das eigentliche Wahre aber ausser ihr suchen. Bezeichnen wir nun als Wunder einen Vorgang, durch welchen die Gesetze der Natur aufgehoben werden, und erkennen wir bei reiflicher Ueberlegung, dass diese Gesetze in unserem eigenen Anschauungsvermögen begründet und unlösbar an unsere Gehirnfunktionen gebunden sind, so muss uns der Glaube an Wunder als ein fast nothwendiges Ergebniss der gegen alle Natur sich erklärenden Umkehr des Willens zum Leben begreiflich werden. Das grösste Wunder ist für den natürlichen Menschen jedenfalls diese Umkehr des Willens, in welcher die Aufhebung der Gesetze der Natur selbst enthalten ist; das was diese Umkehr bewirkt hat, muss nothwendig weit über die Natur erhaben und von übermenschlicher Gewalt sein, da die Vereinigung mit ihm als das einzig Ersehnte und zu Erstrebende gilt. Dieses Andere nannte Jesus seinen *Armen* das *Reich Gottes*, im Gegensatz zu dem *Reiche der Welt*; der die Mühseligen und Belasteten, Leidenden und Verfolgten, Duldsamen und Sanftmüthigen, Feindesfreundlichen und Allliebenden zu sich berief, war ihr *himmlischer Vater*, als dessen *Sohn* er zu ihnen, *seinen Brüdern*, gesandt war.

Wir sehen hier der Wunder allergrösstes und nennen es Offenbarung. Wie es möglich war, hieraus eine Staats-Religion für römische Kaiser und Ketzer-Henker zu machen, werden wir im späteren Verlaufe unserer Abhandlung näher in Betrachtung zu nehmen haben, während für jetzt nur die fast nothwendig scheinende Bildung derjenigen Mythen uns beschäftigen soll, deren

endlich übermässiges Anwachsen durch Künstlichkeit das kirchliche Dogma entwürdigte, der Kunst selbst jedoch neue Ideale zuführte.

Was wir im Allgemeinen unter künstlerischer Wirksamkeit verstehen, dürften wir mit Ausbilden des Bildlichen bezeichnen; diess würde heissen: die Kunst erfasst das Bildliche des Begriffes, in welchem dieser sich äusserlich der Phantasie darstellt, und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegorisch angewendeten Gleichnisses zum vollendeten, den Begriff gänzlich in sich fassenden Bilde, diesen über sich selbst hinaus zu einer Offenbarung. Sehr treffend sagt unser grosser Philosoph von der idealen Gestalt der griechischen Statue: in ihr zeige der Künstler der Natur gleichsam, was sie gewollt, aber nicht vollständig gekonnt habe; womit demnach das künstlerische Ideal über die Natur hinausginge. Von dem Götterglauben der Griechen liesse sich sagen, dass er, der künstlerischen Anlage des Hellenen zu Liebe, immer an den Anthropomorphismus gebunden sich erhalten habe. Ihre Götter waren wohlbenamte Gestalten von deutlichster Individualität; der Name derselben bezeichnete Gattungsbegriffe, ganz so wie die Namen der farbig erscheinenden Gegenstände die verschiedenen Farben selbst bezeichneten, für welche die Griechen keine abstrakten Namen gleich den unserigen verwendeten: Götter hiessen sie nur, um ihre Natur als eine göttliche zu bezeichnen; das Göttliche selbst aber nannten sie „der Gott“: *ὁ Θεός*. Nie ist es den Griechen beigemommen *den Gott* sich als Person zu denken, und künstlerisch ihm eine Gestalt zu geben wie ihren benannten Göttern; er blieb ein ihren Philosophen zur Definition überlassener Begriff, um dessen deutliche Feststellung der hellenische Geist sich vergeblich bemühte, — bis von wunderbar begeisterten armen Leuten die unglaubliche Kunde ausging, der *Sohn Gottes* habe, für die Erlösung der Welt aus ihren Banden des Truges und der Sünde, sich am Kreuze geopfert. — Wir haben es hier nicht mit den erstaunlich mannigfaltigen Anstrengungen der spekulirenden menschlichen Vernunft zu thun, welche sich die Natur dieses auf Erden wandelnden und schmachvoll leidenden Sohnes des Gottes zu erklären suchte: war das grösste Wunder der, in Folge jener Erscheinung eingetretenen, Umkehr des Willen's zum Leben, welche alle Gläubigen an sich erfahren hatten, offenbar geworden, so war das andere Wunder der Göttlichkeit des Heils-Verkünder's in jenem bereits mit inbegriffen. Hiermit war dann auch die Gestalt des Göttlichen in anthropomorphistischer Weise von selbst gegeben: es war der zu qualvollem Leiden am Kreuze ausgespannte Leib des höchsten Inbegriffes aller mitleidvollen Liebe selbst. Ein unwiderstehlich zu wiederum höchstem Mitleiden, zur Anbetung des Leidens und zur Nachahmung durch Brechung alles selbstsüchtigen Willen's hinreissendes — Symbol? — nein: Bild, wirkliches Abbild. In Ihm, und seiner Wirkung auf das menschliche Gemüth liegt der ganze Zauber, durch welchen die Kirche sich zunächst die griechisch-römische Welt zu eigen machte. Was ihr dagegen zum Verderb ausschlagen musste, und endlich zu dem immer stärker sich aussprechenden Atheismus unserer Zeiten führen

konnte, war der durch Herrscherwuth eingegebene Gedanke der Zurückführung dieses Göttlichen am Kreuze auf den jüdischen *Schöpfer des Himmels und der Erde*, mit welchem, als einem zornigen und strafenden Gotte, endlich mehr durchzusetzen schien, als mit dem sich selbst opfernden allliebenden Heiland der *Armen*. Jener Gott wurde durch die Kunst gerichtet: der Jehova im feurigen Busche, selbst auch der weissbärtige ehrwürdige Greis, welcher etwa als Vater segnend auf seinen Sohn aus den Wolken herabblickte, wollte, auch von meisterhaftester Künstlerhand dargestellt, der gläubigen Seele nicht viel sagen; während der leidende Gott am Kreuze, das *Haupt voll Blut und Wunden*, selbst in der rohesten künstlerischen Wiedergebung, noch jeder Zeit uns mit schwärmerischer Regung erfüllt.

Wie von einem künstlerischen Bedürfnisse gedrängt, verfiel der Glaube, gleichsam den Jehova als *Vater* auf sich beruhen lassend, auf das nothwendige Wunder der Geburt des Heilandes durch eine *Mutter*, welche, da sie selbst nicht Göttin war, dadurch göttlich ward, dass sie gegen alle Natur den Sohn als reine Jungfrau, ohne menschliche Empfängniss, gebar. Ein als Wunder-Annahme sich aussprechender unendlich tiefer Gedanke. Wohl begegnen wir im Verlaufe der christlichen Geschichte wiederholt dem Phänomen der Befähigung zum Wunderwirken durch reine Jungfräulichkeit, davon eine metaphysische Erklärung mit einer physiologischen, sich gegenseitig stützend, sehr wohl zusammentrifft, und diess zwar im Sinne der *causa finalis* mit der *causa efficiens*; das Wunder der Mutterschaft ohne natürliche Empfängniss bleibt aber nur durch das höchste Wunder, die Geburt des Gottes selbst, ergründlich: denn in diesem offenbart sich die Verneinung der Welt als ein um der Erlösung willen vorbildlich geopfertes Leben. Da der Heiland selbst als durchaus sündenlos, ja unfähig zu sündigen erkannt ist, musste in ihm schon vor seiner Geburt der Wille vollständig gebrochen sein, so dass er nicht mehr leiden, sondern nur noch mitleiden konnte; und die Wurzel hiervon war nothwendig in seiner Geburt zu erkennen, welche nicht vom Willen zum Leben, sondern vom Willen zur Erlösung eingegeben sein musste. Was nur der schwärmerischen Erleuchtung als durchaus nothwendig aufgehen durfte, war als geforderter Glaubenspunkt den grellsten Missdeutungen von Seiten der realistischen Volksanschauung ausgesetzt: die *unbefleckte Empfängniss* Maria's liess sich sagen, aber nicht denken und noch weniger vorstellen. Die Kirche, welche im Mittelalter ihre Glaubenssätze durch ihre Magd, die scholastische Philosophie, beweisen liess, suchte endlich auch die Mittel für eine sinnliche Vorstellung derselben aufzufinden: über dem Portale der Kirche des h. Kilian in Würzburg sehen wir auf einem Steinbilde den lieben Gott aus einer Wolke herab dem Leibe Maria's, vermöge eines Blaserohr's, den Embryo des Heilandes einflössen. Es genüge dieses eine Beispiel für unsäglich viele Gleiche! Auf den hieraus einleuchtenden Verfall der religiösen Dogmen in das Künstliche, welches wir als widerwärtig bezeichnen mussten, bezogen wir uns sogleich anfänglich: dagegen gerade an diesem wichtigen Beispiele das erlösende Ein-

treten der Wirksamkeit der idealisirenden wahren Kunst am deutlichsten nachgewiesen werden möge, wenn wir auf Darstellungen göttlicher Künstler, wie die Raphael's in der sogenannten *Sixtinischen Madonna* hindeuten. Noch einiger Maassen im kirchlichen Sinne realistisch wurde von grossen Bildnern die wunderbare Empfängniss Maria's in der Darstellung der Verkündigung derselben durch den der Jungfrau erscheinenden Engel aufgefasst, wenngleich hier bereits die jeder Sinnlichkeit abgewandte geistige Schönheit der Gestalten uns in das göttliche Mysterium ahnungsvoll blicken liess. Jenes Bild Raphael's zeigt uns nun aber die Vollendung des ausgeführten göttlichen Wunder's in der jungfräulichen Mutter, mit dem geborenen Sohne selbst verklärt sich erhehend: hier wirkt auf uns eine Schönheit, welche die so hoch begabte antike Welt noch nicht selbst nur ahnen konnte; denn hier ist es nicht die Strenge der Keuschheit, welche eine Artemis unnahbar erscheinen lassen mochte, sondern die jeder Möglichkeit des Wissen's der Unkeuschheit enthobene göttliche Liebe, welche aus innerster Verneinung der Welt die Bejahung der Erlösung geboren. Und dieses unaussprechliche Wunder sehen wir mit unseren eigenen Augen, deutlich hold erkennbar und klar erfasslich, der edelsten Erfahrung unseres eigenen Daseins innig verwandt, und doch über alle Denkbare der wirklichen Erfahrung hoch erhaben; so dass, wenn die griechische Bildgestalt der Natur das von dieser unerreichte Ideal vorhielt, jetzt der Bildner das durch Begriffe unfassbare und somit unbezeichnenbare Geheimniss des religiösen Dogma's in unverschleieter Offenbarung, nicht mehr der grübelnden Vernunft, sondern der entzückten Anschauung zuführte.

Doch noch ein anderes Dogma musste sich der Phantasie des Bildner's darbieten, und zwar dasjenige, an welchem der Kirche endlich mehr gelegen schien, als an dem der Erlösung durch die Liebe. Der Weltüberwinder war zum Weltrichter berufen. Der göttliche Knabe hatte vom Arme der jungfräulichen Mutter herab den ungeheueren Blick auf die Welt geworfen, mit welchem er sie durch jeden, das Begehren erweckenden Schein hindurch, in ihrem wahren Wesen, als todesflüchtig, todverfallen erkannte. Vor dem Walten des Erlösers durfte diese Welt der Sucht und des Hasses nicht bestehen; dem belasteten Armen, den er zur Befreiung durch Leiden und Mitleiden zu sich in das Reich Gottes berief, musste er den Untergang dieser Welt in ihrem eigenen Sündenpfuhle, auf der Wagschale der Gerechtigkeit liegend, zeigen. Von den sonnenumstrahlten lieblichen Bergeshöhen, auf denen er der Menge das Heil zu verkünden liebte, deutete der immer nur sinnbildlich und durch Gleichnisse seinen Armen Verständliche, auf das grauenhafte todesöde Thal *Gehenna* hinab, wohin am Tage des Gerichtes Geiz und Mord, um verzweiflungsvoll sich anzugrinsen, verwiesen sein würden. *Tartaros, Infernum, Hela*, alle die Straf-Oerter der Bösen und Feigen nach ihrem Tode, fanden sich in *Gehenna* wieder, und mit der *Hölle* zu schrecken ist bis auf den heutigen Tag das eigentliche Macht-Mittel der Kirche über die Seelen geblieben, denen das *Himmelreich* immer ferner sich entrückte. Das letzte

Gericht: — eine hier trostreiche, dort entsetzliche Verheissung! Es giebt nichts fürchterlich Hässliches und grausenhaft Anekelndes, was im Dienste der Kirche nicht mit anwidernder Künstlichkeit verwendet wurde, um der erschreckten Einbildungskraft eine Vorstellung von dem Orte der ewigen Verdammniss zu bieten, wofür die mythischen Bilder aller, mit dem Glauben an Höllenstrafen behafteter Religionen, mit vollendeter Verzerrung zusammen gestellt waren. Wie aus Erbarmen um das Entsetzliche selbst fühlte sich ein übermenschlich erhabener Künstler auch zur Darstellung dieses Schreckensbildes bestimmt: der Ausführung des christlichen Gedanken's schien auch dieses Gemälde des jüngsten Gerichtes nicht fehlen zu sollen. Zeigte uns Raphaël den geborenen Gott nach seiner Herkunft aus dem Schoosse erhabenster Liebe, so stellt uns nun Michel Angelo's ungeheures Bildwerk den seine furchtbare Arbeit vollbringenden Gott dar, vom Reiche der zum seligen Leben Berufenen abwehrend und zurückstossend, was der Welt des ewigsterbenden Todes angehört: doch — ihm zur Seite die Mutter, der er entwuchs, die mit ihm und um ihn göttlichste Leiden litt und nun den der Erlösung untheilhaftig Geblienen den ewigen Blick trauernden Mitleiden's nachsendet. Dort der Quell, hier der angeschwollene Strom des Göttlichen. —

Obgleich es mit den vorliegenden Untersuchungen nicht auf eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Kunst aus der religiösen Vorstellung, sondern nur auf die Bezeichnung der Affinitäten Beider abgesehen ist, dürfte dennoch jener geschichtliche Verlauf mit der Beachtung des Umstandes zu berühren sein, dass es fast einzig die bildende Kunst und vorzüglich die der Malerei war, welche die ursprünglich eben bildlich sich gebenden religiösen Dogmen in wiederum bildlicher Darstellung zu idealer Anschauung vorführen konnte. Hiergegen war die Poesie durch die bildliche Geartetheit der religiösen Dogmen selbst in der Weise bestimmt, dass sie in dem kanonisch festgestellten Begriffe, als einer, reale Wahrheit und Glaubhaftigkeit in Anspruch nehmenden, Form haften bleiben musste. Waren diese Dogmen selbst bildliche Begriffe, so durfte auch das grösste dichterische Genie, welches doch eben nur durch bildliche Begriffe darstellt, hieran nichts modeln oder deuten, ohne in Irrgläubigkeit zu verfallen, wie es allen den philosophisch dichterischen Geistern wiederfuhr, welche in den ersten Jahrhunderten der Kirche der Beschuldigung der Ketzerei verfielen. Vielleicht war die dem Dante inwohnende dichterische Kraft die grösste, welche je einem Sterblichen verliehen sein kann; in seinem ungeheuren Gedichte zeigt uns seine dichterische Erfindung aber doch immer nur da, wo er die anschauliche Welt von der Berührung mit dem Dogma fern halten kann, wahrhaft gestaltende Kraft, während er die dogmatischen Begriffe stäts nur nach der kirchlichen Anforderung realer Glaubhaftigkeit zu behandeln vermag; daher diese auch hier in der von uns so bezeichneten krassen Künstlichkeit der Darstellung

verbleiben, wodurch sie uns, gerade aus dem Munde des grossen Dichters, abschreckend, ja absurd entgegen treten.

Im Betreff der bildenden Kunst bleibt es nun auffällig, dass ihre ideal schaffende Kraft in dem Maasse abgenommen hat, als sie von ihrer Berührung mit der Religion sich entfernte. Zwischen jenen erhabensten kunst-religiösen Offenbarungen der göttlichen Herkunft des Erlösers und der schliesslichen Werk-Vollbringung des Welten-Richters, war das schmerzlichste aller Bilder, das des am Kreuze leidenden Heilandes, ebenfalls zur höchsten Vollendung gelangt, und dieses blieb nun der Grund-Typus für die mannigfachen Darstellungen der Glaubensmartyrer und Heiligen, mit schrecklichsten Leiden durch Entrückungs-Wonne verklärt, als Hauptgegenstand. Hier lenkte die Darstellung der leiblichen Qualen, wie die der Werkzeuge und der Ausführenden derselben, die Bildner bereits auf die gemeine reale Welt, wo dann die Vorbilder menschlicher Bosheit und Grausamkeit sich von selbst in unabweislicher Zudringlichkeit aus ihrer Umgebung ihnen darboten. Das *Charakteristische* durfte den Künstler endlich als durch seine Mannigfaltigkeit lohnend anziehen: das vollendete *Portrait*, selbst des gemeinsten Verbrechers, wie er unter den weltlichen und kirchlichen Fürsten jener merkwürdigen Zeit anzutreffen war, wurde zur fruchtbringendsten Aufgabe des Malers, welcher andererseits seine Motive zur Darstellung des Schönen früh genug dem sinnlichen Frauen-Reize seiner üppigen Umgebung zu entnehmen sich bestimmt fühlte. In das letzte Abendroth des künstlerisch idealisirten christlichen Dogma's hatte unmittelbar das Morgenroth des wiederauflebenden griechischen Kunstideales hineingeschienen: was jetzt der antiken Welt zu entnehmen war, konnte aber nicht mehr jene Einheit der griechischen Kunst mit der antiken Religion sein, durch welche die erstere einzig aufgeblüht und zu ihrer Vollendung gelangt war: hierüber belehre uns der Blick auf eine antike Statue der Venus, verglichen mit einem italienischen Gemälde der Frauen, die ebenfalls für Venus' ausgegeben wurden, um über den Unterschied von religiösem Ideal und weltlicher Realität sich zu verständigen. Der griechischen Kunst konnte eben nur Formen-Sinn abgelernt, nicht idealer Gehalt entnommen werden: diesem Formen-sinne konnte wiederum das christliche Ideal nicht mehr anschaulich bleiben, wogegen nur die reale Welt als einzig von ihm erfasslich scheinen musste. Wie diese reale Welt sich endlich gestaltete, und welche Vorwürfe sie der bildenden Kunst einzig zuführen konnte, wollen wir jetzt unserer Betrachtung noch entziehen, und zunächst dagegen nur feststellen, dass diejenige Kunst, welche in ihren Affinitäten mit der Religion ihre höchste Leistung zu erreichen bestimmt war, aus dieser Durchdringung gänzlich ausgeschieden, wie nicht zu leugnen steht, in gänzlichen Verfall gerathen ist.

Um jene Affinität noch einmal auf das Innigste zu berühren, lenken wir dagegen jetzt noch einen Blick auf die Tonkunst.

Konnte es der Malerei gelingen, den idealen Gehalt des in allegorischen Begriffen gegebenen Dogma's dadurch zu veranschaulichen, dass sie die alle-

gorische Figur, ohne ihre im eigentlichen Sinne geforderte Glaubwürdigkeit als zweifelhaft voraussetzen zu müssen, selbst zum Gegenstand ihrer idealisirenden Darstellungen verwendete, so musste, wie wir diess zu ersehen genöthigt waren, die Dichtkunst ihre ähnlich bildende Kraft an den Dogmen der christlichen Religion ungeübt lassen, weil sie, durch Begriffe darstellend, die begriffliche Form des Dogma's, als im eigentlichen Sinne wahr, unangetastet erhalten musste. Einzig konnte daher der lyrische Ausdruck entzückungsvoller Anbetung der Dichtkunst nahe gelegt sein, und diese musste, da der Begriff hier nur im kanonisch festgesetzten Wortstyle behandelt werden durfte, nothwendig in den des Begriffes unbedürftigen, rein musikalischen Ausdruck sich ergiessen. Erst durch die Tonkunst ward die christliche Lyrik daher zu einer wirklichen Kunst: die kirchliche Musik ward auf die Worte des dogmatischen Begriffes gesungen; in ihrer Wirkung löste sie aber diese Worte, wie die durch sie fixirten Begriffe, bis zum Verschwinden ihrer Wahrnehmbarkeit auf, so dass sie hierdurch den reinen Gefühlsgehalt derselben fast einzig der entzückten Empfindung mittheilte. Streng genommen ist die Musik die einzige dem christlichen Glauben ganz entsprechende Kunst, wie die einzige Musik, welche wir, zum mindesten jetzt, als jeder andern ebenbürtige Kunst kennen, lediglich ein Produkt des Christenthums ist. Zu ihrer Ausbildung als schöne Kunst trug die wiederauflebende antike Kunst, deren Wirkung als Tonkunst uns fast unvorstellbar geblieben ist, einzig nichts bei; weshalb wir sie auch als die jüngste, und unendlicher Entwicklung und Wirksamkeit fähigste Kunst bezeichnen. Ihrer bisherigen Ausbildung nachzugehen oder ihrer zukünftigen Entwicklung vorzugreifen, kann hier nicht unsere Absicht sein, da wir sie für jetzt nur nach ihrer Affinität zur Religion in Betracht zu ziehen haben. In diesem Sinne ist nun, nach der vorangegangenen Erörterung über die Nöthigung der poetischen Lyrik zur Auflösung des wörtlichen Begriffes in das Tongebilde, anzuerkennen, dass die Musik das eigenste Wesen der christlichen Religion mit unvergleichlicher Bestimmtheit offenbart, weshalb wir sie sinnbildlich in dasselbe Verhältniss zur Religion setzen möchten, in welchem wir den Gottes-Knaben zur jungfräulichen Mutter auf jenem Raphaëlichen Gemälde uns darstellten: denn als reine Form eines gänzlich vom Begriffe losgelösten göttlichen Gehaltes, darf sie uns als eine welterlösende Geburt des göttlichen Dogmas von der Nichtigkeit der Erscheinungswelt selbst gelten. Auch die idealste Gestalt des Malers bleibt in Betreff des Dogmas durch den Begriff bedingt, und jene erhabene jungfräuliche Gottesmutter hebt uns bei ihrer Beschauung nur über den, der Vernunft widerspänstigen, Begriff des Wunders hinweg, indem sie uns gleichsam das letztere als möglich erscheinen lässt. Hier heisst es: *das bedeutet*. Die Musik aber sagt uns: *das ist*, — weil sie jeden Zwiespalt zwischen Begriff und Empfindung aufhebt, und diess zwar durch die der Erscheinungswelt gänzlich abgewendete, dagegen unser Gemüth wie durch Gnade einnehmende, mit nichts Realem vergleichliche, Tongestalt.

Es musste, bei dieser ihrer erhabenen Eigenheit, der Musik vorbehalten bleiben, von dem begrifflichen Worte sich endlich ganz loszulösen: die ächteste Musik vollzog diese Loslösung auch in dem Verhältnisse, in welchem das religiöse Dogma zum eitlen Spiele jesuitischer Kasuistik oder rationalistischer Rabulistik wurde. Die gänzliche Verweltlichung der Kirche zog auch die Verweltlichung der Tonkunst nach sich: dort wo beide noch vereinigt wirken, wie z. B. im heutigen Italien, ist auch in den Schaustellungen der Einen wie in der Begleitung der Andern kein Unterschied von jedem sonstigen Parade-Vorgange zu bemerken. Nur ihre endliche volle Trennung von der verfallenden Kirche vermochte der Tonkunst das edelste Erbe des christlichen Gedanken's in seiner ausserweltlich neugestaltenden Reinheit zu erhalten; und die Affinitäten einer Beethoven'schen Symphonie zu einer reinsten, der christlichen Offenbarung zu entblühenden Religion, ahnungsvoll nachzuweisen, soll unsere Aufgabe für den Fortgang dieser begonnenen Darstellung sein.

Um zu solcher Möglichkeit zu gelangen, haben wir jedoch zunächst den mühsamen Weg zu beschreiten, auf welchem uns der Grund des Verfalles selbst der erhabensten Religionen, und mit diesem auch der Grund des Versinken's aller Kulturen, die von jenen hervorgerufen, vor allem auch der Künste, die von ihnen befruchtet waren, erklärlich zu machen sein dürfte. Nur dieser aber, so Schreckhaftes er uns auch für das Erste entgegenführen muss, kann der rechte Weg zur Aufsuchung des Gestade's einer neuen Hoffnung für das menschliche Geschlecht sein.

II.

Wenn wir derjenigen Phase der Entwicklung des menschlichen Geschlechtes nachgehen, welche wir, als auf sichere Ueberlieferung gegründet, die geschichtliche nennen, so ist es leichter zu begreifen, dass die im Verlaufe dieser Geschichte sich offenbarenden Religionen so bald sich ihrem inneren Verfall zuneigten, als dass sie einen so langen äusseren Bestand hatten. Die beiden erhabensten Religionen, Brahmanismus mit dem aus ihm sich loslösenden Buddhaismus, und Christenthum, lehren Abwendung von der Welt und ihren Leidenschaften, womit sie dem Strome der Weltbewegung sich geradeswegs entgegenstemmen, ohne in Wahrheit ihn aufhalten zu können. Ihr äusserer Fortbestand scheint somit nur dadurch erklärlich, dass einerseits sie die Kenntniss der Sünde in die Welt brachten, und andererseits auf die Benützung dieser Kenntniss, neben dem in der Geschichte sich entwickelnden Systeme der Herrschaft über die Leiber, eine Herrschaft über die Geister sich begründete, welche sofort die Reinheit der religiösen Erkenntniss, ganz im Sinne des allgemeinen Verfalles des menschlichen Geschlechtes, bis zur Unkenntlichkeit entstellte.

Diese Lehre von der Sündhaftigkeit der Menschen, deren Erkenntniss den Ausgang jener beiden erhabenen Religionen bildet, ist den sogenannten *freien Geistern* unverständlich geblieben, da diese weder den bestehenden

Kirchen das Recht der Sünden-Zuerkenntniss, noch ebenso wenig dem Staate die Befugniss, gewisse Handlungen für Verbrechen zu erklären, zugestehen zu dürfen glaubten. Mögen beide Rechte für bedenklich angesehen werden, so dürfte es nicht minder für ungerecht gelten, jenes Bedenken auch gegen den Kern der Religion selbst zu wenden, da im Allgemeinen wohl zugestanden werden muss, dass nicht die Religionen selbst an ihrem Verfall schuld sind, sondern vielmehr der Verfall des geschichtlich unserer Beurtheilung vorliegenden Menschengeschlechtes jenen mit nach sich gezogen hat; denn diesen sehen wir seinerseits mit solch bestimmter Natur-Nothwendigkeit vor sich gehen, dass er selbst jede Bemühung, ihm entgegenzutreten, mit sich fortreissen musste.

Und gerade an jener so übel ausgebeuteten Lehre von der Sündhaftigkeit ist dieser schreckliche Vorgang am deutlichsten nachzuweisen, wofür wir sofort auf den richtigen Punkt zu treffen glauben, wenn wir die brahmanische Lehre von der Sündhaftigkeit der Tödtung des Lebendigen und der Verspeisung der Leichen gemordeter Thiere in Betracht ziehen.

Bei näherem Eingehen auf den Sinn dieser Lehre und der durch sie begründeten Abmahnung, dürften wir sofort auf die Wurzel aller wahrhaft religiösen Ueberzeugung treffen, womit wir zugleich den tiefsten Gehalt aller Erkenntniss der Welt, nach ihrem Wesen wie nach ihrer Erscheinung, erfassen würden. Denn jene Lehre entsprang erst der vorangehenden Erkenntniss der Einheit alles Lebenden, und der Täuschung unserer sinnlichen Anschauung, welche uns diese Einheit als eine unfassbar mannigfaltige Vielheit und gänzliche Verschiedenheit vorstellte. Jene Lehre war somit das Ergebniss einer tiefsten metaphysischen Erkenntniss, und wenn der Brahmane uns die mannigfaltigsten Erscheinungen der lebenden Welt mit dem Bedeuten: „*das bist Du!*“ vorführte, so war uns hiermit das Bewusstsein davon erweckt, dass wir durch die Aufopferung eines unserer Nebengeschöpfe uns selbst zerfleischen und verschlingen. Dass das Thier nur durch den Grad seiner intellektualen Begabung vom Menschen verschieden war, dass das, was aller intellektualen Ausrüstung vorausgeht, begehrt und leidet, in Jenem aber ganz derselbe Willen zum Leben sei wie im vernunft-begabtesten Menschen, und dass dieser eine Wille es ist, welcher in dieser Welt der wechselnden Formen und vergehenden Erscheinungen sich Beruhigung und Befreiung erstrebt, so wie endlich, dass diese Beschwichtigung des ungestümen Verlangens nur durch gewissenhafteste Uebung der Sanftmuth und des Mitleidens für alles Lebende zu gewinnen sei, — diess ist dem Brahmanen und Buddhisten bis auf den heutigen Tag unzerstörbares religiöses Bewusstsein geblieben. Wir erfahren, dass um die Mitte des vorigen Jahrhunderts englische Spekulanten die ganze Reis-Ernte Indiens aufgekauft hatten, und dadurch eine Hungersnoth im Lande herbeiführten, welche drei Millionen der Eingebornen dahinraffte: keiner dieser Verhungerten war zu bewegen gewesen, seine Hausthiere zu schlachten und zu verspeisen; erst nach ihren Herren verhungerten auch diese. Ein mächtiges Zeugniss für die Aechtheit eines religiösen Glaubens, mit welchem die Bekenner desselben allerdings auch aus der „Geschichte“ ausgeschieden sind.

Gehen wir dagegen den Erfolgen des geschichtlich sich dokumentirenden Menschengeschlechtes jetzt etwas näher nach, so können wir nicht umhin, die jammervolle Gebrechlichkeit desselben uns nur aus einem Wahne zu erklären, in welchem etwa das reissende Thier befangen sein muss, wenn es sich, endlich selbst nicht mehr vom Hunger dazu getrieben, sondern aus blosser Freude an seiner wüthenden Kraft, auf Beute stürzt. Wenn die Physiologen noch darüber uneinig sind, ob der Mensch von der Natur ausschliesslich auf Fruchtnahrung oder auch auf Fleisch-Atzung angewiesen sei, so zeigt uns die Geschichte, von ihrem ersten Aufdämmern an, den Menschen bereits als in stättem Fortschritt sich ausbildendes Raubthier. Dieses erobert die Länder, unterjocht die frucht-genährten Geschlechter, gründet durch Unterjochung anderer Unterjocher grosse Reiche, bildet Staaten und richtet Zivilisationen ein, um seinen Raub in Ruhe zu geniessen.

So ungenügend alle unsere wissenschaftliche Kenntniss im Betreff der ersten Ausgangs-Punkte dieser geschichtlichen Entwickelung ist, dürfen wir doch die Annahme festhalten, dass die Geburt und der früheste Aufenthalt der menschlichen Gattungen in warme und von reicher Vegetation bedeckte Länder zu setzen sei; schwieriger scheint es zu entscheiden, welche gewaltsame Veränderungen einen grossen Theil des wohl bereits stark angewachsenen menschlichen Geschlechtes aus seinen natürlichen Geburts-Stätten rauheren und unwirthbareren Regionen zutrieb. Die Urbewohner der jetzigen indischen Halbinsel glauben wir beim ersten Dämmern der Geschichte in den kälteren Thälern der Hochgebirge des Himalaya, durch Viehzucht und Ackerbau sich ernährend, wiederfinden zu dürfen, von wo aus sie unter der Anleitung einer, den Bedürfnissen des Hirtenlebens entsprechenden, sanften Religion in die tieferen Thäler der Indusländer zurück wandern, um wiederum von hier aus ihre Urheimath, die Länder des Ganges, gleichsam von Neuem in Besitz zu nehmen. Gross und tief müssen die Eindrücke dieser Einwanderung und Wiederkehr auf den Geist der nun so erfahrenen Geschlechter gewesen sein: den Bedürfnissen des Lebens kam eine üppig hervorbringende Natur mit williger Darbietung entgegen; Beschauung und ernste Betrachtung durften die nun sorglos sich Nährenden zu tiefem Nachsinnen über eine Welt hinleiten, in welcher sie jetzt Bedrängniss, Sorge, Nöthigung zu harter Arbeit, ja zu Streit und Kampf um Besitz kennen gelernt hatten. Dem jetzt sich als wiedergeboren empfindenden Brahmanen durfte der Krieger als Beschützer der äusseren Ruhe nothwendig und deshalb bemitleidenswerth erscheinen; der Jäger ward ihm aber entsetzlich, und der Schlächter des befreundeten Hausthieres ganz undenklich. Diesem Volke entwachsen keine Eberhauer aus dem Zahngebisse, und doch blieb es muthiger als irgend ein Volk der Erde, denn es ertrug von seinen späteren Peinigern jede Qual und Todesart standhaft für die Reinheit seines milden Glaubens, von welchem nie ein Brahmane oder Buddhist, etwa aus Furcht oder für Gewinn, wie diess von Bekennern jeder andern Religion geschah, sich abwendig machen liess.

In den gleichen Thälern der Indus-Länder glauben wir aber auch die Scheidung vor sich gehen zu sehen, durch welche verwandte Geschlechter von den südwärts in das alte Geburtsland zurückziehenden sich trennten, um westwärts in die weiten Länder Vorderasiens vorzudringen, wo wir sie im Verlaufe der Zeit, als Eroberer und Gründer mächtiger Reiche, mit immer grösserer Bestimmtheit Monumente der Geschichte errichten sehen. Diese Völker hatten die Wüsten durchwandert, welche die äussersten asiatischen Vorländer vom Induslande trennen; das vom Hunger gequälte Raubthier hatte sie hier gelehrt, nicht mehr der Milch, sondern auch des Fleisches ihrer Heerden als Nahrung sich zu bedienen, bis alsbald nur Blut den Muth des Eroberers zu nähren fähig schien. Schon hatten aber die rauhen Steppen des über den indischen Gebirgsländern nordwärts hinaus sich erstreckenden Asiens, wohin einst die Flucht vor ungeheuren Naturvorgängen die Urbewohner milder Regionen getrieben, das menschliche Raubthier gross gezogen. Von dorthier entströmten zu allen früheren und späteren Zeiten die Fluthen der Zerstörung und Vernichtung jedes Ansatzes zum Wiedergewinn sanfterer Menschlichkeit, wie sie uns schon die Ursachen der iranischen Stämme in der Meldung von den stäten Kämpfen mit jenen turanischen Steppenvölkern bezeichnen. Angriff und Abwehr, Noth und Kampf, Sieg und Unterliegen, Herrschaft und Knechtschaft, Alles mit Blut besiegelt, nichts anderes zeigt uns fortan die Geschichte der menschlichen Geschlechter: als Folge des Sieges des Stärkeren alsbald eintretende Erschlaffung durch eine, von der Knechtschaft der Unterjochten getragene Kultur; worauf dann Ausrottung der Entarteten durch neue rohere Kräfte von noch ungesättigter Blutgier. Denn immer tiefer verfallend, scheinen Blut und Leichen die einzig würdige Nahrung für den Welteroberer zu werden: das Mahl des Thyestes wäre bei den Indern unmöglich gewesen; mit solchen entsetzlichen Bildern konnte jedoch die menschliche Einbildungskraft spielen, seitdem ihr Thier- und Menschenmord geläufig geworden war. Und sollte die Phantasie des zivilisirten modernen Menschen mit Abscheu von solchen Bildern sich abwenden dürfen, wenn sie sich an den Anblick eines Pariser Schlachthauses in seiner frühen Morgen-Beschäftigung, vielleicht auch eines kriegerischen Schlachtfeldes am Abende eines glorreichen Sieges, gewöhnt hat? Gewiss dürften wir es bisher nur darin weiter als mit jenen Thyesteischen Speisemählern gebracht haben, dass uns eine herzlose Täuschung darüber möglich geworden ist, was unsern ältesten Ahnen noch in seiner Schrecklichkeit offen lag. Noch jene Völker, welche als Eroberer nach Vorder-Asien vorgedrungen waren, vermochten ihr Erstaunen über das Verderben, in das sie gerathen, durch Ausbildung so ernster religiöser Begriffe kund zu geben, wie sie der parsischen Religion des Zoroaster zu Grunde liegen. Das Gute und das Böse: Licht und Nacht, Ormuzd und Ahriman, Kämpfen und Wirken, Schaffen und Zerstören: — Söhne des Lichtes traget Scheu vor der Nacht, versöhnet das Böse und wirket das Gute! — Noch gewahren wir hier einen dem alten Indus-Volke verwandten Geist, doch in Sünde verstrickt, im Zweifel über den Ausgang des nie voll sich entscheidenden Kampfes,

Möglichkeit der Muth der Tyranie aus der Induswelt auf abwärts zu

Aber auch einen andern Ausgang suchte der, unter Qual und Leiden seiner Sündhaftigkeit sich bewusst werdende, verirrte Wille des menschlichen Geschlechtes aus dem, seinen natürlichen Adel entwürdigenden, Verderben: hoch begabten Stämmen, denen das Gute so schwer fiel, ward das Schöne so leicht. In voller Bejahung des Willens zum Leben begriffen, wich der griechische Geist der Erkenntnis der schrecklichen Seite dieses Lebens zwar nicht aus, aber selbst diese Erkenntnis ward ihm nur zum Quelle künstlerischer Anschauung: er sah mit vollster Wahrhaftigkeit das Furchtbare; diese Wahrhaftigkeit selbst ward ihm aber zum Triebe einer Darstellung, welche eben durch ihre Wahrhaftigkeit schön ward. So sehen wir in dem Wirken des griechischen Geistes gleichsam einem Spiele zu, einem Wechsel zwischen Gestalten und Erkennen, wobei die Freude am Gestalten den Schrecken des Erkennens zu bemeistern sucht. Hierbei sich genügend, der Erscheinung froh, weil er die Wahrhaftigkeit der Erkenntnis in sie gebannt hat, fragt er nicht dem Zwecke des Daseins nach, und lässt den Kampf des Guten und Bösen, ähnlich der parsischen Lehre, unentschieden, da er für ein schönes Leben den Tod willig annimmt, nur darnach bestrebt, auch diesen schön zu gestalten.

Wir nannten diess in einem erhabenen Sinne ein Spiel, nämlich ein Spiel des Intellectes in seiner Freilassung vom Willen, dem er jetzt nur zur eigenen Selbst-Beschauung dient, — somit das Spiel des Ueberreichen an Geist. Aber das Bedenkliche der Beschaffenheit der Welt ist, dass alle Stufen der Entwicklung der Willensäusserungen, vom Walten der Urelemente durch alle niederen Organisationen hindurch bis zum reichsten menschlichen Intellecte, in Raum und Zeit zugleich neben einander bestehen, und demnach die höchste Organisation immer nur auf der Grundlage selbst der rohesten Willens-Manifestationen sich als vorhanden und wirkend erkennen kann. Auch die Blüthe des griechischen Geistes war an die Bedingungen desselben komplizirten Daseins gebunden, welche einen nach unabänderlichen Gesetzen sich dahin bewegenden Erdball mit all seinen, nach abwärts gesehen, immer roher und unerbittlicher sich darstellenden Lebensgeburten zur Grundlage hat. So konnte sie als ein schöner Traum der Menschheit lange die Welt mit einem täuschen- den Dufte erfüllen, an dem sich zu laben aber nur den von der Noth des Willens befreiten Geistern vergönnt war; und was konnte diesen endlich solcher Genuss anders als ein herzloses Gaukelspiel sein, wenn wir ersehen müssen, dass Blut und Mord, ungebändigt und stäts neu entbunden, die menschlichen Geschlechter durchrasen, die Gewalt einzig herrscht, und Geistesbefreiung nur durch Knechtung der Welt zu erkaufen möglich erscheint? Aber ein herzloses Gaukelspiel, wie wir es nannten, musste das Befassen mit Kunst und der Genuss der durch sie aufgesuchten Befreiung von der Willensnoth nur noch sein, sobald in der Kunst nichts mehr zu erfinden war: das Ideal zu erreichen war die Sache des einzelnen Genie's gewesen; was dem Wirken des Genie's nachlebt, ist nur das Spiel der erlangten Geschicklichkeit, und so sehen wir

denn die griechische Kunst, ohne den griechischen Genius, das grosse römische Reich durchleben, ohne eine Thräne des Armen trocknen, ohne dem vertrockneten Herzen des Reichen eine Zähre entlocken zu können. Vermöchte uns aus weiter Ferne ein langer Sonnenschein zu täuschen, den wir über dem Reiche der Antoninen friedvoll ausgebreitet sehen, so würden wir einen, immerhin dennoch kurzen, Triumph des künstlerisch philosophischen Geistes über die rohe Bewegung der rastlos sich zerstörenden Willenskräfte der Geschichte einzeichnen dürfen. Doch würde uns auch hierbei nur ein Anschein beirren, welcher uns Erschlaffung für Beruhigung ansehen liesse. Für thöricht musste es dagegen erkannt werden, durch noch so sorgsame Vorkehrungen der Gewalt die Gewalt aufhalten zu können. Auch jener Weltfrieden beruhte nur auf dem Rechte des Stärkeren, und nie hatte das menschliche Geschlecht, seitdem es zuerst dem Hunger nach blutiger Beute verfallen, aufgehört durch jenes Recht sich einzig zu Besitz und Genuss für befugt zu halten. Dem kunstsöpferischen Griechen galt es, nicht minder als dem rohesten Barbaren, für das einzige weltgestaltende Gesetz: es giebt keine Blutschuld, die nicht auch dieses schön gestaltende Volk in zerfleischendem Hasse auf seinen Nächsten auf sich lud; bis dann der Stärkere auch ihm wieder nahe kam, dieser Stärkere abermals dem Gewaltsameren unterlag, und Jahrhunderte auf Jahrhunderte, stäts neue rohere Kräfte in das Spiel führend, uns heute endlich zu unserem Schutze hinter alljährlich sich vergrössernde Riesenkanonen und Panzermauern geworfen haben.

Von je ist es, mitten unter dem Rasen der Raub- und Blutgier, weisen Männern zum Bewusstsein gekommen, dass das menschliche Geschlecht an einer Krankheit leide, welche es nothwendig in stäts zunehmender Degeneration erhalte. Manche aus der Beurtheilung des natürlichen Menschen gewonnene Anzeigen, so wie sagenhaft aufdämmernde Erinnerungen, liessen sie die natürliche Art dieses Menschen, und seinen jetzigen Zustand demnach als eine Entartung erkennen. Ein Mysterium hüllte Pythagoras ein, den Lehrer der Pflanzen-Nahrung; kein Weiser sann nach ihm über das Wesen der Welt nach, ohne auf seine Lehre zurückzukommen. Stille Genossenschaften gründeten sich, welche verborgen vor der Welt und ihrem Wüthen die Befolgung dieser Lehre als ein religiöses Reinigungs-Mittel von Sünde und Elend ausübten. Unter den Aermsten und von der Welt Abgelegensten erschien der Heiland, den Weg der Erlösung nicht mehr durch Lehren, sondern durch das Beispiel zu weisen: sein eigenes Blut und Fleisch gab er, als letztes höchstes Sühnungsoffer für alles sündhaft vergossene Blut und geschlachtete Fleisch dahin, und reichte dafür seinen Jüngern Wein und Brot zum täglichen Mahle: — *solches allein geniesset fortan zu meinem Andenken.* Dieses das einzige Heilamt des christlichen Glaubens: mit seiner Pflege ist alle Lehre des Erlösers ausgeübt. Wie mit angstvoller Gewissensqual verfolgt diese Lehre die christliche Kirche, ohne dass diese sie je in ihrer Reinheit zur Befolgung bringen könnte, trotzdem sie, sehr ernstlich erwogen, den allgemein fasslichsten Kern

des Christenthums bilden sollte. Sie wurde zu einer symbolischen Aktion, vom Priester ausgeübt, umgewandelt, während ihr eigentlicher Sinn sich nur in den zeitweilig verordneten Fasten ausspricht, ihre strenge Befolgung aber nur gewissen religiösen Orden, mehr im Sinne einer Demuth fördernden Ent-sagung, als dem eines leiblichen wie geistigen Heilmittels, auferlegt blieb.

Vielleicht ist schon die eine Unmöglichkeit, die unausgesetzte Befolgung dieser Verordnung des Erlösers durch vollständige Enthaltung von thierischer Nahrung bei allen Bekennern durchzuführen, als der wesentliche Grund des so frühen Verfalles der christlichen Religion als christliche Kirche anzusehen. Diese Unmöglichkeit anerkennen müssen, heisst aber so viel, als den unaufhaltsamen Verfall des menschlichen Geschlechtes selbst bekennen. Berufen, den auf Raub und Gewalt begründeten Staat aufzuheben, musste der Kirche, dem Geiste der Geschichte entsprechend, die Erlangung der Herrschaft über Reich und Staaten als erfolgreichstes Mittel erscheinen. Hierzu, um verfallende Geschlechter sich zu unterwerfen, bedurfte sie der Hülfe des Schreckens, und der eigenthümliche Umstand, dass das Christenthum als aus dem Judenthum hervorgegangen angesehen werden konnte, führte zur Aneignung der nöthig dünkenden Schreckmittel. Hier hatte der Stammgott eines kleinen Volkes den Seinigen, sobald sie streng die Gesetze hielten, durch deren genaueste Befolgung sie gegen alle übrigen Völker der Erde sich abgeschlossen erhalten sollten, die einstige Beherrschung der ganzen Welt, mit allem was darin lebt und webt, verhiessen. In Erwiderung dieser Sonderstellung von allen Völkern gleich gehasst und verachtet, ohne eigene Produktivität, nur durch Ausbeutung des allgemeinen Verfalles sein Dasein fristend, wäre dieses Volk sehr wahrscheinlich im Verlaufe gewaltsamer Umwälzungen ebenso verschwunden, wie die grössesten und edelsten Geschlechter völlig erloschen sind; namentlich schien der Islam dazu berufen, das Werk der gänzlichen Auslöschung des Judenthums auszuführen, da er sich des Juden-Gottes als Schöpfers des Himmels und der Erde selbst bemächtigte, um ihn mit Feuer und Schwert zum alleinigen Gott alles Athmenden zu erheben. Die Theilnahme an dieser Welt-herrschaft ihres Jehova glaubten, so scheint es, die Juden verscherzen zu können, da sie andererseits Theilnahme an einer Ausbildung der christlichen Religion gewonnen hatten, welche ihnen diese, mit allen ihren Erfolgen für Herrschaft, Kultur und Zivilisation, im Verlaufe der Zeiten in die Hände zu liefern sehr wohl geeignet war. Denn der erstaunliche Ausgangspunkt hierfür war geschichtlich gegeben: — in einem Winkel des Winkellandes Judäa war Jesus von Nazareth geboren. Anstatt in solcher unvergleichlich niedrigen Herkunft ein Zeugniß dafür zu erblicken, dass unter den herrschenden und hochgebildeten Völkern der damaligen Geschichtsepoche keine Stätte für die Geburt des Erlöser's der *Armen* zu finden war, sondern gerade dieses, einzig durch die Verachtung selbst der Juden ausgezeichnete Galiläa, eben vermöge seiner tiefest erscheinenden Erniedrigung, zur Wiege des neuen Glaubens berufen sein konnte, — dünkte es den ersten Gläubigen, armen, dem

jüdischen Gesetze stumpf unterworfenen Hirten und Landbauern, unerlässlich, die Abkunft ihres Heilandes aus dem Königsstamme David's nachweisen zu können, wie zur Entschuldigung für sein kühnes Vorgehen gegen das ganze jüdische Gesetz. Bleibt es mehr als zweifelhaft, ob Jesus selbst von jüdischem Stamme gewesen sei, da die Bewohner von Galiläa eben ihrer unächtigen Herkunft wegen von den Juden verachtet waren, so mögen wir diess, wie alles die geschichtliche Erscheinung des Erlöser's Betreffende, hier gern dem Historiker überlassen, der seinerseits ja wiederum erklärt mit einem *sündenlosen Jesus nichts anfangen zu können*. Uns wird es dagegen genügen, den Verderb der christlichen Religion von der Herbeziehung des Judenthum's zur Ausbildung ihrer Dogmen herzuleiten. Wie wir diess bereits zuvor berührten, gewann gerade hieraus aber die Kirche ihre Befähigung zu Macht und Herrschaft; denn wo wir christliche Heere, selbst unter dem Zeichen des Kreuzes, zu Raub und Blutvergiessen ausziehen sahen, war nicht der Alldulder anzurufen, sondern *Moses, Josua, Gideon*, und wie die Vorkämpfer Jehova's für die israelitischen Stämme hiessen, waren dann die Namen, deren Anrufung es zur Befehung des Schlachtenmuthes bedurfte; wovon denn die Geschichte Englands aus den Zeiten der Puritaner-Kriege ein deutliches, die ganze alttestamentliche Entwicklung der englischen Kirche beleuchtendes Beispiel aufweist. Wie, ohne diese Hereinziehung des altjüdischen Geistes und seine Gleichstellung mit dem des rein christlichen Evangeliums, wäre es auch bis auf den heutigen Tag noch möglich, kirchliche Ansprüche an die *civilisirte Welt* zu erheben, deren Völker, wie zur gegenseitigen Ausrottung bis an die Zähne bewaffnet, ihren Friedenswohlstand vergeuden, um beim ersten Zeichen des Kriegsherrn methodisch zerfleischend über sich herzufallen? Offenbar ist es nicht Jesus Christus, der Erlöser, den unsere Herren Feldprediger vor dem Beginne der Schlacht den um sie versammelten Bataillonen zum Vorbild empfehlen; sondern, nennen sie ihn, so werden sie wohl meinen: *Jehova, Jahve*, oder einen der *Elohim*, der alle Götter ausser sich hasste, und sie deshalb von seinem treuen Volke unterjocht wissen wollte.

Gehen wir nun unserer so sehr gepriesenen Zivilisation auf den Grund, so finden wir, dass sie eigentlich für den nie voll erblühenden Geist der christlichen Religion eintreten soll, welche einzig zur gleissnerischen Heiligung eines Kompromisses zwischen Rohheit und Feigheit benutzt erscheint. Als ein charakteristischer Ausgangspunkt dieser Zivilisation ist es zu betrachten, dass die Kirche die von ihr zum Tode verurtheilten Andersgläubigen der weltlichen Gewalt mit der Empfehlung übergab, bei der Vollziehung des Urtheils kein Blut zu vergiessen, demnach aber gegen die Verbrennung durch Feuer nichts einzuwenden hatte. Es ist erwiesen, dass auf diese unblutige Weise die kräftigsten und edelsten Geister der Völker ausgerottet worden sind, die nun, um diese verwaist, in die Zucht zivilisatorischer Gewalten genommen wurden, welche, ihrerseits dem Vorgange der Kirche nachahmend, die, nach neueren Philosophen, *abstrakt* treffende Flinten- und Kanonen-

Kugel dem *konkret* Blutwunden schlagenden Schwerte und Spiesse substituirt. War uns der Anblick des den Göttern geopfertem Stier's ein Greuel geworden, so wird nun in sauberen, von Wasser durchspülten Schlachthäusern ein tägliches Blutbad der Beachtung aller derer entzogen, die beim Mittagmahle sich die bis zur Unkenntlichkeit hergerichteten Leichentheile ermordeter Hausthiere wohl schmecken lassen sollen. Begründen sich alle unsere Staaten auf Eroberung und Unterjochung vorgefundener Landes-Insassen, und nahm der letzte Eroberer für sich und die Seinigen den Grund und Boden des Landes in leibeigenen Besitz — wovon England noch jetzt ein wohlgehaltenes Beispiel darbietet —, so gab Erschlaffung und Verfall der herrschenden Geschlechter doch auch das Mittel zu einer allmählichen Verwischung des barbarischen Anscheines solcher ungleichen Besitzes-Vertheilung: das Geld, für welches endlich Grund und Boden den verschuldeten Eigenthümern abgekauft werden konnte, gab dem Käufer dasselbe Recht wie dem einstigen Eroberer, und über den Besitz der Welt verständigt sich jetzt der Jude mit dem Junker, während der Jurist mit dem Jesuiten über das Recht im Allgemeinen ein Abkommen zu treffen sucht. Leider hat dieser friedliche Anschein das Schlimme, dass Keiner dem Andern traut, da das Recht der Gewalt einzig im Gewissen Aller lebendig ist, und jeder Verkehr der Völker unter sich nur durch Politiker geleitet zu werden für möglich gehalten wird, welche wachsam die von Machiavell aufgezeichnete Lehre befolgen: *was du nicht willst, dass er Dir thu', das füge Deinem Nächsten zu*. So müssen wir es auch diesem staaterhaltenden Gedanken für entsprechend ansehen, dass unsere leiblich ihn darstellenden höchsten Herrn, wenn es für bedeutende Manifestationen sich im fürstlichen Schmuck zu zeigen gilt, hierfür die Militär-Uniform anlegen, so übel und würdelos sie, endlich einzig für praktische Zwecke hergerichtet, die Gestalten kleiden möge, welche für alle Zeiten im höchsten Richter-Gewande gewiss edler und würdiger sich ausnehmen dürften.

Ersehen wir hieran, dass unserer so komplizirten Zivilisation selbst nur die Verhüllung unserer durchaus unchristlichen Herkunft nicht gelingen will, und kann unmöglich das Evangelium, auf das wir trotzdem in zartester Jugend bereits vereidigt werden, zu ihrer Erklärung, geschweige denn zu ihrer Rechtfertigung herbeigezogen werden, so hätten wir in unserem Zustande sehr wohl einen Triumph der Feinde des christlichen Glaubens zu erkennen.

Wer hierüber sich klar gemacht hat, muss auch leicht einsehen, warum in gleicher Weise auf dem der Zivilisation abliegenden Gebiete der Geistes-Kultur ein immer tieferer Verfall sich kund gibt: die Gewalt kann zivilisieren, die Kultur muss dagegen aus dem Boden des Frieden's sprossen, wie sie schon ihren Namen von der Pflege des eigentlichen Bodengrundes her führt. Aus diesem Boden, der einzig dem thätig schaffenden Volke gehört, erwachsen zu jeder Zeit auch einzig Kenntnisse, Wissenschaften und Künste, genährt durch jeweilig dem Volksgeiste entsprechende Religionen. Zu diesen Wissenschaften und Künsten des Friedens tritt nun die rohe Gewalt des Eroberers

und sagt ihnen: was von Euch zum Kriegshandwerk taugt — mag gedeihen, was nicht — mag verkommen. So sehen wir, dass das Gesetz Muhamed's zu dem eigentlichen Grundgesetze aller unserer Zivilisationen geworden ist, und unseren Wissenschaften und Künsten sieht man es an, wie sie unter ihm gedeihen. Es stehe nur irgendwo ein guter Kopf auf, der es zugleich von Herzen redlich meint; die Wissenschaften und Künste der Zivilisation wissen ihm bald die Wege zu weisen. Hier wird gefragt: bist Du einer herzlosen und schlechten Zivilisation nützlich oder nicht? Von den sogenannten Natur-Wissenschaften, namentlich der Physik und Chemie, ist den Kriegs-Behörden weis gemacht worden, dass in ihnen noch ungemein viel zerstörende Kräfte und Stoffe aufzufinden möglich wäre, wenn auch leider das Mittel gegen Frost und Hagelschlag sobald noch nicht herbeizuschaffen sei. Diese werden besonders begünstigt; auch fördern die entehrenden Krankheiten unserer Kultur alle die menschenhänderischen Ausgeburten der spekulativen Thier-Vivisektion in unseren physiologischen Operationen, zu deren Schutz Staat und Reich alle die *wissenschaftlichen Standpunkt* stellen. Den Ruin, den in eine mögliche gesunde Entwicklung einer christlichen Volkskultur die lateinische Wiedergeburt der griechischen Künste hineingetragen hat, verarbeitet Jahr um Jahr eine dumpf vor sich dahin stümpernde Philologie, den Hütern des antiken Gesetzes des Rechtes des Stärkeren gefallsüchtig zuschmunzelnd. Alle Künste aber werden herbeigezogen und gepflegt, sobald sie zur Abwendung vom Gewährwerden des Elendes, in dem wir uns etwa begriffen fühlen könnten, dienlich erscheinen. Zerstreung, Zerstreung. Nur keine Sammlung, als höchstens Geld-Sammlungen für Feuer- und Wasserbeschädigte, für welche die Kriegskassen kein Geld haben.

Und für diese Welt wird immerfort gemalt und musiziert. In den Gallerien wird Raphaël fort und fort bewundert und erklärt, und seine *Sixtina* bleibt den Kunstkennern ein grösstes Meisterstück. In Konzert-Sälen wird aber auch Beethoven gehört; und fragen wir uns nun, was unserem Publikum wohl eine Pastoral-Symphonie sagen möge, so bringt uns diese Frage, tief und ernstlich erwogen, auf Gedanken, wie sie dem Verfasser dieses Aufsatzes sich immer unabweisbarer aufdrängten, und welche er nun seinen geneigten Lesern fasslich mitzuthemen versuchen will, vorausgesetzt, dass die Annahme eines tiefen Verfalles, in welchen der geschichtliche Mensch gerathen, nicht bereits vom Weiterbeschreiten des eingeschlagenen Weges sie abgeschreckt hat.

III.

Die Annahme einer Entartung des menschlichen Geschlechtes dürfte, so sehr sie derjenigen eines stäten Fortschrittes zuwider erscheint, ernstlich erwogen, dennoch die einzige sein, welche uns einer begründeten Hoffnung zuführen könnte. Die sogenannte pessimistische Welt-Ansicht müsste uns hierbei nur unter der Voraussetzung als berechtigt erscheinen, dass sie sich auf die Be-

urtheilung des geschichtlichen Menschen begründe; sie würde jedoch bedeutend modifizirt werden müssen, wenn der vorgeschichtliche Mensch uns so weit bekannt würde, dass wir aus seiner richtig wahrgenommenen Natur-Anlage auf eine später eingetretene Entartung schliessen könnten, welche nicht unbedingt in jener Natur-Anlage begründet lag. Dürfen wir nämlich die Annahme bestätigt finden, dass die Entartung durch übermächtige äussere Einflüsse verursacht worden sei, gegen welche sich der, solchen Einflüssen gegenüber noch unerfahrene, vorgeschichtliche Mensch nicht zu wehren vermochte, so müsste uns die bisher bekannt gewordene Geschichte des menschlichen Geschlechtes als die leidenvolle Periode der Ausbildung seines Bewusstseins für die Anwendung der auf diesem Wege erworbenen Kenntnisse zur Abwehr jener verderblichen Einflüsse gelten können.

So unbestimmt, und oft in kürzester Zeit sich widersprechend, auch die Ergebnisse unserer wissenschaftlichen Forschung sich herausstellen und häufig uns mehr beirren als aufklären, scheint doch eine Annahme unserer Geologen als unwidersprechlich sich zu behaupten, nämlich diese, dass das zuletzt dem Schoosse der animalischen Bevölkerung der Erde entwachsene menschliche Geschlecht, welchem wir noch jetzt angehören, wenigstens zu einem grossen Theile, eine gewaltsame Umgestaltung der Oberfläche unseres Planeten erlebt hat. Hiervon überzeugend spricht zu uns ein sorgfältiger Ueberblick der Gestalt unserer Erdkugel: dieser zeigt uns, dass in irgend einer Epoche ihrer letzten Ausbildung grosse Theile der verbundenen Festländer versanken, andere empor stiegen, während unermessliche Wasserfluthen vom Südpole her endlich nur an den, gleich Eisbrechern gegen sie sich vorstreckenden, spitzen Ausläufern der sich behauptenden Festländer der nördlichen Halbkugel, sich stauten und verliefen, nachdem sie alles Ueberlebende in furchtbarer Flucht vor sich hergetrieben hatten. Die Zeugnisse für die Richtigkeit einer solchen Flucht des animalischen Lebens aus den Tropenkreisen bis in die rauhesten nordischen Zonen, wie sie unsere Geologen in Folge von Ausgrabungen, z. B. von Elephanten-Skeletten in Sibirien, liefern, sind allbekannt. Wichtig für unsere Untersuchung ist es dagegen, sich eine Vorstellung von den Veränderungen zu verschaffen, welche durch solche gewaltsame Dislokationen der Erdbewohner bei den, bisher im Mutterschoosse ihrer Urgeburtsländer gross gezogenen, thierischen und menschlichen Geschlechtern nothwendig eingetreten sein müssen. Sehr gewiss muss das Hervortreten ungeheurer Wüsten, wie der afrikanischen Sahara, die Anwohner der vorherigen, von üppigen Uferländern umgebenen Binnenseen in eine Hungersnoth geworfen haben, von deren Schrecklichkeit wir uns einen Begriff machen können, wenn uns von den wüthenden Leiden Schiffbrüchiger berichtet wird, durch welche vollkommen zivilisirte Bürger unserer heutigen Staaten zum Menschenfraasse hingetrieben wurden. In den feuchten Ufer-Umgebungen der Canadischen Seen leben jetzt noch den Panthern und Tigern verwandte thierische Geschlechter als Fruchtesser, während an jenen Wüstenrändern der geschichtliche Tiger und Löwe zum blutigierigsten

reissenden Thiere sich ausbildete. Dass ursprünglich der Hunger allein es gewesen sein muss, welcher den Menschen zum Thiermord und zur Ernährung durch Fleisch und Blut angetrieben hat, nicht aber diese Nöthigung bloss durch Versetzung in kältere Klimaten eingetreten sei, wie diejenigen wissen wollen, welche thierische Nahrung in nördlichen Gegenden als Pflicht der Selbsterhaltung vorgeschrieben glauben, beweist die offenliegende Thatsache, dass grosse Völker, welchen reichliche Frucht-Nahrung zu Gebote steht, selbst in rauheren Klimaten durch fast ausschliesslich vegetabilische Nahrung nichts von ihrer Kraft und Ausdauer einbüssen, wie diess an den, zugleich zu vorzüglich hohem Lebensalter gelangenden, russischen Bauern zu ersehen ist; von den Japanesen, welche nur Frucht-Nahrung kennen, wird ausserdem der tapferste Kriegsmuth bei schärfstem Verstande gerühmt. Es sind demnach ganz abnorme Fälle anzunehmen, durch welche, z. B. bei den, nordasiatischen Steppen zugetriebenen malayischen Stämmen, der Hunger auch den Blutdurst erzeugte, von welchem die Geschichte uns lehrt, dass er nie zu stillen ist und dem Menschen zwar nicht Muth, aber das Rasen zerstörender Wuth ein giebt. Man kann es nicht anders erfinden, als dass, wie das reissende Thier sich zum König der Wälder aufwarf, nicht minder das menschliche Raubthier sich zum Beherrscher der friedlichen Welt gemacht hat: ein Erfolg der vorangehenden Erd-Revolutionen, der den vorgeschichtlichen Menschen ebenso überrascht hat, wie er auf jene unvorbereitet war. Wie nun aber auch das Raubthier nicht gedeiht, sehen wir auch den herrschenden Raubmenschen verkommen. In der Folge naturwidriger Nahrung siecht er in Krankheiten, welche nur an ihm sich zeigen, dahin und erreicht nie mehr weder sein natürliches Lebensalter noch einen sanften Tod, sondern wird von, nur ihm bekannten Leiden und Nöthen, leiblicher wie seelischer Art, durch ein nichtiges Leben zu einem stäts erschreckenden Abbruch desselben dahin gequält. *)

Wenn wir anfänglich den Erfolgen dieses menschlichen Raubthieres, wie sie uns die Weltgeschichte aufweist, im weitesten Ueberblicke nachgingen, so möge es uns nun dienlich erscheinen, wiederum näher auf die diesen Erfolgen entgegen wirkenden Versuche zur Wiederauffindung des *verlorenen Paradieses* einzugehen, denen wir im Verlaufe der Geschichte mit anscheinlich immer zunehmender Ohnmacht, und endlich fast unzuverspürender Wirkung, begegnen.

Unter den zuletzt gemeinten Versuchen treffen wir in unserer Zeit die Vereine der sogenannten Vegetarianer an: gerade aus diesen, welche den

*) Der Verfasser verweist hier ausdrücklich auf das Buch: *Thalysia, oder das Heil der Menschheit*, von A. Gleizès, aus dem Französischen vortrefflich übersetzt und bearbeitet von Robert Springer. (Berlin 1873. Verlag von Otto Janke). Ohne genaue Kenntnissnahme von den in diesem Buche niedergelegten Ergebnissen sorgfältigster Forschungen, welche das ganze Leben eines der liebenswerthesten und tiefstinnigsten Franzosen eingenommen zu haben scheinen, dürfte es schwer werden, für die hieraus geschöpften und mit dem vorliegenden Versuche angedeuteten Folgerungen auf die Möglichkeit einer Regeneration des menschlichen Geschlechtes, bei dem Leser eine zustimmende Aufmerksamkeit zu gewinnen.

Kernpunkt der Regenerationsfrage des menschlichen Geschlechtes unmittelbar in das Auge gefasst zu haben scheinen, vernimmt man von einzelnen vorzüglichen Mitgliedern die Klage darüber, dass ihre Genossen die Enthaltung von Fleischnahrung zumeist nur aus persönlichen diätetischen Rücksichten ausüben, keineswegs aber damit den grossen regenerativen Gedanken verbinden, auf welchen es, wollten die Vereine Macht gewinnen, einzig anzukommen hätte. Ihnen zunächst stehen, mit bereits einiger Maassen ausgedehnterer praktischer Wirksamkeit, die Vereine zum Schutze der Thiere: von diesen, welche ebenfalls nur durch Vorhaltung von Zwecken der Nützlichkeit die Theilnahme des Volkes für sich zu gewinnen suchen, dürften wahrhaft erspriessliche Erfolge wohl erst dann zu erwarten sein, wenn sie das Mitleid mit den Thieren bis zu einer verständnissvollen Durchdringung der tieferen Tendenz des Vegetarianismus ausbildeten; wonach dann eine, auf solche gegenseitige Durchdringung begründete, Verbindung beider Vereine eine bereits nicht zu unterschätzende Macht bilden dürfte. Nicht minder würde eine von den genannten beiden Vereinen geleitete und ausgeführte Veredelung der bisher einzig an den Tag getretenen Tendenz der sogenannten Mässigkeitsvereine zu wichtigen Erfolgen führen können. Die Pest der Trunksucht, welche sich über alle Leibeigenen unserer modernen Kriegszivilisation als letzte Vertilgerin aufgeworfen hat, liefert dem Staate durch Steuererträge aller Art Zuflüsse, welchen dieser zu entsagen noch nirgends Neigung gezeigt hat; wogegen die wider sie gerichteten Vereine nur den praktischen Zweck wohlfeilerer Assekuranz für Seeschiffe, ihre Ladungen und sonstige, der Bewachung durch nüchterne Diener zu übergebende Etablissements im Sinne haben. Mit Verachtung und Hohn blickt unsere Zivilisation auf die Wirksamkeit der genannten drei, in ihrer Zersplitterung durchaus unwirksamen Vereinigungen hin: zu solcher Geringschätzung darf sich aber bereits Erstaunen als über wahnwitzige Anmaassung, gesellen, wenn unseren grossen Kriegsherrn die Apostel der Friedensverbindungen mit unterthänigen Gesuchen gegen den Krieg sich vorstellen. Hiervon erlebten wir noch in neuester Zeit ein Beispiel und haben uns der Antwort unseres berühmten *Schlachtendenker's* zu entsinnen, worin als ein, wohl noch ein paar Jahrhunderte andauerndes, Hinderniss des Friedens der Mangel an Religiosität bei den Völkern bezeichnet wurde. Was hier unter Religiosität und Religion im Allgemeinen verstanden sein mochte, ist allerdings nicht leicht sich klar zu machen; namentlich dürfte es schwer fallen, die Irreligiosität gerade der Völker und Nationen, als solcher, sich als Feindin des Aufhörens der Kriege zu denken. Es muss hierunter von unserem General-Feldmarschall wohl etwas Anderes verstanden gewesen sein, und ein Hinblick auf die bisherigen Kundgebungen gewisser internationaler Friedensverbindungen dürfte erklären, warum man auf die dort ausgeübte Religiosität nicht viel giebt.

Die Fürsorge religiöser Belehrung ist hiergegen neuester Zeit wirklich versuchsweise den grossen Arbeiter-Vereinigungen zugewendet worden,

deren Berechtigung wohlwollenden Freunden der Humanität nicht unbeachtet bleiben durfte, deren wirkliche oder vermeintliche Uebergriffe in die Gebiete der zu Recht bestehenden Staatsgesellschaft den Hütern derselben aber durchaus ungestattbar erscheinen mussten. Jede, selbst die anscheinend gerechteste Anforderung, welche der sogenannte *Sozialismus* an die durch unsere Zivilisation ausgebildete Gesellschaft erheben möchte, stellt, genau erwogen, die Berechtigung dieser Gesellschaft sofort in Frage. In Rücksicht hierauf, und weil es unthunlich erscheinen muss, die gesetzliche Anerkennung der gesetzlichen Auflösung des gesetzlich Bestehenden in Antrag zu bringen, können die Postulate der Sozialisten nicht anders als in einer Unklarheit sich zu erkennen geben, welche zu falschen Rechnungen führt, deren Fehler durch die ausgezeichneten Rechner unserer Zivilisation sofort nachgewiesen werden. Dennoch könnte man, und diess zwar aus starken inneren Gründen, selbst den heutigen Sozialismus als sehr beachtenswerth von Seiten unserer staatlichen Gesellschaft ansehen, sobald er mit den drei zuvor in Betracht genommenen Verbindungen der Vegetarianer, der Thierschützer und der Mässigkeitspfeleger, in eine wahrhaftige und innige Vereinigung träte. Stünde von den, durch unsere Zivilisation nur auf korrekte Geltendmachung des berechnendsten Egoismus angewiesenen Menschen zu erwarten, dass die zuletzt in das Auge gefasste Vereinigung, mit vollkommenem Verständniss der Tendenz jeder der genannten, in ihrem Unzusammenhange machtlosen Verbindungen, unter ihnen einen vollen Bestand gewinnen könnte, so wäre auch die Hoffnung des Wiedergewinnes einer wahrhaften Religion nicht minder berechtigt. Was bisher den Begründern aller jener Vereinigungen nur aus Berechnungen der Klugheit aufgegangen zu sein schien, fusst, ihnen selbst zum Theil wohl unbewusst, auf einer Wurzel, welche wir ohne Scheu die eines religiösen Bewusstseins nennen wollen: selbst dem Grollen des Arbeiter's, der alles Nützliche schafft um davon selber den verhältnissmässig geringsten Nutzen zu ziehen, liegt eine Erkenntniss der tiefen Unsittlichkeit unserer Zivilisation zum Grunde, welcher von den Verfechtern der letzteren nur mit, in Wahrheit lächerlichen Sophismen entgegnet werden kann; denn gesetzt, der leicht zu führende Beweis dafür, dass Reichthum an sich nicht glücklich macht, könnte vollkommen zutreffend geliefert werden, so würde doch nur dem Herzlosesten ein Widerspruch dagegen ankommen dürfen, dass Armuth elend macht. Unsere alt-testamentarische christliche Kirche beruft sich hierbei zur Erklärung der misslichen Beschaffenheit aller menschlichen Dinge auf den Sündenfall der ersten Menschen, welcher — höchst merkwürdiger Weise — nach der jüdischen Tradition keineswegs von einem verbotenen Genusse von Thierfleisch, sondern dem einer Baumfrucht sich herleitet; womit in einer nicht minder auffälligen Verbindung steht, dass der Judengott das fette Lammopfer Abel's schmackhafter fand als das Feldfruchtopfer Kain's. Wir sehen aus solchen bedenklichen Aeusserungen des Charakter's des jüdischen Stamm-Gottes eine Religion hervorgehen, gegen deren unmittelbare Verwendung zur Regeneration

des Menschen-Geschlechtes ein tief überzeugter Vegetarianer unserer Tage bedeutende Einwendungen zu machen haben dürfte. Nehmen wir hinwider an, dass, in seinem angelegentlichen Vernehmen mit dem Vegetarianer, dem Thierschutz-Vereinler die wahre Bedeutung des ihn bestimmenden Mitleides nothwendig aufgehen müsse, und beide dann den im Branntwein verkommenen Paria unserer Zivilisation mit der Verkündigung einer Neubelebung durch Enthaltung von jenem gegen die Verzweiflung eingenommenen Gifte, sich zuwendeten, so dürften aus dieser hiermit gedachten Vereinigung Erfolge zu gewinnen sein, wie sie vorbildlich die in gewissen amerikanischen Gefängnissen angestellten Versuche aufgezeigt haben, durch welche die boshaftesten Verbrecher vermöge einer weislich geleiteten Pflanzen-Diät zu den sanftesten und rechtschaffensten Menschen umgewandelt wurden. Wessen Gedenken würden die Gemeinden dieses Vereines wohl feiern, wenn sie nach der Arbeit des Tages sich zum Mahle versammelten, um an Brot und Wein sich zu erlaben? —

Führen wir uns hiermit ein Phantasie-Bild vor, welches uns verwirklicht zu denken durch keine vernünftige Annahme, ausser der des absoluten Pessimismus, uns verwehrt dünken darf, so kann es vielleicht als nicht minder erspriesslich gelten, auf die weitergehende Wirksamkeit des gedachten Vereines zu schliessen, da wir hierbei von der einen, alle Regeneration bestimmenden Grundlage einer religiösen Ueberzeugung davon ausgehen, dass die Entartung des menschlichen Geschlechtes durch seinen Abfall von seiner natürlichen Nahrung bewirkt worden sei. Die durch besonnene Nachforschung zu erlangende Kenntniss davon, dass nur ein Theil — man nimmt an nur ein Dritttheil — des menschlichen Geschlechtes in diesen Abfall verstrickt worden ist, dürfte uns an dem Beispiel des unleugbaren physischen Gedeihen's der grösseren Hälfte desselben, welche bei der natürlichen Nahrung verblieben ist, sehr füglich über die Wege belehren, die wir zum Zwecke der Regeneration der entarteten, obwohl herrschenden Hälfte einzuschlagen hätten. Ist die Annahme, dass in nordischen Klimaten die Fleisch-Nahrung unerlässlich sei, begründet, was hielte uns davon ab, eine vernunftgemäss angeleitete Völker-Wanderung in solche Länder unseres Erdballes auszuführen, welche, wie diess von der einzigen Südamerikanischen Halbinsel behauptet worden ist, vermöge ihrer überwuchernden Produktivität die heutige Bevölkerung aller Welttheile zu ernähren im Stande sind? Die an Fruchtbarkeit überreichen Länder Süd-Afrika's überlassen unsere Staatslenker der Politik des englischen Handels-Interesses, während sie mit den kräftigsten ihrer Unterthanen, sobald sie vor dem drohenden Hunger-Tode fliehen, nichts anderes anzufangen wissen, als sie, im besten Falle ungehindert, jedenfalls aber ungeleitet und der Ausbeutung für fremde Rechnung übergeben, davon ziehen zu lassen. Da dieses nun so steht, würden die von uns gedachten Vereine, zur Durchführung ihrer Tendenzen, ihre Sorgsamkeit und Thätigkeit, vielleicht nicht ohne Glück, der Auswanderung zuzuwenden haben; und den neuesten Erfahrungen nach er-

scheint es nicht unmöglich, dass bald diese, wie behauptet wird, der Fleisch-Nahrung durchaus bedürftigen nordischen Länder den Sauhetzern und Wildjägern, ohne alle weiter belästigende und nach Brot verlangende untere Bevölkerung, zur alleinigen Verfügung zurückgelassen blieben, wo diese dann als Vertilger der auf den verödeten Landstrichen etwa überhand nehmenden reissenden Thiere sich recht gut ausnehmen würden. Uns aber dürfte daraus kein moralischer Nachtheil erwachsen, dass wir, etwa nach Christus' Worten: *gebet dem Kaiser was des Kaisers, und Gott was Gottes ist*, den Jägern ihre Jagdreviere lassen, unsere Aecker aber für uns bauen: die von unserem Schweisse gemästeten, schnappenden und schmatzenden Geldsäcke unserer Zivilisation aber, möchten sie ihr Zetergeschrei erheben, würden wir etwa wie die Schweine auf den Rücken legen, welche dann durch den überraschenden Anblick des Himmels, den sie nie gesehen, sofort zu staunendem Schweigen gebracht werden.

Bei der gewiss nicht verzagten Ausmalung des uns vorschwebenden Phantasie-Bildes eines Regenerations-Versuches des menschlichen Geschlechtes, haben wir für jetzt aller der Einwendungen nicht zu achten, welche uns von den Freunden unserer Zivilisation gemacht werden könnten. Nach dieser Seite hin beruht unsere Annahme ergebnissvollster Möglichkeiten auf den durch redliche wissenschaftliche Forschungen gewonnenen Erkenntnissen, deren klare Einsicht uns durch die aufopfernde Thätigkeit edler Menschen — unter denen wir zuvor eines der Vortrefflichsten gedachten — erleichtert worden ist. Während wir hierauf alle jene denkbaren Einsprüche verweisen, haben wir uns selbst sehr gründlich nur noch in der einen Voraussetzung zu bestärken, dass nämlich aller echte Antrieb, und alle vollständig ermöglichende Kraft zur Ausführung der grossen Regeneration nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsen könne. Nachdem unsere übersichtliche Darstellung uns stark beleuchtenden Andeutungen in diesem Betreff bereits wiederholt nahe geführt hat, müssen wir uns jetzt diesem Hauptstücke unserer Untersuchung vorzüglich zuwenden, da wir von ihm aus auch erst den, vorsätzlich uns zunächst bestimmenden, Ausblick auf die Kunst mit der verlangten Sicherheit zu richten vermögen werden.

Wir gingen von der Annahme einer Verderbniss des vorgeschichtlichen Menschen aus: unter diesem wollen wir keineswegs den *Urmenschen* verstehen, von dem wir vernünftiger Weise keine Kenntniss haben können, vielmehr die Geschlechter, von denen wir zwar keine Thaten, wohl aber Werke kennen. Diese Werke sind alle Erfindungen der Kultur, welche der geschichtliche Mensch für seine zivilisatorischen Zwecke nur benützt und verquemlicht, keineswegs erneuert oder vermehrt hat; vor Allem der Sprache, welche vom Sanskrit bis auf die neuesten europäischen Sprach-Amalgame eine zunehmende Degeneration aufdeckt. Wer bei diesem Ueberblicke die, in unserem heutigen Verfall uns erstaunlich dünken müssenden Anlagen des menschlichen Geschlechtes genau erwägt, wird zu der Annahme gelangen dürfen, dass der

ungeheure Drang, welcher, von Zerstörung zu Neubildung hin, alle Möglichkeiten seiner Befriedigung durchstrebend, als sein Werk diese Welt uns hinstellt, mit der Hervorbringung dieses Menschen an seinem Ziele angelangt war, da in ihm er seiner sich als Wille selbst bewusst ward, als welcher er nun, sich und sein Wesen erkennend, über sich selbst entscheiden konnte. Den zur Herbeiführung seiner letzten Erlösung nothwendigen Schrecken über sich selbst zu empfinden, wurde dieser Mensch durch eben jene ihm ermöglichte Erkenntniss, nämlich durch das Sich-Wiedererkennen in allen Erscheinungen des gleichen Willen's, befähigt, und die Anleitung zur Ausbildung dieser Befähigung gab ihm das, nur ihm in dem hierzu nöthigen Grade empfindbare, Leiden. Stellen wir uns unter dem Göttlichen unwillkürlich eine Sphäre der Unmöglichkeit des Leiden's vor, so beruht diese Vorstellung immer nur auf dem Wunsche einer Möglichkeit, für welche wir in Wahrheit keinen positiven, sondern nur einen negativen Ausdruck finden können. So lange wir dagegen das Werk des Willen's, der wir selbst sind, zu vollziehen haben, sind wir in Wahrheit auf den Geist der Verneinung angewiesen, nämlich der Verneinung des eigenen Willen's selbst, welcher, als blind und nur begehrend, sich deutlich wahrnehmbar nur in dem Unwillen gegen das kundgiebt, was ihm als Hinderniss oder Unbefriedigung widerwärtig ist. Da er aber doch selbst wiederum allein nur dieses sich Entgegenstrebende ist, so drückt sein Wüthen nichts Anderes als seine Selbst-Verneinung aus, und hierüber zur Selbstbesinnung zu gelangen darf endlich nur das dem Leiden entkeimende Mitleiden ermöglichen, welches dann als Aufhebung des Willen's die Negation einer Negation ausdrückt, die wir nach den Regeln der Logik als Affirmation verstehen.

Suchen wir nun hier, unter der Anleitung des grossen Gedanken's unseres Philosophen, das unerlässlich uns vorgelegte metaphysische Problem der Bestimmung des menschlichen Geschlechtes mit einiger Deutlichkeit uns nahe zu bringen, so hätten wir das, was wir als den Verfall des durch seine Handlungen geschichtlich uns bekannt gewordenen Geschlechtes bezeichneten, als die strenge Schule des Leidens anzuerkennen, welche der Wille in seiner Blindheit sich selbst auferlegte, um sehend zu werden, — etwa in dem Sinne der Macht, *die stäts das Böse will und stäts das Gute schafft*. Nach den Kenntnissen, welche wir von der allmählichen Bildung unseres Erdballes erlangt haben, hatte dieser auf seiner Oberfläche bereits einmal menschenähnliche Geschlechter hervorgebracht, die er dann durch eine neue Umwälzung aus seinem Innern wieder untergehen liess; von dem hierauf neu zum Leben geförderten jetzigen menschlichen Geschlechte wissen wir, dass es, mindestens zu einem grossen Theile, aus seinen Urgeburts-Stätten durch eine, die Erdoberfläche bedeutend umgestaltende, für jetzt letzte Revolution vertrieben worden ist. Zu einem paradiesischen Behagen an sich selbst zu gelangen, kann daher unmöglich die letzte Lösung des Räthsel's dieses gewaltsamen Triebes sein, welcher in allen seinen Bildungen als furchtbar und erschreckend unserem Bewusstsein gegenwärtig bleibt. Stäts werden alle die bereits er-

kannten Möglichkeiten der Zerstörung und Vernichtung, durch die er sein eigentliches Wesen kund gibt, vor uns liegen; unsere eigene Herkunft aus den Lebenskeimen, die wir in grauenhafter Gestaltung die Meerestiefen immer wieder hervorbringen sehen, wird unserem entsetzten Bewusstsein nie sich verbergen können. Und dieses zur Fähigkeit der Beschauung und Erkenntniss, somit zur Beruhigung des ungestümen Willensdranges gebildete Menschengeschlecht, bleibt es selber sich nicht stäts noch auf allen den niedrigeren Stufen beharrend gegenwärtig, auf welchen ungenügende Ansätze zur Erreichung höherer Stufen, durch wilde eigene Willens-Hindernisse gehemmt, zum Abscheu oder Mitleiden für uns, unabänderlich sich erhielten? Durfte dieser Um- und Ausblick selbst die im Schoosse einer mütterlich sorgsam Natur mild gepflegten und zu Sanftmuth erzogenen, edelsten Geschlechter der Menschen mit Trauer und Bangigkeit erfüllen, welches Leiden musste sich ihrer bemächtigen, als sie ihrem eigenen Verfall, ihrer Entartung bis zu den tiefsten Vorgeburten ihres Geschlechtes hinab, mit nur duldend möglicher Abwehr zuzusehen genöthigt waren? Die Geschichte dieses Abfalles, wie wir sie in weitesten Umrissen uns vorführten, dürfte, wenn wir sie als die Schule des Leidens des Menschen-Geschlechtes betrachten, die durch sie gewonnene Lehre uns darin erkennen lassen, dass wir einen, aus dem blinden Walten des weltgestaltenden Willens herrührenden, der Erreichung seines unbewusst angestrebten Zieles verderblichen, Schaden mit Bewusstsein wieder zu verbessern, gleichsam das vom Sturm umgeworfene Haus wieder aufzurichten und gegen neue Zerstörung zu sichern, angeleitet worden seien. Dass alle unsere Maschinen hierfür nichts ausrichten, dürfte den gegenwärtigen Geschlechtern bald einleuchten, da die Natur zu meistern nur denen gelingen kann, die sie verstehen und im Einverständnis mit ihr sich einzurichten wissen, wie diess zunächst eben durch eine vernunft-gemässere Vertheilung der Bevölkerung der Erde über deren Oberfläche geschehen würde; wogegen unsere stumpfsinnige Zivilisation mit ihren kleinlichen mechanischen und chemischen Hilfsmitteln, sowie mit der Aufopferung der besten Menschenkräfte für die Herstellung derselben, immer nur in einem fast kindisch erscheinenden Kampfe gegen die Unmöglichkeit sich gefällt. Hiergegen würden wir, selbst bei der Annahme bedeutender Erschütterungen unserer irdischen Wohnstätten, für alle Zukunft gegen die Möglichkeit des Rückfalles des menschlichen Geschlechtes von der erreichten Stufe höherer sittlicher Ausbildung gesichert sein, wenn unsere durch die Geschichte dieses Verfalles gewonnene Erfahrung ein religiöses Bewusstsein in uns begründet und befestigt hat, — dem jener drei Millionen Hindus ähnlich, deren wir vorangehend gedachten.

Und würde eine gegen jeden Rückfall in die Unterthänigkeit unter die Gewalt des blind wüthenden Willens uns bewahrende Religion erst neu zu stiften sein? Feierten wir denn nicht schon in unserem täglichen Mahle den Erlöser? Bedürftten wir des ungeheuren allegorischen Ausschmuckes, mit welchen bisher noch alle Religionen, und namentlich auch die so tief sinnige

brahmanische, bis zur Fratzenhaftigkeit entstellt wurden? Haben doch wir das Leben nach seiner Wirklichkeit in unserer Geschichte vor uns, die jede Lehre durch ein wahrhaftiges Beispiel uns bezeichnet. Verstehen wir sie recht, diese Geschichte, und zwar im Geiste und in der Wahrheit, nicht nach dem Worte und der Lüge unserer Universitätshistoriker, welche nur Aktionen kennen, dem weitesten Eroberer ihr Lied singen, von dem Leiden der Menschheit aber nichts wissen wollen. Erkennen wir, mit dem Erlöser im Herzen, dass nicht ihre Handlungen, sondern ihre Leiden die Menschen der Vergangenheit uns nahe bringen und unseres Gedenken's würdig machen, dass nur dem unterliegenden, nicht dem siegenden Helden unsere Theilnahme zugehört. Möge der aus einer Regeneration des menschlichen Geschlechtes hervorgehende Zustand, durch die Kraft eines beruhigten Gewissen's, sich noch so friedsam gestalten, stäts und immer wird uns in der umgebenden Natur, in der Gewaltsamkeit der Ur-Elemente, in den unabänderlich unter und neben uns sich geltend machenden niedereren Willens-Manifestationen in Meer und Wüste, ja in dem Insekte, dem Wurme, den wir unachtsam zertreten, die ungeheure Tragik dieses Welten-Daseins zur Empfindung kommen, und täglich werden wir den Blick auf den Erlöser am Kreuze als letzte erhabene Zuflucht zu richten haben.

Wohl uns, wenn wir uns dann den Sinn für den Vermittler des zerschmetternd Erhabenen mit dem Bewusstsein eines reinen Lebenstriebes offen erhalten dürfen, und durch den künstlerischen Dichter der Welt-Tragik uns in eine versöhnende Empfindung dieses Menschen-Lebens beruhigend hinüber leiten lassen können. Dieser dichterische Priester, der einzige der nie log, war in den wichtigsten Perioden ihrer schrecklichen Verirrungen der Menschheit als vermittelnder Freund stäts zugesellt: er wird uns auch in jenes wiedergeborene Leben hinüberbegleiten, um uns in idealer Wahrheit jenes *Gleichniss* alles Vergänglichen vorzuführen, wenn die reale Lüge des Historikers längst unter dem Aktenstaube unserer Zivilisation begraben liegt. Eben jener allegorischen Zuthaten, durch welche der edelste Kern der Religion bisher so weit entstellt wurde, dass, da die geforderte reale Glaubhaftigkeit derselben endlich geleugnet werden musste, dieser Kern selbst angenagt werden konnte, jenes theatralischen Gaukelwerkes, durch das wir noch heute das so leicht zu täuschende phantasievolle arme Volk, namentlich südlicher Länder, von wahrer Religiosität ab zu frivolem Spiele mit dem Göttlichen angeleitet sehen, — dieser so übel bewährten Beihülfen zur Aufrechterhaltung religiöser Kulte, werden wir nicht mehr bedürfen. Wir zeigten zuerst, wie nur das grösste Genie der Kunst durch Umbildung in das Ideale den ursprünglichen erhabenen Sinn auch jener Allegorien uns retten konnte; wie jedoch dieselbe Kunst, von der Erfüllung dieser idealen Aufgabe gleichsam gesättigt, den realen Erscheinungen des Lebens sich zuwendend, eben von der tiefen Schlechtigkeit dieser Realität zu ihrem eigenen Verfall hingezogen wurde. Nun aber haben wir eine neue Realität vor uns, ein, mit tiefem religiösen Bewusstsein von

dem Grunde seines Verfalles aus diesem sich aufrichtendes und neu sich artendes Geschlecht, mit dem wahrhaftigen Buche einer wahrhaftigen Geschichte zur Hand, aus dem es jetzt ohne Selbst-Belügung seine Belehrung über sich schöpft. Was einst den entartenden Athenern ihre grossen Tragiker in erhabenen gestalteten Beispielen vorführten, ohne über den rasend um sich greifenden Verfall ihres Volkes Macht zu gewinnen; was Shakespeare einer in eitler Täuschung sich für die Wiedergeburt der Künste und des freien Geistes haltenden, in herzloser Verblendung einem unempfundenen Schönen nachstrebenden Welt, zur bitteren Enttäuschung über ihren wahren, durchaus nichtigen Werth, als einer Welt der Gewalt und des Schrecken's, im Spiegel seiner wunderbaren dramatischen Improvisationen vorhielt, ohne von seiner Zeit auch nur beachtet zu werden, — diese Werke der Leidenden sollen uns nun geleiten und angehören, während die Thaten der Handelnden der Geschichte nur durch jene uns noch vorhanden sein werden. So dürfte die Zeit der Erlösung der grossen Cassandra der Welt-Geschichte erschienen sein, der Erlösung von dem Fluche, für ihre Weissagungen keinen Glauben zu finden. Zu uns werden alle diese dichterischen Weisen geredet haben, und zu uns werden sie von Neuem sprechen.

Herzlosen, wie gedankenlosen Geistern ist es bisher geläufig gewesen, den Zustand des menschlichen Geschlechtes, sobald es von den gemeinen Leiden eines sündhaften Lebens befreit wäre, als von träger Gleichgültigkeit erfüllt sich vorzustellen, — wobei zugleich zu beachten ist, dass diese nur die Befreiung von der niedrigsten Willensnoth als das Leben mannigfaltig gestaltend im Sinne haben, während, wie wir diess vorangehend soeben berührten, die Wirksamkeit grosser Geister, Dichter und Seher stumpf von ihnen abgewiesen ward. Hiegegen erkannten wir das uns nothwendige Leben der Zukunft von jenen Leiden und Sorgen einzig durch einen bewussten Trieb befreit, dem das furchtbare Welträthsel stäts gegenwärtig ist. Was als einfachstes und rührendstes religiöses Symbol uns zu gemeinsamer Bethätigung unseres Glaubens vereinigt, was uns aus den tragischen Belehrungen grosser Geister immer neu lebendig zu mitleidsvoller Erhebung anleitet, ist die in mannigfachsten Formen uns einnehmende Erkenntniss der Erlösungs-Bedürftigkeit. Dieser Erlösung selbst glauben wir in der geweihten Stunde, wann alle Erscheinungsformen der Welt uns wie im ahnungsvollen Traume zerfliessen, vorempfindend bereits theilhaftig zu werden: uns beängstigt dann nicht mehr die Vorstellung jenes gähnenden Abgrundes, der grausenhaft gestalteten Ungeheuer der Tiefe, aller der süchtigen Ausgeburten des sich selbst zerfleischenden Willens, wie sie uns der Tag — ach! die Geschichte der Menschheit vorführte: rein und friedens-sehnsüchtig ertönt uns dann nur die Klage der Natur, furchtlos, hoffnungsvoll, allbeschwichtigend, welterlösend. Die in der Klage geeinigte Seele der Menschheit, durch diese Klage sich ihres hohen Amtes der Erlösung der ganzen mit-leidenden Natur bewusst werdend, entschwebt da dem Abgrunde der Erscheinungen, und, losgelöst von jener grauen-

haften Ursächlichkeit alles Entstehens und Vergehens, fühlt sich der rastlose Wille in sich selbst gebunden, von sich selbst befreit.

Im neu bekehrten Schweden hörten die Kinder eines Pfarrers am Strom-Ufer einen Nixen zur Harfe singen: *singe nur immer*, riefen sie ihm zu, *du kannst doch nicht selig werden*. Traurig senkte der Nix Harfe und Haupt; die Kinder hörten ihn weinen, und meldeten das ihrem Vater daheim. Dieser belehrt sie und sendet sie mit guter Botschaft dem Nixen zurück. *Nicker, sei nicht mehr traurig*, rufen sie ihm nun zu: *der Vater lässt dir sagen, du könntest doch noch selig werden*. Da hörten sie die ganze Nacht hindurch vom Flusse her es ertönen und singen, dass nichts Holderes je zu vernehmen war. — Nun hiess uns der Erlöser selbst unser Sehnen, Glauben und Hoffen zu tönen und zu singen. Ihr edelstes Erbe hinterliess uns die christliche Kirche als alles klagende, alles sagende, tönende Seele der christlichen Religion. Den Tempel-Mauern entschwebt, durfte die heilige Musik jeden Raum der Natur neu belebend durchdringen, der Erlösungs-bedürftigen Menschheit eine neue Sprache lehrend, in der das Schrankenloseste sich nun mit unmissverständlichster Bestimmtheit aussprechen konnte.

Aber was sagten unserer heutigen Welt auch die göttlichsten Werke der Tonkunst? Was können diese tönenden Offenbarungen aus der erlösenden Traum-Welt reinsten Erkenntniss einem heutigen Konzert-Publikum sagen? Wem das unsägliche Glück vergönnt ist, mit Herz und Geist eine dieser vier letzten Beethoven'schen Symphonieen rein und fleckenlos von sich aufgenommen zu wissen, stelle sich dagegen etwa vor, von welcher Beschaffenheit eine ganze grosse Zuhörerschaft sein müsste, die eine, wiederum der Beschaffenheit des Werkes selbst wahrhaft entsprechende, Wirkung durch eine Anhörung desselben empfangen dürfte: vielleicht verhülfe ihm zu solch einer Vorstellung die analogische Heranziehung des merkwürdigen Gottesdienstes der Shaker-Sekte in Amerika, deren Mitglieder, nach feierlich und herzlich bestätigtem Gelübde der Entsagung, im Tempel singend und tanzend sich ergehen. Drückt sich hier eine kindliche Freude über wiedergewonnene Unschuld aus, so dürfte uns, die wir die, durch Erkenntniss des Verfalles des menschlichen Geschlechtes errungene Sieges-Gewissheit des Willens über sich selbst mit unserem täglichen Speise-Mahle feiern, das Untertauchen in das Element jener symphonischen Offenbarungen als ein weihevoll reinigender religiöser Akt selbst gelten. Zu göttlicher Entzückung heiter aufsteigende Klage. *Ahnst Du den Schöpfer, Welt?* so ruft der Dichter, der aus Bedarf der begrifflichen Wort-Sprache mit einer anthropomorphistischen Metapher ein Unausdrückbares missverständlich bezeichnen muss. Ueber alle Denkbareit des Begriffes hinaus, offenbart uns aber der tondichterische Seher das Unausprechbare: wir ahnen, ja wir fühlen und sehen es, dass auch diese unentrinnbar dünkende Welt des Willens nur ein Zustand ist, vergehend vor dem Einen: *Ich weiss, dass mein Erlöser lebt!*

Haben Sie schon einmal einen Staat regiert? frug Mendelssohn-Bartholdy einst Berthold Auerbach, welcher sich in einer, dem berühmten Komponisten vermuthlich unliebsamen, Kritik der preussischen Regierung ergangen hatte. *Wollen Sie etwa eine Religion stiften?* dürfte der Verfasser dieses Aufsatzes befragt werden. Als solcher würde ich nun frei bekennen, dass ich diess für ebenso unmöglich halte, als dass Herr Auerbach, wenn ihm etwa durch Mendelssohn's Vermittelung ein Staat übergeben worden wäre, diesen zu regieren verstanden haben möchte. Meine Gedanken in jenem Betreff kamen mir als schaffendem Künstler in seinem Verkehre mit der Oeffentlichkeit an: mich durfte bedünken, dass ich in diesem Verkehre auf dem rechten Wege sei, sobald ich die Gründe erwog, aus welchen selbst ansehnliche und beneidete Erfolge vor dieser Oeffentlichkeit mich durchaus unbefriedigt liessen. Da es mir möglich geworden ist, auf diesem Wege zu der Ueberzeugung davon zu gelangen, dass wahre Kunst nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen kann, durfte ich der ersteren einen um so höheren Beruf zuerkennen, als ich sie mit wahrer Religion vollkommen eines erfand. Auf die Geschichte der Entwicklung des menschlichen Geschlechtes und seine Zukunft zu schliessen, durfte dem Künstler so lange fern liegen, als er sie mit dem Verstande jener Frage Mendelssohn's begriff und den Staat etwa als die Mühle anzusehen hatte, durch welche das Getreide der Menschheit, nachdem es auf der Kriegstenne ausgedroschen, hindurch gemahlen werden müsse, um geniessbar zu werden. Da mich auf meinem Wege der richtige Schauer vor dieser Zurichtung der Menschheit für unerfindbare Zwecke erfassen konnte, erschien es mir endlich von glücklicher Vorbedeutung, dass ein, hiervon abliegender besserer Zustand der zukünftigen Menschheit, welchen Andere sich nur als ein hässliches Chaos vorstellen können, mir als ein höchst wohlgeordneter aufgehen durfte, da in ihm Religion und Kunst nicht nur erhalten werden, sondern sogar erst zur einzig richtigen Geltung gelangen sollten. Von diesem Wege ist die Gewalt vollständig ausgeschlossen, da es nur die Erkräftigung der friedlichen Keime bedarf, die überall unter uns, wenn auch eben nur dürftig und schwach, bereits Boden gefasst haben.

Anders kann es allerdings sich fügen, sobald der herrschenden Gewalt die Weisheit immer mehr schwinden sollte. Was diese Gewalt vermag, ersehen wir mit dem Erstaunen, welches Friedrich der Grosse einmal empfunden und humoristisch geäußert haben soll, als er einem fürstlichen Gaste, der ihm bei einem Parade-Manöver seine Verwunderung über die unvergleichliche Haltung seiner Soldaten ausdrückte, erwiderte: *nicht diess, sondern, dass die Kerle uns nicht todtschiessen, ist das Merkwürdigste*. Es ist — glücklicher Weise! — nicht wohl abzusehen, wie bei den ausgezeichneten Triebfedern, welche für die militärische Ehre in Kraft gesetzt sind, die Kriegsmaschine innerlich sich abnützen und etwa in der Weise in sich zusammenbrechen sollte, dass einem Friedrich dem Grossen nichts in seiner Art Merkwürdiges

daran verbleiben dürfte. Dennoch muss es Bedenken erwecken, dass die fortschreitende Kriegskunst immer mehr, von den Triebfedern moralischer Kräfte ab, sich auf die Ausbildung mechanischer Kräfte hinwendet: hier werden die rohesten Kräfte der niederen Natur-Gewalten in ein künstliches Spiel gesetzt, in welches, trotz aller Mathematik und Arithmetik, der blinde Wille, in seiner Weise einmal mit elementarischer Macht losbrechend, sich einmischen könnte. Bereits bieten uns die gepanzerten Monitor's, gegen welche sich das stolze herrliche Segelschiff nicht mehr behaupten kann, einen gespenstisch grausenhaften Anblick: stumm ergebene Menschen, die aber gar nicht mehr wie Menschen aussehen, bedienen diese Ungeheuer, und selbst aus der entsetzlichen Heizkammer werden sie nicht mehr desertiren: aber wie in der Natur alles seinen zerstörenden Feind hat, so bildet auch die Kunst im Meere Torpedo's, und überall sonst Dynamit-Patronen u. dgl. Man sollte glauben, dieses Alles, mit Kunst, Wissenschaft, Tapferkeit und Ehrenpunkt, Leben und Habe, könnte einmal durch ein unberechenbares Versehen in die Luft fliegen. Zu solchen Ereignissen in grossartigstem Style dürfte, nachdem unser Friedens-Wohlstand dort verpufft wäre, nur noch die langsam, aber mit blinder Unfehlbarkeit vorbereitete, allgemeine Hungersnoth ausbrechen: so stünden wir etwa wieder da, von wo unsere weltgeschichtliche Entwicklung ausging, und es könnte wirklich den Anschein erhalten, *als habe Gott die Welt erschaffen, damit sie der Teufel hole*, wie unser grosser Philosoph diess im jüdisch-christlichen Dogma ausgedrückt fand.

Da herrsche dann der Wille in seiner vollen Brutalität. Wohl uns, die wir den *Gefilden hoher Ahnen* uns zugewendet!

Richard Wagner.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

November.

Elftes Stück.

1880.

Inhalt: — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. Das Rheingold. Vierte Scene. — Unsere Zeit und unsere Kunst. Von Hans von Wolzogen. Vorwort über den Begriff der „Freiheit.“ — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: III. Neuere Operntexte. Von Ernst Ludwig. — Geschichtlicher Theil. Zur Kaiser-Joseph-Feier. Von Prof. Adalbert Horawitz. — Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Die Bühnenproben

zu den Festspielen des Jahres 1876.

Von Heinrich Porges.

Das Rheingold.

Vierte Scene.

Wir gelangen wieder auf die freie Bergeshöhe; noch ist aber die Gegend in fahle Nebel gehüllt. Mit übermüthigem Spotte verhöhnt Loge den in seinen Banden daliegenden Alberich. In den knappen, schlagend originellen Tonweisen bricht mit souveräner Freiheit eine ganz eigenthümliche Mischung von Ironie und Humor hervor; und dieser Geist musste auch die Art der Wiedergabe durchdringen. Bei dem dreiaktigen Nachspiele



tänzelt Loge, ein Schnippchen schlagend, um Alberich herum. Eine ähnliche Bewegung macht er nach den Worten *rasch ohne Säumen, sorg um die Lösung*

zunächst, wo er ein höhnisch spottendes Händeklatschen erschallen lässt. Da in der Partitur die Details der mimischen Aktion auf das Genaueste bezeichnet sind, und die Darsteller mit diesen Vorschriften auch vollkommen vertraut waren, so sah sich der Meister nur selten dazu genöthigt, besondere Bemerkungen zu machen; die wenigen sollen aber hier genau verzeichnet werden. So hatte Alberich die Bewegung, mit der er sich anschickt, den Ring an die Lippe zu führen, schon bei dem vorangehenden Takte



vorzubereiten. Bei den Worten *Ein gold'ner Ring ragt dir am Finger etc.* musste Wotan auf Alberich zuschreiten und später, wenn er ihn mit schneidiger Schärfe anherrscht: *Dein Eigen nennst du den Ring? Rasest du, schamloser Albe?* mit zwei Schritten energisch vor ihn hintreten. In der leidenschaftlichen, von einer ohnmächtigen Wuth erfüllten Entgegnung Alberich's ist der Ausdruck bei den, wie von Gift getränkten, Worten



Wirfst du Schä-cher die Schuld mir vor

und ebenso bei den folgenden *war nur so leicht die Kunst, es zu schmieden, erlangt?* das Tempo etwas zu ermässigen, indem diese Stellen wie verweilend zu nehmen sind. Desto rückhaltloser kommt dann alle dämonische Gewalt zum Durchbruch. Der von diesem Wüthen ungerührt bleibende Wotan muss bereits einen Takt vor dem Zurufe *Her den Ring!* etc. bei Alberich stehen. Sehr ruhig und breit war das, aus dem anfänglichen Piano wie durch eine magische Kraft zu majestätischer Grösse anwachsende Thema

vorzutragen. Nach seinem, mit furchtbarer Tongewalt gesungenen Fluche musste Alberich bei der Stelle *Kein Froher soll seiner sich freu'n, keinem Glücklichen lache sein lichter Glanz!* wie schleichend an Wotan herangehen, und vor den, mit dem Tone einer grimmigen Entschlossenheit kundgegebenen Worten *Bis in meiner Hand den geraubten wieder ich halte!* plötzlich zurücktreten.

Mit einer unentwegten Energie und bis zu dem vorgezeichneten *diminuendo* nicht nachlassenden Kraft der Tonstärke ward der nach dem raschen Verschwinden Alberich's ertörende Orchestersatz gespielt, in welchem die Unheil

drohende Furchtbarkeit der Situation einen uns gleichsam niederschmetternden Ausdruck erhält. Während hierauf die Scene sich erhellt, und Wotan ganz in den Anblick des an seine Hand gesteckten Ringes versunken ist, geht Loge mit ausdrucksvollem Spiele dem Hintergrunde zu, wo er die aus der Ferne herankommenden Riesen gewahrt. Bei den Worten *Freia führen sie her* kehrt er wieder nach vorne zurück. Nun erscheinen auch Donner, Froh und Fricka. Bei der in besorgtem Tone an Wotan gestellten Frage *Bringst du gute Kunde?* lehnt sich Fricka mit erhobenen Armen, ihn halb umarmend, an ihn. Donner und Froh bleiben noch auf dem Hügel und gehen erst nach dem vom wonnigsten Frühlingshauche durchwehten Gesange des letzteren herunter.

Freudig eilt Fricka auf die von den Riesen geführte Freia zu; die tief innige Betonung ihrer Begrüssung ward mit warmem Gefühle vorgetragen. Doch Fasolt wehrt ihr, Freia zu berühren, lässt aber dabei diese los und tritt mehr in den Vordergrund, während Fafner mit Freia zurückbleibt. Seine Klage über den Zwang, auf Freia's Besitz verzichten zu müssen, hatte Fasolt durchaus mit empfindungsvollem Ausdrucke vorzubringen, der sich besonders in dem letzten Takte



konzentriren musste. Nach diesem, wie unwillkürlich hervorbrechenden Gefühlserguss wendet er sich sehr heftig und mit unmuthiger Ergebung ab. Jetzt wird Freia langsam von den beiden Riesen vorgeführt, so dass sie beim Erönen der hier als Ausdruck der Klage und Verschämtheit erscheinenden Freia-Melodie



schon in der Mitte der Bühne steht. Darauf stossen die Riesen hintereinander, genau mit den guten Takttheilen des rhythmischen Motivs



zusammentreffend, ihre Pfähle zu beiden Seiten in den Boden. Die Scene bot hier ein ungemein lebensvolles und reich gegliedertes Bild. Seinen bitteren Unmuth mit Mühe niederkämpfend, steht Wotan im Vordergrund; Loge und Froh häufen zwischen Pfählen das Geschmeide auf; in Klagen über die Freia angethane Schmach und in Vorwürfen gegen Wotan ergeht sich Fricka.

Bald entsteht da Streit zwischen dem roh drängenden Fafner, dem nicht genug des Goldes aufgehäuft werden kann, und dem nur mit Mühe sich mäsigenden Donner. Schon will dieser mit Gewalt gegen Fafner vordringen und holt mit seinem Hammer zum Schlage aus, als Wotan mit leichter Handbewegung den Speer etwas vorstreckend ruft: *Friede doch! Schon dünkt mich Freia verdeckt.* Der mit seiner Arbeit fertig gewordene Loge hat bei seinen Worten *Der Hort ging auf* seinen Platz mehr nach vorne zu nehmen. Fasolt muss bei Kundgebung seiner, anfänglich mit regnisirtem Ausdrücke beginnenden Klage *Freia, die Schöne, schau' ich nicht mehr* u. s. w. etwas mehr nach unten abseits von dem Getriebe der Haupthandlung stehen. Dann tritt er aber näher an Freia heran, spät nach dem Horte und geräth, als er durch eine Ritze noch ihren Blick erschaut, in äusserste Erregung. Seine Stimme erbebt vor grösster und gluthvollster Leidenschaft, als er, wie ganz ausser sich, ausruft: *Sek' ich diess wonnige Auge, von dem Weibe lass ich nicht ab!* Im Tone der rücksichtslosesten Entschiedenheit hatte Fafner die, an den zu beschwichtigen suchenden Loge gerichteten, melodisch so markant betonten Worte *Mit nichten, Freund! an Wotans Finger glänzt von Gold noch ein Ring! den gebt die Ritze zu füllen!* grob hervorzustossen. Streng vorwärts gehend genommen werden musste, nach des Meisters ausdrücklicher Forderung, das wesentlich belebter gewordene Tempo bei Loge's zu Wotan gesprochenen Worten

Loge.

Schlimm dann steht um mein Versprechen, das

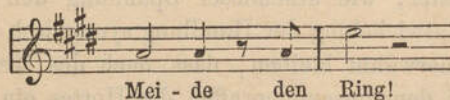
ich den Klagen den gab.

Ich führe diese Stelle vollständig hier an, weil sich an ihr als einem besonders deutlichen Beispiele ersuchen lässt, wie die ausführenden Künstler (sowohl Sänger wie Instrumentisten) durch den Gefühlsgehalt und die Bedeutsamkeit der melodischen Phrasen leicht zu einem verweilenden Zögern verleitet werden können, welche Vortragsmanier aber einer ganz stylwidrigen Selbstbespiegelung der Empfindung entspringt, und der Tod des echten dramatisch-dialogischen Ausdruckes ist. Jetzt entfaltet sich auf der Bühne ein neues, durch die leidenschaftlichste Aktion belebtes Bild. Wüthend reißt Fasolt Freia hinter dem Horte hervor und will mit ihr forteilen; angstvoll ruft diese nach Hilfe, und Fricka dringt in Wotan, dem Fordern der Riesen nach dem Ringe zu entsprechen. Doch Wotan, in dessen Innern der Gedanke an die einzig durch den Besitz des Ringes zu erringende Weltherrschaft tiefe Wurzeln geschlagen hat, ruft mit unbeugsam scheinender, wie todestrotziger Entschlossenheit: *Lasst mich in Ruh: den Reif geb' ich nicht!*

Da begiebt sich etwas ganz Neues, Unerhörtes. Durch den in Wotan's Innern zum Siege gelangten Trieb einer ihn mit dämonischer Gewalt faszinirenden Herrschsucht wird eine verborgene unterirdische Macht wachgerufen, deren Walten sonst vom geheimnissvollen Dunkel verhüllt ist. Von einem magischen bläulichen Scheine umflossen erscheint Erda in einer Felskluft. Die Wiedergabe ihrer, dem Gedankengehalte wie der Betonung nach, so tief bedeutsamen Warnung trug den Stämpel der höchsten Vollendung. Sowohl die wie umschleierte Tonfärbung sowie die eminente Beherrschung des dramatisch-musikalischen Sprachakzentes entsprach vollkommen der Absicht des Tondichters. Bei der Stelle *Wie alles ward* —



mussten die letzten Worte langsam und sehr gedehnt ausgeführt werden; man empfindet den Eindruck, als wenn Erda's Geist wie verdämmend in sich selbst zurücksänke. Schwer und gewichtig war das dreimal wiederholte *Höre!* zu akzentuieren, welches der, das Ende der Götterwelt verkündenden Warnung vorhergeht. Die letzten Worte dieser Stelle, welche in der Stimmung mit der Scene von den „Müttern“ im zweiten Theile des „Faust“ dem tiefsten Kerne nach verwandt erscheint:



wurden mit einer die Seele geradezu durchschneidenden, entsetzenvollen Betonung gesungen. Mit sehr bedeutsamer aber dabei ruhiger Betonung wurden dann die, während des Versinkens, von Erda gesprochenen Worte *Sinn' in Sorge und Furcht!* wiedergegeben. Mit grösster Leidenschaft vorstürmend,

will Wotan der Verschwindenden in die Kluft nacheilen. Sowohl im Ausdruck seiner von furchtbarer Erregung vibrierenden Stimme, mit der er ausruft: *Soll ich sorgen und fürchten, dich muss ich fassen, alles erfahren!*, wie in der mimischen Aktion musste hier ein gewaltiges Ungestüm hervorbrechen; es ist diess der einzige Moment im „Rheingold“, wo Wotan jene grossartige Selbstbeherrschung vollständig verliert, die sonst in allen seinen Aeusserungen hervortritt. Mit dem angstvoll hervorgestossenen Rufe *Was willst du Wüthender?* hält ihn Frika zurück, und das Gleiche thut Froh, der am Schlusse seines Ausrufes *Halt ein, Wotan! Scheue die Edle, achte ihr Wort!* mit erhobener Hand eine bedeutsam warnende Geste macht. Sinnend starrt Wotan vor sich hin, während Donner mit grosser Entschiedenheit den Riesen zuruft, dass sie das Gold erhalten sollen. Schmerzlich und klagevoll ertönt dazwischen der Wehruf der in banger Angst einer Entscheidung harrenden Freia. Die Spannung der Situation ist auf's Höchste gestiegen. In schwüler Schwere ertönt das Erda - Motiv



Da rafft sich Wotan, aus seinem tiefen Sinnen zu sich kommend, mit plötzlichem Entschlusse auf

The image shows a musical score for three instruments: Tromp. (Trumpet), Basstr. (Bass Trombone), and V. C. u. C. B. (Violoncello and Contrabass). The Tromp. part is written on a bass clef staff with a key signature of two flats, featuring a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. The Basstr. part is written on a bass clef staff with a key signature of two flats, also featuring a dynamic marking of *f*. The V. C. u. C. B. part is written on a bass clef staff with a key signature of two flats, featuring a dynamic marking of *f* and the instruction *sehr bestimmt.* (very definite). The score includes a *con 8* (with 8) marking and a *Posaune.* (Tuba) marking.

macht einen energischen Schritt und hebt den Speer in die Höhe. Bei seinem mit erhobener Stimme gethanen Ausrufe: *Zu mir Freia! Du bist befreit!* u. s. w. durchmisst er mit majestätischen Schritten den ganzen Bühnenraum und wirft den Ring auf den Hort. Ich habe kaum nöthig zu sagen, wie alle Glieder dieser ganzen Kette von Handlungsmomenten mit voller dramatischer Lebendigkeit und präzisiertem Ineinandergreifen ausgeführt wurden. Jeder der Darsteller trug durch individuell charakteristisches Spiel das Seine dazu bei, dass wir mit erregtester, wie athemloser Spannung den Vorgängen folgten. Als für die weitere Entwicklung der Handlung symbolisch bedeutsam werdende Nuance darf nicht unerwähnt bleiben, dass nach des Meisters ausdrücklicher Vorschrift Fafner bei dem Zusammenraffen des Hortes ein von ihm für werthlos geachtetes, schlecht aussehendes altes Schwert liegen lässt. Bei dem Handel der Riesen, zwischen denen sofort wegen der Theilung der Beute heftiger Streit losbricht, geht Loge, in geheimer Schadenfreude sich die Hände reibend, der Mitte der Bühne zu, wobei er Fasolt zuruft: *Den Hort lass ihm,*

Unsere Zeit und unsere Kunst.

Von Hans von Wolzogen.

An die Vereinsmitglieder.

Die Leser der „Bayreuther Blätter“ werden sich erinnern, dass im Mai-Stücke eine Arbeit von mir, unter dem Gesamttitel: *Unsere Zeit und unsere Kunst* mit einer längeren Einleitung eröffnet ward, worauf noch, in den beiden folgenden Stücken, von desselben Werkes erstem Buche: *Aus unserer Zeit* das erste Kapitel („Zur sozialen Frage“) erschien. Es lag in meiner Absicht, dieses erste Buch in dem laufenden Jahrgange vollständig zum Abdrucke zu bringen, und danach während des nächsten Jahres ebenfalls in unseren Blättern das ganze zweite Buch: *Von unserer Kunst* erscheinen zu lassen. Dazwischen ist dieses zweite Buch zu einer vorher ungeahnten Ausdehnung angewachsen und hat sich über so mancherlei, besonders geschichtlich-politische Themata zu verbreiten gehabt, dass ich Anstand nehmen musste, durch die Veröffentlichung desselben in den Blättern anderen Mitarbeitern und uns näher liegenden Stoffen den ohnehin beschränkten Raum zu entziehen. Ich habe mich also entschlossen, in den letzten Stücken dieses Jahrganges nur noch einen *Auszug* aus dem zweiten Kapitel des ersten Buches zu geben, und so wenigstens dieses zu einem gewissen Abschlusse zu bringen. Dagegen verweise ich alle Diejenigen unter unseren Mitgliedern, welche ein genügendes Interesse an meiner Arbeit gewonnen haben, um sich auch mit dem — um das Doppelte grösseren — zweiten Theile derselben: *Von unserer Kunst* bekannt machen zu wollen, auf die zu Ostern n. J. bei E. Schmeitzner in Chemnitz erscheinende *Buchausgabe* des gesammten Werkes.

Das hier also nicht mehr veröffentlichte zweite Buch desselben enthält die ausgeführte Anwendung des aus dem ersten Buche, nach dem darin besprochenen Werke von C. Frantz, in sozial-politischer Hinsicht Gelernten: auf die speziellen Interessen unserer Kunst. Es wird zunächst die Stellung und Behandlung der *Künste* überhaupt innerhalb unserer modernen Welt geschildert, und als Parallele dazu ein Bild von dem Verhältnisse dieser Welt zur *Religion* und *Kirche* entworfen. Hieraus ergiebt sich die Frage: ob unsere Zeit und die daraus zu erwartende Zukunft überall noch der *Kunst* als eines *Kulturelementes* bedürfe; was zu einer Auseinandersetzung der *Kulturbedeutung der Kunst* für alle Zeiten führt. Der Zustand der Kunst speziell im heutigen Deutschland aber veranlasst einen ausgedehnten historischen Rückblick auf das Verhältniss der Schicksale der deutschen Geschichte zur Entwicklung des deutschen Geisteslebens, hauptsächlich der Kunst, von den ältesten Zeiten an. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei unseren Klassikern geschenkt, und vornehmlich die Persönlichkeit und Wirksamkeit Goethe's besprochen. Auf Grund der hieraus gewonnenen Erkenntniss von der geschichtlichen Nothwendigkeit des bisherigen Mangels einer wahren Kulturbedeutung für unsere edelste Kunst, wird zum Schlusse nochmals die *Gegenwart*, und zwar nun die eigentliche zeitgenössische *Kunstproduktion* kritisch betrachtet; wobei zumal die moderne *Romanlitteratur* zu beachten war. Mit der Hinweisung auf die Berechtigung, unsere Kunst, im Hinblick auf eine erst zu gewinnende zukünftige deutsche Kultur, als eine Kunst der *Zukunft* zu bezeichnen, und mit der Gegenüberstellung dieser *Kunst* und der *geschichtlichen* Macht der deutschen Zukunft, Preussen, schliesst der erste Theil des zweiten Buches: *In der Gegenwart*.

Der zweite Theil des zweiten Buches: *Für die Zukunft* behandelt, nach einer einleitenden Darstellung des Lebens unseres Meisters im Vergleiche zur Entwicklung der deutschen Geschichte seit 1813, das Verhältniss der zuletzt erwähnten geschichtlichen Zukunftsmacht zu der deutschen Kunst, besonders unter den Regierungen der letzten vier Könige von Preussen. Dieser Abschnitt bildet zum Theile auch ein Erinnerungsblatt für die Feier des 100jährigen Geburtstages Karl Friedrich Schinkel's am 13. März 1881. Hierauf erwägt das Hauptkapitel des Werkes die einzelnen Möglichkeiten für unsere Kunst, durch deren rechtzeitig vorbereitete Benutzung ihr dereinst noch innerhalb der geschichtlichen Welt selber zu einer kulturbedeutenden Blüthe verholfen werden könnte. Es sind diess: *die Möglichkeit des Förderalismus für die europäischen Staaten*, — *die Möglichkeit des nationalen politischen Förderalismus*, — *die Möglichkeit einer überseeischen Förderung* (Kolonialpolitik), — *die Möglichkeit des parlamentarischen Förderalismus*, — *die Möglichkeit des sozialistischen Staates*, und endlich *die Möglichkeit der Besiegung des jüdischen durch den christlichen Geist* in rein ideeller Beziehung. — Jede einzelne Betrachtung führt zu dem Ergebnisse, dass Alles daran liegt: die vorhandenen Keime und Spuren des Idealismus in unserem Volksgeiste, und vornehmlich den *reinen Styl* unserer grossen Kunst, fortdauernd lebendig zu erhalten für alle Eventualitäten der Zukunft, in welcher dann etwa durch die also lebendig bewahrten idealen Kräfte eine *deutsche Kultur* einstmals noch würde zu ermöglichen sein. — Das Schlusskapitel behandelt *die Wirklichkeit des Idealismus*, und enthält damit, nebst einer allgemeinen Charakteristik der Wagnerischen Kunst, das eigentliche ideale Glaubensbekenntniss des *Wagnerthumes* im ernstesten Sinne.

Ich gestehe offen, dass ich mit der Abfassung der oben flüchtig geschilderten Arbeit unseren Gesinnungsgenossen eine Art von Compendium des Wagnerianismus zu geben gedacht hatte, indem ich die vereinzeltten Versuche und Reflektionen in unseren Blättern zu einem Ganzen zusammen zu fassen, im Einzelnen auszuführen, im Allgemeinen auf das Wesentliche zu konzentriren suchte. Manches, was unsere Leser dort in seiner zusammenhanglosen Erscheinung überrascht und verwirrt haben mag, dürfte nach einer verständigen Aneignung der Grundgedanken meiner Schrift ihnen wie von selbst in das Gesamtgebäude der Wagnerianischen Weltanschauung sich einfügen. Vor Allem aber wünsche ich mir erhoffen zu dürfen, dass unsere Kunst von ihnen hiernach nicht mehr nur als eine schöne Musik, vielmehr unsere Musik als eine gewaltige Kulturmacht für die Zukunft begriffen werden könne: eine Auffassung, welche bisher auch im Kreise unserer Mitglieder noch nicht als zur *allgemeinen* geworden gelten zu können schien.

Diejenigen Mitglieder, welche gesonnen sind, sich die Buchausgabe des Gesamtwerkes anzuschaffen, lade ich hiermit freundschaftlich zur *Subskription* auf dasselbe ein, indem ich ihnen mittheile, dass der Verleger bereit ist, denen von ihnen, welche vor dem Erscheinen des Werkes *durch Nennung ihres Namens bei der Redaktion dieser „Blätter“* zur Subskription sich anmelden werden, das Buch (circa 14 Bogen gr. 8^o) zu ermäßigtem Preise (circa 4 *M.*) abzulassen. Eine baldige Anmeldung in dieser Form wäre erwünscht.

Möge meine Arbeit in dem Sinne auf unsere Freunde wirken, in welchem ich sie verfasst habe. Auf eine Wirkung über unseren Kreis hinaus rechne ich nicht; ich widme das Buch den bisher unserer Sache unwandelbar zugethan gebliebenen *Mitgliedern des Bayreuther Patronat-Vereines* als deren getreuer Gesinnungsgenosse

Hans von Wolzogen.

Aus unserer Zeit.

Zweites Kapitel.

Ueber den politischen Liberalismus.

Vorwort über den Begriff der „Freiheit.“

(Auszug.)

Man hat den Sozialismus oft eine Konsequenz des Liberalismus genannt. Aber der Sozialismus ist nicht nur mit dem „Liberalismus“, sondern auch mit dem Parlamentarismus unauf löslich verbunden. — Der Parlamentarismus, wie er ist, wird in immer weiteren Kreisen als ein falsches Ideal erkannt; der Sozialismus, sein furchtbares Gegenbild, hilft dieser Erkenntniß in drastischer Weise nach. Der Weg in die Zukunft geht sowohl an der Scylla des Parlamentarismus, wie an den Charybdis des Sozialismus vorüber. Das Konkrete muss wieder an Stelle des Abstrakten treten; an Stelle hohler Parteiphrasen, die lebendigen Interessen.*)

Constantin Frantz fügt seiner Kritik der modernen sozialen Theorie des *Sozialismus* als ergänzendes Gegenbild eine Kritik der modernen politischen Doktrin des *Liberatismus* hinzu. Es wird für uns, die wir nicht nur wortgläubige „Politiker“ sein wollen, nothwendig sein, uns vorerst über den Begriff, um den es sich hierbei handelt, einigermaassen klar zu werden; wobei uns übrigens ein schöner „Spruch in Prosa“ unseres Goethe als beste Leuchte dienen könnte:

Wenn ich von liberalen *Ideen* reden höre, so verwundere ich mich immer, warum die Menschen sich gern mit leeren Wortschällen hinhalten; eine Idee darf nicht liberal seyn. Kräftig sey sie, tüchtig, in sich selbst abgeschlossen, damit sie den göttlichen Auftrag, produktiv zu seyn, erfülle; noch weniger darf der *Begriff* liberal seyn, denn er hat einen ganz anderen Auftrag. Wo man die Liberalität aber suchen muss, das ist in den Gesinnungen, und diese sind das lebendige Gemüth. Gesinnungen aber sind selten liberal, weil die Gesinnung unmittelbar aus der Person, ihren nächsten Beziehungen und Bedürfnissen hervorgeht. — Weiter schreiben wir nicht; an diesen Maassstab halte man, was man täglich hört. —

*) Obige, als eine Art von „Motto“ dem Kapitel vorgedruckten Sätze sind einem ganz trefflichen Artikel über „die Werthlosigkeit des modernen Parlamentarismus“ entnommen, welcher im 9. Hefte der von Otto Glagau herausgegebenen Zeitschrift „*der Kulturkämpfer*“ zu zweckdienlicher Ergänzung und Erläuterung des ganzen Kapitels, und zwar vornehmlich der letzten Abschnitte, nachgelesen werden mag. — Bei dieser Gelegenheit wollen wir es nicht unterlassen, unsere künstlerischen Gesinnungsgenossen auf die genannte Zeitschrift mit ernster Empfehlung aufmerksam zu machen. Inmitten der verwirrenden Masse unserer

Der *Liberalismus* führt seinen Namen von der Freiheit. Das ist gewiss ein schönes Wort; wenn man es aber nach seiner eigenthümlichen, selbständigen Bedeutung auffasst, so besagt es doch nichts weiter als ein *Nichtgebundensein*. Die absolute Ungebundenheit kann nun schwerlich als jenes Grosse und Schöne gelten, woran wir bei dem Begriffe der „Freiheit“ doch allgemein zu denken pflegen. Vielmehr zeigt sie sich gar leicht und häufig als *Frechheit*, deren sprachliche Verwandtschaft mit der „Freiheit“ bereits darauf hinweist, dass man auch dieses letztere Wort nur erst mittels eines besonderen bestimmenden und erläuternden Attributes in dem gewöhnlich damit verbundenen schönen Sinne zu verstehen habe. Es kommt auch hier vorerst sehr ernstlich auf die *Natur* der Dinge oder der Personen an, welche frei, d. h.: nicht gebunden sind, sowie auf die Natur dessen, wovon man frei ist, und woran man sich nicht bindet. Die Freiheit des Schlechten ist nicht der Freiheit des Guten, — die Befreiung von der Unnatur, der Unwahrheit und Unmenschlichkeit nicht der Entfesselung des Widernatürlichen, des Lügnerischen und Schlechten gleich zu setzen, nur weil Beides unter den Wortbegriff der „Freiheit“ fällt.

Betrachtet man sich gerade jene „*Freiheiten*“ näher, welche unsere moderne politische Doktrin auf ihr Programm zu setzen und legislatorisch dem Volke zu spenden hatte, so muss man es schon an ihren Früchten erkennen, dass hier der „Wortbegriff“ der „Natur“ der Dinge nicht entsprochen hat, ja, dass die Natur des „Freiheit“ wollenden Menschen selber durch die Herrschaft des „Wortbegriffs“ gefährlich getäuscht und zum Theile verdorben worden ist. Man höre nur auf die recht eigentliche Vertreterin, Heroldin und Agentin der heutzutage „liberal“ sich nennenden Politik, auf die mächtige „Stimme“, die sie sich geschaffen hat: die moderne *Presse!* Erscheint nicht hier die Freiheit am Allerauffälligsten und Breitesten schon zur *Frechheit* entwickelt? Die wahrhaft edelen Strebungen „liberal“ gesonnener Menschen haben da ein Organ gewonnen, welches sie um ihre ethische *Würde* bringt, sobald sie sich, durch dasselbe, an die politische Öffentlichkeit wenden! — Und nicht anders der moderne *Parlamentarismus*. — Ueberall, wo der Trieb des Menschen nach Freiheit zur politischen Doktrin, zum Parteibegriffe wird, wo das „*Wort*“, das geschriebene

meist so bedenklich beeinflussten, von den verschiedensten Spekulationsinteressen geleiteten, politischen Journalistik, bietet der „Kulturkämpfer“ die äusserst wohlthuende Erscheinung einer unparteiisch-sachlichen Betrachtung der wirklichen Zustände, Bedürfnisse und Sorgen unseres Volkes und Staates dar, welche ihre klaren Erkenntnisse und ihre belehrenden Erinnerungen in geschickter Kürze und interessanter Abwechslung sehr ansprechend uns mitzuthellen weiss. Eine solche Art, die sozialen und politischen Fragen des Tages und ihre historischen Ursachen zu behandeln, muss gerade Denen erwünscht und werthvoll sein, welche, von der Sorge für eine *ideale* Macht erfüllt, die realen Verhältnisse, unter welchen dieselbe zu pflegen versucht werden soll, nicht nach den zeitweilig geltenden Theorien politischer Parteien, sondern in ihrer, das reale Volksleben selbst bedingenden und bildenden, eigenthümlichen Natur und Wirklichkeit zu begreifen wünschen müssen. — (Die Zeitschrift erscheint bei Friedrich Luckhardt in Berlin zweimal des Monats zu dem Preise von 1 *M.* für das einzelne Heft, und ist durch jede Postanstalt zu 3 *M.* pro Quartal zu beziehen.) D. Red.

und das gesprochene, die Herrschaft über die reinmenschliche Thatsache des Bedürfnisses unserer Natur nach der Befreiung von dem Unmenschlichen und Widernatürlichen gewinnt: da ist diese menschliche Natur auch schon um ihr bestes Theil betrogen. Die ehrenwerthesten Gesinnungen der Einzelnen führen unter solcher Herrschaft in ihrer theoretisch politisirenden Gesammtheit einen von Jenen am Allerwenigsten gewünschten und gedachten Niedergang des Volkswohles herbei, wie wir ihn heute mit Schrecken uns vor Augen sehen.

Was unser Freund als Politiker über die Irrthümer des „modernen Liberalismus“ uns sagen wird, und was manchen vortrefflichen Genossen aus unserer Vereinigung, der sich mit bestem Vertrauen auf den schönen Begriff des Wortes *liberal* nennt, unsympatisch berühren könnte: diess bezieht sich auf jene Herrschaft des Wortes und der Doktrin, auf die theoretische Verkehrung des ethischen Freiheitstriebes in eine Abstraktion für die Parteipolitik des Tages, nicht aber auf das menschenwürdige, reine Gefühl in ihrer eigenen Brust, in welchem sie schliesslich ihren Liberalismus, sofern er ihnen wirklich eine echte und tiefe Herzenssache ist, begründet finden müssen. Wer ehrlich gegen sich selber ist, wird zugestehen, dass der eigentliche Werth seiner liberalen Gesinnung nicht in der temporären Form der auch von ihm etwa akzeptirten Parteischlagworte, sondern eben in jenem festen, inneren ethischen Kerne des menschlichen Gefühles beruht. Dieses natürliche Gefühl für wahre Menschenwürde ist aber ebensowohl die Wurzel jeder echten liberalen Gesinnung, wie auch jenes idealen Triebes, der uns auf dem ästhetischen Gebiete des menschlichen Geisteslebens zur höchsten *Kunst* gelangen lässt. Daher ist es undenkbar, dass ein Angehöriger gerade unserer Kunst, in jenem ernsten, grossen Sinne, nicht „liberal“ wäre, auch wenn er in politischer Hinsicht noch so entschieden vielleicht zu den „Konservativen“ sich zählte.

Wir müssen es wiederholen: edel, gross und schön ist das ursprüngliche Gefühl der Menschenseele, welches sich in dem Drange nach „*Freiheit*“ bethätigt. Es hat sich aus dem innersten Kerne der menschlichen Natur selbst entwickelt, — aber um den Menschen von dem Fluche derselben zu befreien, ihn aus der tiefsten Noth seines Daseins, der Unfreiheit seines Wesens, dem Gebundensein an das Irdische, Gemeine, Lügenhafte, den Egoismus und recht eigentlichen Satanismus des „Willens“, zu erlösen und über die Welt hinaus zu führen. Gleich wie der unfreie *Wotan* aus grässlichster Götternoth in heisser Sehnsucht nach dem „freien Helden“ sich selber aufgibt und darin seine Erlösung findet: so muss auch aus innerster menschlicher Noth der Drang nach Befreiung vom Schlechten, Unwahren, Niedrigen, Unmenschlichen als eine ideale Sehnsucht nach dem ewig „*Anderen*“, nach dem Guten, Reinen, Echten, Uebermenschlichen sich entwickeln, welches nicht auf Erden seine Heimath hat, doch dessen Geist allein auf Erden menschliche Seelen befreien und beglücken kann. Aus diesem wahren Freiheitsdrange entsteht alles Grosse und Schöne, wodurch der Mensch zum Weltüberwinder wird. In der *Kunst*, und zuhächst in der *Religion*, vollziehen sich die grössesten Wunder dieser geheim-

nissvollen Gewalt. Ja, der wahre Freiheitsdrang ist im tiefsten Sinne wesentlich *religiöser* Natur. Wenn ein solcher Geist der „Freiheit“ die Menschenseele ergreift und emporträgt über die Welt der Unwahrheit und Unnatur, so wirkt er mit Nothwendigkeit zugleich verändernd und veredelnd auf den ganzen Menschen, oder auf die ganze Menschengenossenschaft, welche daran Theil haben, verwandelt von innen heraus all ihr Denken und Thun, und erhebt es zu wahrer Menschenwürde, in den verklärenden Lichtschimmer dessen, was wir „göttlich“ nennen. So würde reiner *christlicher* Geist, wenn er unter uns lebte, den Segen lebendiger *Humanität* der Gemeinde seiner Gläubigen mittheilen, und alle ihre natürlichen Beziehungen, ihre irdischen Verhältnisse, aus dem Grunde der Natur der Menschenseele selbst, in die höchsten Formen echter Menschlichkeit hinauf führen, ohne dass weltliche Gewalten, mit Prinzipien des modernen Humanitarismus, oder mit Gesetzen für den Fortschritt der Zivilisation, sich darum zu bemühen hätten, und ohne dass die Freiheit zum Liberator ihrer selbst eines politischen Liberalismus bedürfte.

Aber der Drang nach Freiheit ist zugleich eine *dämonische* Macht; denn das Wesen des Menschen ist dem Dämon der *Unfreiheit* unterworfen.

Nun will diese Unfreiheit selbst sich als „Freiheit“ proklamiren. Der erwachte Drang nimmt nicht die Richtung aus dem Banngebiete des an seinen Fluch gebundenen Menschenwesens hinaus, sondern er wähnt die Befreiung von der Unfreiheit in sich selbst und in dieser selbigen *Welt des unfreien Willens* als solcher realisirt zu finden. Er überhebt sich, hinter jenen wirklichen Nöthen, denen er naturgemäss entsprungen ist, und die ihm die Weihe der Wahrheit geben, nicht mehr den Urgrund aller irdischen Noth, eben die menschliche *Unfreiheit*, zu erkennen. Diese Unfreiheit aber, welche ihm eben die befreiende Richtung über die Welt hinaus anweisen müsste, hat, wenn sie selbst dagegen als Freiheit schalten wollte, von Anfang her nur Schuld und Sünden gewirkt.

Es war ein solches dämonisches Aufbäumen des Freiheitsdranges wider die historisch monopolisirte *Unmenschlichkeit* der französischen Regierung und Staatsgeschichte, welches in jener grossen Revolution, als der wahren Mutter und zugleich einzig naturkräftig vollwerthigen Repräsentantin des modernen „Liberalismus“ — wie C. Frantz dieses trefflich darstellt — sich zum furchtbar vernichtenden Ausdrucke brachte. *) Was seitdem als „Liberalismus“ agitirt und florirt hat, ist nur noch ein schwächliches rein-politisches Parteispiel, keine gewaltige soziale Nothwendigkeit mehr. Aus dieser, durch die liberale Revolution nicht gestillten Noth des *sozialen* Lebens hat sich vielmehr unser *Sozialismus* entwickelt, welcher die grosse Revolution der Zukunft vorbereitet. Wir wissen aber andererseits, wie auch in jener dämonischen poli-

*) Vergl. C. Frantz's Darlegung der Bedeutung der Revolution in „Schellings positiver Philosophie, III Theil. S. 259 ff.“

tischen Revolution von 1789 selbst der tief berechnete Freiheitsdrang der geknechteten und betrogenen Menschheit bis zur gänzlichen Verleugnung des Göttlichen und bis zur brutalen Vergöttlichung des Menschen geführt hat. Der blutige Wille der Weltoberung hetzte despotisch die Kräfte des freigeordneten Volkes zur Vernichtung der Menschlichkeit. Diess ist das endliche Ziel des nur an das *Irdische* als Solches sich fesselnden Willenstriebes: wo er wahr ist, wird er böse; wo er falsch wird, ist er nur noch die *totte Formel*, unter welcher wir in den letzten Jahrzehnten zu leiden hatten. Wie das Menschenwesen eine Mischung aus dämonisch-natürlichem und aus göttlichem Wesen ist, so greifen auch zwei *Wahrheiten* in die Lüge seiner Geschichte ein: die Wahrheit der sich selbst befreienden *Naturgewalt*, in den grossen Revolutionen der politischen Völker, und die Wahrheit der erlösenden *Gottesmacht*, in der christlichen Religiosität des individuellen Menschengemüthes. Jenes Evangelium Rousseau's, welches den Menschen zur Natur zurück versetzen wollte, und ihn in der Revolution zu extremer Unnatur und Unmenschlichkeit befördert hatte, ist der radikale Gegensatz zu dem Evangelium Christi, das aus der innersten Natur des sündig leidenden Menschenherzens heraus zur *Ueberwindung* der Welt „im Geiste und in der Wahrheit“ und zur Vereinigung des Göttlichen im Menschen mit seinem ewigen Urquelle führt. Und doch ist zugleich der dämonische Naturtrieb, über seine augenblicklichen Schrecken hinaus, ein Erwecker von *Mitteln*, zur allmählichen Vorbereitung des anderen göttlichen Reiches; nur dass diese Mittel in ihrer reinen Wirkung immer wieder gekreuzt werden, gerade durch die Irreführungen des entarteten und um seine Natur betrogenen Freiheitstriebes selbst. Es ist diess eben der Fluch der geschichtlichen Welt des Willens, dass auf ihr auch die neuen Morgen der ethischen Erhebung nur in der Blutfarbe der dämonischen Gewalt und in den Nebelhüllen des irdischen Truges auftreten können. Der Weg zum Ideale führt durch Widernisse der Realität; die Freiheitskämpfe alle selbst bleiben innerhalb der geschichtlichen Welt die unfreien Knechte des Willens! —

Verliert der Freiheitstrieb des menschlichen Herzens, wie in den dämonischen Wahngespinnsten und den komödienhaften Begriffsverwirrungen des politischen Lebens, den Blick auf das wahrhaft befreiende *Ideal*, so geht ihm auch der Boden der *Natur* verloren, aus dem er selber geboren ist. Dieses Beides hängt auf das Innigste mit einander zusammen. Wer die Richtung nach jenem *Ideale* verfehlt und verachtet, der muss an Stelle der wahrhaften Noth des Menschenwesens etwas Anderes erfinden, was ihn berechtigt, nach einer „Befreiung“ zu verlangen; und damit ist auch der Boden der *Natur* verlassen. Es wird nun vorausgesetzt: dieser heutige Mensch als solcher *hat* Menschlichkeit, *hat* Menschenwürde, *hat* darauf beruhende Menschenrechte: diess alles sind *Gegebenheiten*; — und daraufhin gebührt ihm von vornherein die *Freiheit quand même* (denn hier wird die deutsche Freiheit ein französischer Begriff). Es handelt sich nicht mehr um ein *Besserwerden*, wodurch die

Der letzte Satz vor obigem Absatze soll heissen: „Der Weg zum Ideale führt durch alle Widernisse der Realität; die Freiheitskämpfer selbst bleiben — die unfreien Knechte des Willens.“

Humanität sich erst allmählich herausbilden würde, sondern um ein „Guthaben“ des Menschengeschlechtes, auf Grund der Hypothese eines thatsächlichen *Gutseins*. Dieses „Guthaben“ bedeutet aber nichts weiter als ein allgemeines *laisser aller*; wobei alsdann das „Gutsein“ aller Menschen recht eigentlich als das lossgelassene „*Ichsein*“ jedes Einzelnen sich offenbart. Was ursprünglich der Traum einer edlen Menschenliebe gewesen, wird so, in wacher Wirklichkeit, zur verderblichen Phrase der Eigenliebe. Der menschliche Freiheitsdrang ist aus einer moralischen Macht zu einer politischen Doktrin geworden; die Theorie tritt an die Stelle der Natur; und damit wird die *dämonische Wahrheit* des liberalen Triebes, der einst die grosse Revolution hervorrufen konnte, zu jener schwächlichen Halb- oder Unwahrheit heutiger liberaler Parteipolitik, welche dem Wesen und der Nothwendigkeit jenes gewaltigen Geistes soweit entfremdet ist, dass auch ihre kleineren revolutionären Bewegungen nur noch den Charakter der politischen *Komödie* tragen.

Der leere Begriff, zu welchem die Freiheit entartet ist, und wonach rücksichtslos, gegen die Natur, Alles über einen Kamm geschoren, und zwischen Gut und Böse, Echt und Unecht, Heimisch und Fremd, kein Unterschied mehr gemacht wird — dieser leere Begriff geräth aber nun mit Leichtigkeit als spekulatives Werkzeug in die Hände wer weiss welcher fremden Mächte, welche mit dem Dämon in unserer Seele sich gut stehen und aus seiner befreiten Eigenart vortrefflich Kapital zu schlagen wissen. Ja, sie schlagen und pochen so lange, in Parlament und Presse, mit Zungen und Federn, auf den befreundeten Dämon unserer unfreien „Freiheit“, bis er sich selbst dagegen empört und wieder einmal die Kraft der Wahrheit gewinnt, welche grosse Revolutionen schafft. In den, nun als rechter Schmutz enthüllten Sammelhaufen des dämonischen Kapitals aus sogenannter „liberaler Wirthschaft“ pflanzt dann der *Sozialismus* seine rothe Fahne — ach, wir wissen es leider: auch er kaum mehr auf dem reinen Boden der *Natur*, und sicherlich nicht *ad gloriam Dei!* —

Von dem „Ruhme Gottes“ will weder der Liberalismus noch der Sozialismus etwas wissen. Sie Beide suchen nur einen höheren Ruhm des Menschen, der Erstere in der fortschreitenden Befreiung des Individuums, der Andere in der absoluten Gleichheit der gesellschaftlichen Menschenrechte auf Arbeit und Lohn. Aber sowohl das freie Individuum wie die gleichberechtigte Gesellschaft sind nur die *Mittel* zu dem höchsten Zwecke wahrer Menschenehre und Menschenwürde. Andererseits jedoch führt der Weg zu jenem Ruhme durch alle Irrthümer der Weltmenschlichkeit, wovon wir uns jetzt verstrickt finden; und die grauenvollsten Revolutionen des Willens selber mussten dazu dienen, den Weg zum Heile freilegen zu helfen! Die Befreiung des Menschen von dem Unmenschlichen und seine Erhebung zum Göttlichen wird in der That erst durch die *Befreiung des Individuums* möglich; wesshalb denn auch das Christenthum die Idee der individuellen Freiheit in die Weltgeschichte eingeführt hat, ohne dass man jedoch es selber damit schlechtweg identifiziren und nach

Art des seine Beseitigung anstrebenden modernen Geistes seine welterlösende religiöse Macht auf die politische Bedeutung seines stärksten Mittels beschränken dürfte. Der liberale Trieb der modernen Welt ist eine der grössten Nothwendigkeiten in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit; aber indem er aus einem Mittel zum Zwecke missgestampelt, in politischer Doktrin erstarrt, verfällt er auf seinem gelobten Fortschritte nur in seinen eigenen Widerspruch. Die stärkste Herausbildung der freien Persönlichkeit führt uns auf politischem Gebiete einerseits durch die Demokratie zum *Cäsarismus*, und andererseits, durch den Widerstreit der gleichen Rechtsansprüche aller freien Individuen, zu dem grossen Staatsausgleiche des modernen *Sozialismus*; Beides aber steht nicht mehr auf dem Boden der Natur, sondern auf dem Grunde der Gewalt, die sich selber Gottheit ist.

Man hat jüngst im Haag dem grössten jüdischen Denker, Baruch Spinoza, als dem *blijden boodschapper der mondige menschheid* (dem Evangelisten der mündigen Menschheit), ein Denkmal gesetzt, und der namhafteste jüdische Dichter unserer Tage, Berthold Auerbach, hat dabei der dankbaren Menschheit den beredten Mund geliehen. In seiner Weiherede trat ebenfalls der *Freiheitsbegriff* sowohl, wie der *Gottesbegriff*, auf bemerkenswerthe Weise hervor. Es hiess da:

„In Spinoza war vor Allem der *homo liber* erschienen, der über der Trennung der Staaten und Nationen steht. Er war denen entstammt, die eingefügt in alle Nationen um des Glaubens willen leiden mussten; er selber musste leiden um des freien Denkens willen, und er ward ein Befreier. Die Menschen verschiedener Bekenntnisse, die dort an dem Denkmal vorüber zu ihren Tempeln wallen, können und sollen mit Liebe — und Liebe allein ist die wahre Religion — das Bild des Mannes betrachten, der zu keinem Tempel aus Stein wallfahrtete, sondern dem die ganze Welt der Tempel Gottes, die Erscheinung des dem All immanenten Gottesgeistes war; es giebt keine profane Welt, denn sie ist Gottes!“

Nur beiläufig sei hierneben der Ausspruch eines andern namhaften Stammesgenossen des Denkers und des Dichters zitiert, der uns etwas handgreiflicher und in positiver Form darüber belehrt, wie man in dieser nirgends profanen Gotteswelt der „freien Menschen“ die *wahre Religion*, d. h. also die Liebe, auffasst. Paul Lindau war es, der jüngst das schöne Wort niederschrieb: *Wir sagen, wenn wir wirklich lieben: „Ich gehe, wohin Sie wollen: in die protestantische Kirche, in die Synagoge, in die Moschee, meinethalben sogar in den Buddha-Tempel!“* Soweit ist man in der gänzlichen Verwirrung und Entartung seiner religiösen Begriffe durch jene Verallgemeinerung der spinozistisch-jüdischen Denkweise gelangt. Ein grauenhaftes Vorbild dafür bietet uns die bekannte Thatsache dar, dass der Philosoph und Verfasser der „Ethik“ selbst, den Auerbach die „Verkörperung des *ἐν καὶ πᾶν*“ nennt, und von dem er sagt: „Er lebte seine Lehre, er war *gross und gut*“ — dass dieser seine Freude an der Quälerei von Insekten fand; was nach jüdisch-ethischer Auffassung nichts mit dem *ἐν καὶ πᾶν*, der wahren Religion der Liebe, und der Grösse und Güte des „mündigen“ Menschenwesens zu thun hat!

Im Buddhatempel aber, und in der christlichen Kirche, wo diese ihrem eigenen reinen Glauben dienen, lernt man eine andere Liebe, einen anderen Menschen, eine andere Welt, eine andere Freiheit und einen anderen Gott kennen, als der „Befreier durch das freie Denken“ sie seinen Wissenschaftlich-Gläubigen verkündet.

Schopenhauer und R. Wagner haben ein grosses Werk vollbracht: die sittliche Befreiung des Menschengenies von der jüdischen Vorstellungsweise, welche in der Welt des Teufels *Wille* eine Welt des Gottes *Jehovah* sieht. Wie aber die mit uns ehrlich *Kunstgläubigen* aus den Irren und Wiren des menschlichen Freiheitstriebes auf dem von jenen Genien gewiesenen rechten Wege weiter fortschreiten können, das muss einer späteren Betrachtung überwiesen bleiben, wenn wir uns ausschliesslich den *idealen Mächten* in unserem Volksgeiste zuzuwenden haben werden. Für jetzt müssen wir es uns daran genügen lassen, jene *politische Doktrin*, welche sich selber den Weg verrannt hat, in ihrer Beziehung zu der Natur des Menschen, die sich unter ihrer Herrschaft als Egoismus enthüllt, und des Landes, das von derselben Herrschaft mit dem Ruin bedroht erscheint, sowie in ihrer politischen Formulirung als moderner Parlamentarismus kennen zu lernen, und zu erfahren, was unser Freund zu einer etwa möglichen Verbesserung ihrer Irrthümer, auf ihrem eigenen Gebiete, im Geiste der deutschen Natur als treuer Berather uns mitzutheilen weiss.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

III.

Neuere Operntexte.

Von Ernst Ludwig.

Es wurde in diesen Blättern bereits erörtert, welchen Einfluss Wagner's Dichtungen auf die Dramatiker unserer Tage gehabt haben. Als weit weniger zweifelhaft gilt allgemein der Einfluss, den sie auf die neuesten Opernlibretti ausübten und noch ausüben. Kein einigermaassen mit natürlichem Geschmack begabter Mensch, ja selbst der feindlichste Musiker nicht, konnte es sich verhehlen, dass schon durch Wagner's Texte allein, und zwar bereits von dem des *Rienzi* an, die „Oper“ überhaupt auf eine dramatisch unendlich höhere Stufe gestellt werde, als wo jene landläufigen Fabrikreimereien genügen mochten, welche man von den elenden Uebersetzungen italienischer und französischer Opern her

gewohnt war, und die das gutmütige Auditorium unserer Opernhäuser, da es ja doch die Worte nicht zu verstehen brauchte, sich auch in deutschen Originalen gefallen liess. Erst Wagner öffnete einem grösseren Publikum die Augen über die entsetzliche Platttheit und Charakterlosigkeit des Wortgewäschs, welches seit der Geburt der Oper selbst unter die schönsten Melodien gesetzt worden war. Die jungen Komponisten, die eine Oper „*in petto*“ hatten, kratzten sich nun verlegen den Kopf und begannen sich nach einem „*noblen Text*“ umzusehen. Ein nicht unbekannter Kapellmeister, der ein Stück schwedischer Geschichte in fünf Akten komponirt hat, sagte uns einmal: „Sehen Sie, die alten Witze mit „Liebe-Triebe“ — das *zieht nicht mehr*. Da habe ich mir jetzt *einen grossartigen Text* gekauft! Kostet mich aber schweres Geld.“ Und er nannte eine nicht unbedeutende Summe. Es ist nur zu verwundern, dass die feindselige Presse unsern Meister noch nicht zur Verantwortung gezogen hat, weil er das Opernkomponiren so theuer gemacht habe! Andere Musiker, die auch etwas daran zu wenden hatten, setzten überdiess noch ihren Ehrgeiz darein, einen wirklichen, anerkannten „Dichter“ von Ruf zur „Stillung“ ihrer Textbedürfnisse zu bewegen. Der berühmte Mosenthal hat sich am öftesten dazu bereit finden lassen. Meistens waren es die Unwagnerischen (und Undeutschen), die seiner Firma Vertrauen schenkten; so liess sich von ihm Rubinstein die *Makkabäer*, Goldmark die *Königin von Saba* liefern. Auch der melodiose, anspruchslose Ignaz Brüll erlangte von ihm zu seiner hübschen Musik ein herzlich philiströses, langweiliges Libretto: *Das goldene Kreuz*, ja selbst der grosse Meister Eduard Kretschmer bestellte sich bei ihm einen *heroischen Text*, der in der That auch so ausfiel, dass der Komponist sehr damit zufrieden sein konnte. Er strotzte von guten Eigenschaften: nach Analogie des Lohengrin'schen Frage-Verbot, drehte sich die Handlung der *Folkunger* um ein Sage-Verbot; im *Brautianz von Falun* liessen sich nationale Klänge anbringen; ein Krönungszug gab Gelegenheit zu zeigen, was man aus dem Tannhäuser-Marsch gelernt hatte; ein Mönchor mochte den Pilgerchor vertreten; eine Bannerweihe, ein Gebet, eine Ballade — und dazu eine Musik, die trotz einiger Tannhäuserreien und leichtfasslicher Liedertafelgesänge dem Publikum doch eigentlich nur einen grossen *Meyerbeeren* aufband: es konnte gar nicht fehlen, dass das Opus Glück machte und über die meisten deutschen Bühnen ging. Aber obwohl in diesem Text viele sehr schöne Verse vorkommen, wie z. B.

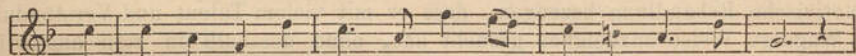
„Die *Tuben der Engel* sie schmettern mir zu:
Verloren, verstossen, verworfen bist Du!“

oder die schöne Moral:

„Wer seine Liebe, seine Krone
Dem *Eid des Herrn* (!) zum Opfer gab,
Den führt Gott selbst zu *seinem Throne*
Und segnet ihn *von dort herab*.“

u. s. w. — so waren doch einige Bedenken dagegen laut geworden, und Herr Kretschmer glaubte nichts besseres thun zu können, als sich das nächste mal à la Wagner den Text selbst zu machen. Er „schuf“ *Heinrich den Löwen*, in nur vier Akten. Aber diessmal blieb der grosse Erfolg aus. Warum nur? Die Musik war wol kaum schwächer zu nennen, als die der *Folkunger*; sie enthielt ebenfalls verschiedene wohltönende mehrstimmige Gesänge, Balladen und Romanzen, einen Triumphmarsch und ein grossartiges Ballet, worin Walzer, Tarantella, Salterella und Mandolinata miteinander abwechseln, ja zum Schluss sogar Walzer und Tarantella zugleich getanzt wird. Sollte es wohl an der Dichtung gelegen haben, dass dieser Löwe vergeblich gebrüllt hatte; oder sollten gar politische Intriguen diese Welfenoper von den Brettern fern gehalten haben? Kaum denkbar. Weder der grosse Heinrich, noch der grosse Kaiser Rothbart haben in

der Kretschmer'schen Gestaltung irgend etwas an sich, das zu patriotischer Begeisterung hinreissen könnte.*) Ueberdiess ist Heinrich gar nicht einmal der Held, sondern vielmehr dessen Gemahlin, die sich in eine sehr kleidsame Männertracht steckt und darin dem Tyrannen Friedrich ein paar deutscher Lieder („*Auf blauer Woge* bin ich allein; wie mahnt's mich an den heimischen Rhein!“ und „Was ist des Deutschen *höchstes Pfand* (!): die Liebe für sein Vaterland“), „im Volkston“ vorsingt, welche ihn so weichmüthig stimmen, dass er ihr jeden Wunsch zu gewähren verspricht; worauf sie natürlich die Freilassung ihres wegen eines respektwidrigen Wortes gefangenen Gatten sich erbittet. Da aber hier erst drei kurze Akte zu Ende, sind und eine böse Altistin noch nicht recht zu Worte gekommen ist, so folgt noch ein vierter Akt, in dem jene hinterlistige Altistin Heinrich seine Gattin Clementine zu verdächtigen sucht, als welche mit einem Mann bei Nacht und Nebel davon gegangen sei. Wir haben das zwar selbst mit angesehen und wissen ganz genau, dass sie in der sicheren Begleitung eines sehr anständigen Ritters zur Befreiung ihres Gemahls ausgezogen ist; aber der Komponist muss zur Füllung des Theaterabends seine Leute noch einiges singen lassen, da er sich nicht wie seine todtten Kollegen Beethoven und Méhul behandeln lassen mag, deren allzukurz gerathene Werke, der *Fidelio* und der *Joseph*, im Berliner Hoftheater die schöne Ballet-Zugabe des „*Unbewachten Mädchens*“ zu erhalten pflegen. So erlaubt sich dann Clementine den Scherz, ihren liebenden Gemahl noch eine ganze Weile an ihrer Tugend zweifeln zu lassen, ja sie entfernt sich sogar schliesslich scheinbar überführt und ganz zerknirscht, jedoch nur um sich in ihrer Garderobe jenes Sängerkostüm aus dem dritten Akt noch einmal anzuziehen und ihre Identität dann durch Repetition der reizenden Ballade:



Es harrt da-heim in Seh - nen bang des Hel - den süs - se Maid.

sonnenklar zu beweisen, Grosser Jubel und —:

„Der deutschen Frauen höchster Ruhm
Ist ihrer Treue Heiligthum!“

wird uns als Moral von *Heinrich den Löwen* mit nach Hause gegeben. Dass dieser mageren Handlung nicht das geringste dramatische Interesse abzugewinnen ist, bedarf keiner weiteren Versicherung. Von Spannung ist gar keine Rede; eben so wenig von einem psychologischen Konflikt. Im ersten Akt treten zwei Personen auf, die etwas Verdächtiges an sich haben, sich aber hernach als höchst unschuldig, ja sogar überflüssig herausstellen. Der italienische Ritter *Risoni* spielt ohne ersichtlichen andern Zweck, als um das Ensemble durch seinen zweiten Tenor zu ergänzen, den Sarkastischen, und der geheimnissvolle Unbekannte *Astoc*, der sich längere Zeit stumm gestellt hat, entpuppt sich als tiefer Bass, um dem Kaiser die Wahrheit zu sagen, und dafür auf Nimmerwiedersehen abgeführt zu werden. Heinrich der Löwe verrichtet absolut weiter keine Heldenthat, als dass er diesem *Astoc* beistimmt. Wenn er noch wenigstens aus eigener Initiative den Kaiser zur Rechenschaft zöge! Im Uebrigen thut er nichts, als die Geschichte seiner Verlobung mit einer einsam im wilden Wald herum irrenden Prinzessin besingen — („*Nun hört, was sich begab, als einst beim Jagen im Wald ich irrte, fern von dem Geleit — da — durch die grünen Tannen sonder Zagen schritt einsam eine wunderholde Maid,*“) und zwar im Heldentenor; und schliesslich wüthet er noch, in

*) Barbarossa's schöner Gesang, der den dritten Akt beginnt: „Schon wieder eine halbdurchwachte Nacht; in *dieser Luft geht meine Kraft verloren*“ gibt ungefähr einen Begriff davon, wie sich bei Kretschmer der hohenstaufische Heldenkaiser des zwölften Jahrhunderts ausdrückt.

gerade vier Zeilen, als betrogener Gatte. So der Held der Oper, so die übrigen Personen: blutlos, schemenhaft, Perrückenstöcke für eine gekräuselte, gebrannte, pomadisirte Musik. Die Sprache ist ganz unsäglich trivial, ungeschickt, dilettantisch. Herr Edmund Kretschmer hätte wirklich besser, und noch dazu ein gutes Werk gethan, wenn er sich für 100 Mark von einem armen Studenten der Theologie einen Text hätte fabriziren lassen! —

Ungleich höher stehen Franz von Holstein's gleichfalls selbst gedichtete Texte. Er versteht es, die Handlung geschickt zu gruppiren, das stoffliche Interesse zu erregen und wach zu erhalten und seine Figuren recht hübsch zu charakterisiren. Seine komische Oper *der Erbe von Morlay* ist sogar ein ganz nettes Lustspiel. Auch seine Sprache ist im Grossen und Ganzen wohlgebildet und erhebt sich manchmal zu einigem poetischen Schwung, wenn sie auch leider nicht ganz frei von Trivialitäten bleibt. Ein näheres Eingehen auf seine Operndichtungen wäre jedoch hier nicht an der Stelle, da bei Holstein wohl kaum spezifisch Wagnerische Einflüsse, in dem Sinn, wie bei den andern „Dichtern“, nachzuweisen sein dürften. Er scheint sich sogar gefissentlich von Allem fern zu halten, was ihn in den Verdacht des Wagnerianismus bringen könnte.

Noch einer, und zwar ein Allerneuster und Bester, hat es versucht, sich selbst seinen Text zu machen: Felix Mottl, ein sehr begabter junger Wiener, dessen Erstlingswerk *Agnes Bernauer* am Ostertage dieses Jahres zum erstenmal in Weimar aufgeführt ward.*) Schon mit der Bezeichnung „musikalisches Drama“, die er seinem Werke gab, dokumentirt sich Mottl als Schüler unseres Meisters, und seine Musik zeigt, dass er mit grossem Nutzen bei ihm in die Schule gegangen ist. Melodiebildung, Deklamation, besonders aber die Orchestration, die polyphone, leitmotivische Behandlung bezeugen, dass er mit vielem Talent und Verständnisse sich Wagners Weise anzueignen gesucht hat, ohne deshalb in rein äusserliche Nachahmung verfallen zu sein. Wie gern wir aber dem ernststen Streben und dem musikalischen Talente des trefflichen jungen Komponisten unsere volle Anerkennung zu Theile werden lassen, müssen wir doch diese *Agnes Bernauer* als Ganzes einen Missgriff nennen, und zwar geben wir dabei entschieden dem Drama die Schuld. Er hat die Handlung aus den vielen vorhandenen Bearbeitungen desselben Stoffes durch Otto Ludwig, Hebbel u. A. ganz geschickt zusammengestellt, auch zahlreiche Stellen fast wortgetreu seinen Vorbildern entlehnt, hat sich im Allgemeinen von Trivialitäten freigehalten — aber er hat doch kein musikwürdiges Drama in Wagnerischem Sinne zu Stande gebracht. Sein grösster Missgriff war die Wahl eines historischen Stoffes. Die Musik im Sinne Wagners, ist die Sprache des reinen Gefühles, die dem Herzen der Hörer das verständlich macht, was die Worte der begrifflichen Sprache allein nicht auszudrücken vermögen. Worte müssen erst gedacht werden, ehe sie gesprochen werden können; der Ton aber spiegelt unmittelbar das innere Leben des Einzelnen wie des Alls wieder, ohne erst durch das Medium des

*) Felix Mottl, einer der allervortrefflichsten Genossen unserer Bestrebungen, die eigentliche musikalische Seele des unvergleichlichen Wiener akademischen Wagner-Vereins, jetzt nach Karlsruhe als Kapellmeister berufen, um auch dort, wie Richter in Wien, Jahn bisher in Wiesbaden, Seidl in Leipzig u. A. m. für die Wagnerische Kunst voraussichtlich ganz vorzüglich thätig zu sein, er wird es uns nicht übel deuten, dass wir den Passus über den von ihm komponirten Text nicht aus obiger Arbeit herausgestrichen haben! Wenn der Kritiker schon offen bekennt, dass die leitende Empfindung bei seiner Besprechung gerade jenes Textes das lebhaft Bedauern über die Schwierigkeiten gewesen, welche ein nicht glücklich gewählter Text einer von besonderem Talent zeugenden Musik bereiten müsse: so bewegt auch die Redaktion zur Erhaltung des bezüglichen Passus nur die *Werthschätzung* des Musikers F. Mottl, welchen als beachtenswerthe junge Kraft neben Holstein, Geisler u. A. unerwähnt zu lassen ihr Unrecht erschien, wenn sie auch wegen der Gesellschaft der Poeten ihn bedauert, in welche der vorzügliche Freund hier gerathen ist. D. Red.

begrifflichen Verstandes hindurch gegangen zu sein. Das Orchester vertritt die Stelle des antiken Chors, welcher den Kommentar zu der dargestellten Handlung gibt und das Verhältniss der redenden Personen zu dem über ihnen schwebenden und sie treibenden Willen uns verständlich macht. Damit aber die Musik auf diese Weise zu wirken vermöge, ist es nöthig, dass die Personen, durch deren Mund sie zu uns redet, Typen seien, und dass die höhere Macht, mit denen jene in Konflikt gerathen, nicht die Moral einer Zeit, Recht, Gesetz und Sitte eines bestimmten Staates, sondern ein über allen Grenzen des Raumes und der Zeit stehendes, unwandelbares, wenn auch menschliches Empfinden und Gewissen sei.

Hans Herrig sagt einmal, dass die Musik das *Nichtmoralische* gebe, während das gesprochene Drama die moralischen Verhältnisse zum Motive nehme. Natürlich ist hier das Moralische gemeint, welches eine bestimmte Kulturepoche als Ausdruck ihres Empfindens festgestellt hat. Im rezipierten Drama tritt der Mensch als moralisches Individuum der Natur entgegen; im Musikdrama fühlt er sich in den wogenden Harmonien als Eins mit der Natur. Daraus ergibt sich, dass ein menschlicher Konflikt in das Mythische vertieft werden muss, wenn er sich zu einem musikalischen Drama gestalten soll. Wo aber der Konflikt dadurch entsteht, dass der reinen natürlichen Empfindung des Helden die Staatsgewalt mit Polizeimacht entgegentritt, da ist kein Boden für das höchste *genus severioris musicae*. Singen kann man freilich schliesslich Alles. Vielleicht fällt es einem Witzbold bei eine Oper zu schreiben, in welchem der moderne Deutsche Reichstag in Arien mit Lach-, Oho-, und Sehr-richtig-Chören kulturkämpft; aber im Wagnerischen Style würde er das nicht können, wenn er auch jeder Parteischatirung ein noch so charakteristisches Leitmotiv zuertheilte, und etwa das Centrum durch Bassclarinetten, Contrafagotts und zweiunddreissigfüssige Orgelpfeifen charakterisirte! — Im Gewande Wagnerischen Styles erscheint alles trivial, was an reale Staatsverhältnisse, an eine geschriebenes Gesetz, eine durch Pfaffheit und Gewohnheit gewordene Moral erinnert.

So ist es auch Mottl mit seinem Stoff nicht recht geglückt. Es handelt sich in der *Agnes Bernauer* um den Konflikt zwischen dem unter seinem Stande liebenden Prinzen und seinem Vater, der ihm eine braunschweigische Prinzessin zur Frau auserkoren hat. Obwohl nun allein schon der Begriff „*Braunschweig*“ und der Begriff „*Musik*“ einen radikalen Gegensatz bezeichnen, so hat auch diese Braunschweigische Prinzessin natürlich ihr musikalisches Motiv bekommen, welches ertönt, wenn der feindlichen Pläne des alten Herzogs gedacht wird. Ebenso wird ein Motiv des drohenden Verhängnisses, eben in der Sphäre des politischen Intriguenspiels, eigentlich zum Polizeimotive. Wenn auch vielleicht der unbefangene Hörer das Lächerliche dabei, unter dem günstigen Eindrücke des musikalischen Elements, nicht empfindet, so wird er doch sicher nicht zu der Befriedigung und weihvollen Erhebung gelangen, in welche ein wirklich stylvolles musikalisches Drama uns versetzt. Man kann sich des Gefühls nicht erwehren, als ob in diesem talentvollen Werke die Ehe zwischen Poesie und Musik ebensogut eine Mesalliance sei, als die des jüngern Bayernherzogs mit der Baderstochter von Augsburg. Ganz folgerichtig, sind dann auch musikalisch diejenigen Stellen weitaus die bedeutendsten, in welchen der Konflikt gar nicht zu Tage tritt: die Liebeszenen und die Schilderung äusserlich bewegter Vorgänge, des Sturmes auf die Burg, des Turniers u. a. m.

Weit schlimmer als Mottl mit sich selbst, ist aber ein anderer junger Anhänger unserer Schule mit Herrn Peter Lohmann als Textdichter gefahren.

Dieser Dichter, der, wie wir hörten, bereits zwei Auflagen seiner sämtlichen dramatischen Werke an seine Freunde verschenkt haben soll, ohne dadurch viel

berühmter geworden zu sein, hat im vierten (!) Bande dieser sämtlichen dramatischen Werke eine Anzahl „Gesangsdramen“ vereinigt, von denen sich Paul Geisler, ein begabter junger Musiker, den *Frithjof* zur Komposition auserlas. Da eine Oper dieses Titels aber schon einmal grosses Fiasko machte, so nannte Geisler seine Oper „Ingeborg“.

Der Stoff ist ja aus Tegner's epischer Dichtung Jedermann geläufig. Auch hier handelt es sich um Brautschaft wider Willen. Da aber diese Handlung in geraumer Vorzeit spielt, in der auch die Könige noch nichts vom *corpus juris* wussten, auch sogar die neuerdings auffällig beliebten „nordischen“ Götter noch in Ehren gehalten wurden, so fallen hier die Einwendungen, die wir gegen den Mottl'schen Stoff zu erheben hatten, fort. Aber mit der Lohmann'schen Behandlung des Frithjofstoffes steht es darum doch gar schlimm. Aus einem epischen Stoffe ein Drama zu schaffen, ist von vornherein eine bedenkliche Sache und pflegt nur durch das *Genie* in einer Weise gelöst werden zu können, an welche vor ihm Keiner gedacht hatte; wie man diess aus sämtlichen Wagnerischen Dramen, seit dem Tannhäuser, lernen kann.*)

Herr Lohmann lebt allerdings der Ueberzeugung, dass Wagner's Thaten nur eine verballhornte Ausführung seines eigenen grossen Gedankens von 1876 seien — (in diesem Heilsjahre der Bühnenfestspiele hat er nämlich die Welt durch eine *Broschüre* erleuchtet, in welcher er die Forderung stellt, *dass die symphonische Form auch im Musikdrama gewahrt werden müsse!*) — Nun denn, man gewinne es über sich, Wagner's *Tristan und Isolde* neben Lohmann's *Frithjof* zu halten, der äusserlich einige derselben Motive aufweist, — man betrachte hier die wahrhaft geniale Ursprünglichkeit jenes Werkes, und dort das in der Auffassung flache, in der Ausführung fade Elaborat des Letzteren — und man staune über die Dreistigkeit des deutschen Individualismus, wonach jeder Einzelne „Auch Einer“ sein will und sich als solcher sofort vier-bändig gesammelt „der Nation“ aufdrängt. Ich sagte: „in der Auffassung flach“, weil der grosse Prinzipienheld Peter Lohmann die Frithjofssage dazu benutzt, die Idee der christlichen Liebe über heidnischen Stolz und Ehrdünkel triumphiren zu lassen. Zu diesem Zwecke schwefelt Frithjof in den ersten Akten sehr viel, zum Theile sinnloses Zeug von der Ehre im Allgemeinen, sowie von seiner besonderen Ehre, und im letzten Akt von einer Reise zurückgekehrt singt er:

„So sei der Ehrsucht Trieb ein leiser Hauch,
Der aus vergangenen Zeiten mir geblieben (!),
Ich will hinweg ihn scheuchen, wie den Brauch,
Der einst mit Macht bedrängte unser Lieben.“

Der „gelebene Hauch“ und der „verscheuchte Brauch“ ist jedenfalls sehr schön gesagt! — Beckmesser hätte es nicht besser machen können.

Im Uebrigen ist die Handlung dieser „*Ingeborg*“ thatsächlich nur Folgende: König Helge, ein dünkelfafter, undankbarer Wüthrich, der Keinem in seinem Reiche etwas Ruhm und Popularität gönnt, will seine Schwester aus politischen Gründen dem alten König Ring überliefern; diese jedoch liebt ihren Jugendspielen Frithjof, der auch nicht von ihr lassen will, sondern sie sogar in ihrem

*) Das glänzendste Zeugniß des Nichtgelernthabens in dieser Beziehung hat sich neulich der Referent über eine Aufführung der Hebbel'schen „*Nibelungen*“ zu Berlin, in der Kreuz-Zeitung vom 28. Oktober ausgestellt, indem er schrieb: „Der Dichter hat sich zum Vortheile der Wirkung seines Dramas ganz eng an das Epos angeschlossen; allerdings muss man dabei einige Breiten mit in den Kauf nehmen. Aber der Stoff ist so fesselnd, die Sprache (!) Hebbels meist so kernig, dass man unschwer darüber hinwegkommt, wenn oft die Handlung ausserhalb des Kreises der Scene liegt, auf der nur erzählt wird.“ —

Verbannungsort, Baldurs heiligem Haine, aufsucht. Dort wird er von Helge entdeckt, setzt sich zur Wehre und lässt den Tempel anstecken. (In der Sage motivirt; hier ganz nutzlos.) Im letzten Akt ist er plötzlich, man weiss nicht wie, zu sanfterer Denkgungsart bekehrt und selbst zum Entsagen bereit; da kommt als deus ex machina der brave König Ring, ein gemüthlicher Komödienvater, „der noch als Greis die Ehre wahr“, und tritt ihm seine Braut ab, worauf Helge sich mit dem Wahrspruche:

„Ich merk, die Zeit ist alt und Trotz dem Ende nah“
ersticht.

Ring: „Starb auch der Trotz; es lebe fort die Milde!“

Schlusschor: Sei uns gegrüsst, o segensreiche Liebe, gegrüsst der *hohen Gnaden Bild!* Sei uns gegrüsst! —*)

Der geistige Gehalt des Drama's soll wahrscheinlich in dem liegen, was dergestalt von Helge und Frithjof über Ehre und Ruhm, von Ingeborg und Ring über Ergebung und Sanftmuth etc. gesagt wird. Damit ich zugleich meine Behauptung von der Fadheit der Ausführung beweisen könne, führe ich noch ein Paar jener Weisheitsworte hier an: Helge I. 1. „Es gilt *im Braus****) die volle Kraft bewahren.“

Derselbe sagt zu Ingeborg:

„Nicht in der Ferne nur wohnt Milde,
Nicht immer bleibt der Norden kalt;
Mit starker Sehnsucht Allgewalt
Verlangt ein Freund nach Deinem *Bilde*.“

Das ist ein poetischer Ausdruck für: Ring will dich zur Frau haben. Jemand, der sich nicht zur Höhe Lohmann'scher Poesie emporzuschwingen vermag, würde wohl vergeblich sinnen, weshalb es ein Beweis dafür sein soll, dass im kalten Norden noch nicht alle *Milde* verschwunden sei, wenn Einer das *Konterfei* einer Dame begehrt! — Ferner sagt Helge sehr schön zu Ingeborg, die kein sehr fröhliches Gesicht zu jener Werbung macht:

„Mein Schwesterlein, du stolze Braut,
Zu lang hab' ich *dich bleich geschaut*,
Nun wandle Deine Züge,
Wenn ich zusammenfüge
Die Schönheit und die Macht —
Wohlauf, in stolzer Pracht!“

Als sie noch immer sich sträubt, singt er: „*Wie, Ingeborg, du schweifst ab!*“ und beruhigt den Brautwerber mit der schönen Redensart: „*Es wird die Zeit das ihre thun*.“ Sehr poetisch nennt Ingeborg ihre Liebe in Folge dessen: rein „*wie Walhalls****) *Morgenträume*.“ Und diese unsinnige Metapher begleitet Geisler auch noch naiver Weise mit dem feierlichen Göttermotive:



*) Es ist überhaupt eine Eigenthümlichkeit der Lohmann'schen Tragödienhelden, dass sie sich umbringen, wenn sie sehen, dass ihr Prinzip nicht mehr zu retten ist! Neben Helge und Ingeborg hat übrigens noch Helge's jüngster Bruder Alfdan ein kleines Röllchen, welches im Wesentlichen nur aus den Worten besteht: *O Ingeborg, lieb Schwesterlein, wie muss ich dich beklagen*, welche er an geeigneten Stellen in den Dialog einfließen lässt.

**) Hiezu ist zu bemerken, dass Lohmann das Wort „Braus“ sehr liebt z. B. „schafft im *Braus* Wasser her!“ oder. „Mein Herz, nun stirb und sei geborgen, eh noch im *Freudenbraus* das Schlimmste naht!“ u. s. w. Auch das Wort „*feil*“ gebraucht er nicht richtig. Er spricht von einem „feilen Königssaal“, von „feiler Sanftmut“.

***) Hiezu ist zu bemerken, dass Lohmann bunt durcheinander bald *Wálhall*, bald *Walháll* oder *Walhálla* schreibt.

Prächtig finde ich Ingeborg's Worte:

„Meine Seufzer sandt ich aus
Nach den fernen Fluren;
Da ich einsam sass im Haus
Jäh am Himmel fuhren
Blitze hin und Blitze her,
Drängend nahte das Begeh'r —
Und Du weiltest ferne.

Gleich darauf fragt Frithjof: „*Bange Seele, was regt dich auf?*“ Es ist allerdings neu, dass ein Gewitter dergleichen Begierden aufregen solle! Helge sagt einmal: „Mit leisem Seufzer denken wir des Todten, *mit starkem Schalle* unserer eignen Pflicht;“ und als Frithjof gegen den König etwas unverschämt wird, flüstert ihm Ingeborg warnend zu: „*Wahre' deines Geistes Adel!*“

Diess sind Pröbchen aus dem ersten Akte. Es wäre wohl genügend zur Charakterisirung der Dichtung; der zweite Akt aber, der noch reicher an poetischen Raritäten sich erweist, verlockt uns zu einer besondern Blumenlese, weil sich in ihm die Situation des zweiten Aktes von *Tristan und Isolde* als vollständige Parodie abspielt. Auch bei *Ingeborg* ist die Scene ein Hain, und die Zeit von Mitternacht bis Morgengauen; doch anstatt der einsam in die Nacht hinausluschenden Brangäne tritt hier ein ganzer Jungfrauenchor auf, und auch Frithjof erscheint mit Begleitung seiner Genossen, freilich um sie alsbald wieder fortzuschicken, und sich nun zunächst allein in einem sentimentalen Solo also lyrisch auszulassen:

„Willkommen, Nacht, im stillen Hain,
Du Mond, der du die *Silberspitzen* der Hügel säumst:
In Einsamkeit möcht' ich begraben sein,
— Mich selbst vergessen!“ —

So redet der glühende Liebhaber vor dem Rendezvous! Und dazu ertönt ein echtes Tristan-Motiv, als handelte es sich wirklich um die tragische Todessehnsucht des unseligen Liebespaares von Cornwall! — Frithjof setzt aber seine trüben Reflektionen noch tiefsinniger fort. Er fragt nämlich wörtlich:

„Wo blieb, o Liebe, deine Macht?
Wo blieb, o Frieden, deine Stätte,
Seit mir in Zweifelsnacht an's Bette
Gekränkter Ehre Stacheln ragen?!“

(Die Frage- und Ausrufszeichen hat Lohmann selbst dahinter gesetzt!)
Kein Wunder, dass unser Held gleich hinzufügt:

„Mein Haupt, wie wüst — mein Herz, wie todt!
Wie matt mein oft gepriesner Geist!“

Nun schreitet Ingeborg mit ihren Jungfrauen aus dem Tempel Baldurs hervor, weshalb Frithjof sich hinter einem Busche verbirgt. (Es kehrt überhaupt mehrmals in dem Drama wieder, dass die Personen in besonders bedeutenden Momenten sich auf eine Weile hinter einen Busch begeben!) Der Chor singt sofort einige metaphorische Ungereimtheiten zum überflüssigen Preise der längst von uns nach ihrem vollen Werthe geschätzten Jungfrau:

„Du gleich der *Lilie* schlank an Wuchs,
Du volle *Ros'* in Sommersgluth,
Und rein wie höher Götter Wille (!)
Und doch so *warm* wie Freya's Blut —
Wie bleichet deiner Wange Gluth!“

worauf Ingeborg sehr kühn heidnische und christliche Anschauungen vermengend erwidert:

„O wäre schon im *Göttersaal*
Das Mahl (!) für mich bereitet!

O hätte mich *aus diesem Thal*
Erbarmen fortgeleitet!“

Der Chor kann nicht umhin nach solchen Ergüssen düster zu bemerken:

„Beklagenswerthe, junge Braut,
Dir hat der Tod in's Herz geschaut“ —
(im Fortgehen verhallend:)

„Wie traurig tönt dein Reden!“

Jetzt erst wendet sich Ingeborg dem Busche zu, hinter welchem Frithjof immer noch auf das *Duetto* wartet. Er springt hervor, — „*Frithjof!*“ — lange Umarmung, — stürmisches Spiel à la Tristan und Isolde, und danach Ingeborg im schönsten Nähterinnentone:

Lass', *Liebling mein*, an's Herz dich drücken,

An dieses Herz — es schlägt nur dir!

Wunsch meiner Seele, mein Entzücken!

Birg hier dein Herz und weile hier!

Frithjof, mein Heil, *des Busens Flammen*

Herüber strömen lass auf mich:

Wohl Erd' und Himmel *gehn zusammen* (!?)

Und jauchzen wenn du minnest mich!

Hienieden will sie nimmer weilen,

Die reine Liebe, keusch und hehr: (?)

Zum *Aether* — (Wie kommt der Aether hier in die nordische Saga?

Bei Wagner heisst es: „in des Weltathems webendes All“.)

Zum Aether muss sie *steigen*,

Ergiessen sich, ein himmlisch' Meer!“ —

O heilige Singsangseligkeit! — Das dichtet und komponirt man in Deutschland zwanzig Jahre nach dem Entstehen des „Tristan“! — Und dazu bemerkt auch noch Frithjof, der nordische Recke:

„O, *welche Bilder malest du!*

Heil deiner *frohen Sinnesart!*

Was du mit frohem Muth erschaut,

Ist Spott auf meine Lage!“ u. s. f.

Die „gemalten Bilder“, die „frohe Sinnesart“ und — die „Lage“ in Musik gesetzt müssen sich köstlich ausnehmen! — Ingeborg fordert hiernach ihren Geliebten nicht etwa auf „ewig die Nacht mit ihr zu theilen“, sondern vielmehr — eine gemeinschaftliche Vergnügungsreise nach dem Süden anzutreten:

„Dort, theurer Frithjof, lass uns *Sanftmuth pflegen*,

Und *reine Sitte, holdes Tagwerk hegen!*!“

„Ein schöner Gedanke, aber es kommt anders“ sagt der Berliner. Nachdem die bekannten Ankündigungen des nahen Tages sich in banalen Opernphrasen haben laut werden lassen („das Licht bescheint die Stätte deiner Qual!“), und Frithjof mit Lohengrin'schem Ansatz noch das originelle „Bild gemalt“ hat:

„An meine Brust, du holde sanfte *Taub'*,

Und nimmer werde so des *Adlers* Raub!“

tritt ein ganzer Chorus von Priestern mit einem veritabeln und solennen „*Priester-marsche*“ auf; diesen folgt König Helge mit all seinen Mannen; das Pärchen ist wieder hinter den beliebten Busch getreten, wo es von Helge *im Vorübergehen* bemerkt wird; Frithjof ruft seine Genossen zum Kampf: „Heran ihr Knechte *im Flitterschein!*“ und gibt Zweien von ihnen einen Wink, *worauf diese schleunigst in den Tempel gehen und ihn anzünden*. Während der Chor singt:

„Eilet zum Tempel! Schaffet im Braus!

Wasser her! Wasser her! Es brennt das Haus!“

schlägt Frithjof sich durch die Menge Bahn, Alle schauen *in rathloser Verwirrung* ihm nach, und der Vorgang fällt! —

Der dritte Akt holt ein hier noch versäumtes Tristan-Motiv nach. Herr Lohmann muss der Welt doch noch zeigen, *was ein Marke ist!* Wagner hat

es offenbar auch hier wieder ihm überlassen das Rechte zu treffen. Der alte König Ring überrascht also jetzt seinerseits die Liebenden bei einer zweiten Liebesscene, und zwar mit dem ehrwürdigen Schächerworte:

„Ei, Ingeborg, du holde Braut,
Ist diess des Tages Feier?“

Dann wird er heftig:

„Heraus das Schwert, du junger *Fant* (!)
Wolle (!) den Schimpf *vertreten*.“ (?)

Da aber Ingeborg sich dazwischen wirft, klagt er alsbald sehr rührend in repitirender Form:

„Muss wieder einsam stehen —
Muss wieder einsam stehen!“

Dann überlegt er sich den Fall noch einmal und meint *à part* sehr fein:

„Hilft nicht Gewalt zum Ziel *in mancher Sache*? — —
In dieser nicht; nein, nein — in dieser nicht! . . .
Nicht denke ferner, Jugend zu gewinnen,
Dein bestes Loos winkt schon aus Walhalls Thor.“

Wozu wieder, wie eine Mahnung an bessere Tage, das schöne Motiv erklingt:



Auf diese edle Selbsterkenntniß, die er später noch in die herrlichen Entsagungsworte fasst:

„Dort steht der Jungfrau Herr und Hort,
Dem die Natur Besitz verleiht.“

stimmen die Liebesseligen das schöne Duo an: „Hab Dank, *du Guter am stillen Abend*!“ und Ring singt dazu ganz befriedigt:

„Gedenket mein in eurem Glück,
In eurer Liebe Wonnestunden.
Lasst diesen Balsam mir zurück!“ —

Das nennt er auch noch *Balsam*! — Wünschen wir Herrn Geisler, der seine Oper im Lauf des Winters in Leipzig zur Aufführung bringt, dass seine Musik auch dem Publikum Balsam sei für die Wunden, die der Lohmann'sche Text dem gebildeten Geschmack schlägt. Geislers Musik ist frisch, klang-schön und ungekünstelt; er hat auch schon recht wirksame Instrumental-Kompositionen geschrieben; aber wir fürchten doch, dass die gar zu häufigen und gar zu getreuen Anklänge an echt Wagnerische Motive (z. B. vollständig das *Ring*motiv beim Anbruch des Tages im II. Akte), deren er sich in der Schaffenslust selbst gar nicht einmal bewusst geworden sein mag, ihm manches böse Wort der Kritik, manches Lächeln des Publikums einbringen werden. — Mottl hat es weit besser verstanden in seiner Musik die Klippe wirklicher Nachahmung zu vermeiden, wie er denn auch den unvergleichlich anständigeren Text voraus hatte. — In allerjüngster Zeit ist es übrigens Herrn Joseph Huber gelungen, das Lohmann'sche Ideal des musikalischen Dramas durch die Komposition seiner *Irene* zu verwirklichen. Der Dichter erkennt das mit „heller Freude“ in einer Reklame an, die ich einer Musikzeitung entnehme: „Die Leitmotive sind zu symphonischen Themas geworden“, welche den einzelnen Charakteren jenes einaktigen Dramas entsprechen, und sich doch „gemäß den Ziffern der Proportionslehre“ zu einer streng symphonischen Einheitlichkeit aufbauen. „Hiermit“ — sagt Lohmann — „erledigen sich aber auch alle die Wehmuthsklagen über Zweifel und Verwirrung in Sachen dramatisch-musikalischer Gestaltung, die dramatische und gleichzeitig doch geschlossene Form auf neuer, den eingeborenen Gesetzen musikalischer zusammengesetzter Kunst

entsprechender Grundlage darf mit „Irene“ von Joseph Huber ein für alle Mal als gefunden gelten.“

Nun, Gott sei Dank!

Wir gestehen, auf Huber's Musik ungemein neugierig zu sein; denn bei der Lektüre des Dramas *Irene* ist es uns geradezu unbegreiflich erschienen, wie man dazu Musik machen könne!! —

Hiernach haben wir nur noch zu konstatiren, dass das Resultat unseres flüchtigen Ueberblickes über die moderne Textproduktion ein recht trauriges ist! Der „zweifelhafte Einfluss“ Wagner's auf unsere Textdichter ist in der That derart, dass man — nichts davon bemerkt, dass ein Dichter, wie Wagner, unter uns lebt, — ausser insoferne die kleineren Musiker blindlings nach dem *Anscheine* ähnlicher Effekte haschen, wie sie dieselben bei Wagner wirksam finden. Nun aber von dichterischer Impotenz oder Ungeschicklichkeit ohne tiefere poetische Begründung aneinander gereiht, sind sie rein äusserlich in eine Welt von Plattitüden und Phrasen verwoben, mit der Anforderung, sie ebenso musikalisch ernst zu nehmen, als die genialsten dramatischen Schöpfungen der Zeit. Was bei Wagner von innen heraus, als der nothwendige Ausdruck einer grossen Gesamtschauung oder Grundidee, mit kraftvoller Bestimmtheit sich zweifellos lebendig darstellt, das erscheint dort wie eine angelernte Redensart oder ein schlecht ausgesprochenes Fremdwort im Munde von Personen, die mit dem Geiste des Wagnerischen Drama's und der Musik nichts, und mit dem Geiste ihrer eignen Dichter und Musiker auch nur das Alleräusserlichste gemein haben: nämlich, dass sie als die *Masken* dienen müssen, durch welche der produktionslustige Künstler vom Publikum sich das *Plaudite* erbittet.

Möge es bald besser werden — oder vielmehr: möge Keiner mehr Dramen für Komposition schreiben, der es nicht kann. — Gebt uns leichte, lustige Musik auf lustige Texte! Gut. Aber nur keine zentnerschwere, bitter ernste Musik zu leichten, gezierten und albernen Worten! —

Geschichtlicher Theil.

Zur Kaiser-Joseph-Feier.

Von Professor Dr. Adalbert Horawitz.

Wenn irgend eines der vielleicht allzuhäufigen Feste, die in unserem Wien die Bevölkerung in Athem erhalten und einen stäten Freudenjubiläum erzeugen, dem die thatsächlichen Verhältnisse nicht immer entsprechen, wenn irgend eines so recht spontan aus dem tiefsten Fühlen und echter Begeisterung des Volkes sich erhebt, so ist es das Fest, das den genialsten österreichischen Regenten zu feiern unternimmt. Und dieses Fest kommt zur rechten Zeit! Es wird — wir hoffen diess — gute politische Gedanken erzeugen, es wird Gelegenheit geben, Larven zu scheuchen, die unhold die schönen lichtvollen Tage des jungen Oesterreich heimsuchen, um sie wieder umzuwandeln in das Zwielflicht missfarbner Dämmerung. — Und froh wollen wir dieses Fest feiern, als ein Fest, bei dem sich

Alle, die an die Möglichkeit einer Regeneration der in geschichtliche Nöthe verstrickten Menschheit durch die kräftige Förderung der menschenwürdigen Gefühle und Bestrebungen in den Seelen der Völker und der Einzelnen glauben, siegbewusst die Hände reichen, einer besseren Zukunft entgegengehend, einer Zukunft, in der auch das Andenken unseres kaiserlichen Idealisten allgemeiner gefeiert und gesegnet werden wird; denn was er in hochfliegendem Eifer einer, seinen Gedanken noch nicht zugereiften Gegenwart mitunter zu verwirrendem Misslingen aufdrängen gewollt, das wird in jener Zukunft erst zu voller Wirkung erblühen! —

Nicht ist es Aufgabe dieser Blätter bei der überreichen Fülle grosser unvergänglicher Thaten zu verweilen, durch die der opferfreudige unermüdete Monarch ein modernes Oesterreich geschaffen, das man trotz all' den tief beklagenswerthen Reaktionen denn doch in den letzten Jahrzehnten wieder zu erwecken begonnen hat. Nicht ist es auch nöthig, den Lesern dieser Blätter die Geschichte zu künden all der gewaltigen Anläufe, die genommen wurden, der Reformen, die er begann und ausführte; nur wenige Worte mögen genügen. Joseph hat in kurz, allzu kurz bemessener Regierung mehr gethan, als Andere in vielen Dezennien. Für seine rastlose Thätigkeit sei nur der Thatsache Erwähnung gethan, dass in den ersten drei Jahren seiner Regierung nicht weniger als 276 allgemeine Verordnungen erschienen, die der Kaiser alle selbst ausgearbeitet und mit Einleitungen und Erklärungen versah. Erwähnt werde hier auch nur, welche Sparsamkeit Joseph im Hofstaate zeigte, wie er die spanische Etikette beschränkte, wie zu ihm stäts Jedem aus dem Volke der Zugang offen war, wie kein Stand, kein Privileg, den Verbrecher vor des Kaisers Strafe schirmte, harte grausame Gesetze aber ihre Milderung fanden. Und wer möchte der vielen Wohlthaten vergessen, die er den Invaliden, den Armen, der Bevölkerung Wiens erwies. Doch vor Allem denkt Jeder bei Joseph's Namen an die sein Gedächtniss unsterblich machende Aufhebung der Leibeigenschaft, der Folter, und an seinen Kampf gegen Rom, das entartete Mönchthum, den Jesuitismus und jeglichen Aberglauben.

Man hat in unsern Tagen das System Josephs als das des *patriarchalischen Absolutismus* scharf getadelt: man sprach von seiner Revolution vom Throne aus, von seiner Missachtung historischer Rechte, man ging soweit, das Grundgesetz geschichtlicher Betrachtung zu vergessen, das Jeden aus der Anschauung seiner Zeit zu beurtheilen vorschreibt. Alledem wird man aber entgegengehalten: mag die graue Theorie mäkeln und tadeln, wie sie will, mögen Junker- und Pfaffenthum und einige Hofmarschälle noch so sehr sich über den „aus der Art geschlagenen Regenten“ entsetzen: dem Volke, dem wahren echten Volke bleibt Joseph's Erscheinung eine der hellsten und beliebtesten.

Nicht das stolze Wort, das er beim Regierungsantritte, im Geiste seines Vorbildes, des grossen Friedrich, schrieb: *Ich habe die Philosophie zur Gesetzgeberin meines Reiches gemacht* hat ihm die Herzen des Volkes für alle Zeiten gewonnen, sondern die warme, hingebende Liebe für seine Unterthanen, die treue Bemühung, ihr Glück, ihr Gedeihen herbeizuführen. — Und mag der sanguinische, ungeduldige Herrscher oft geirrt haben, wir werden doch niemals irre an ihm, denn wir wissen: der Grundzug seines Wesens war in Wahrheit das, von dem auf dem Monumente eines Nachfolgers zu lesen — sein Lebenselement war die Liebe, die werktätige Liebe zu seinen Völkern!

Wohl würde das bisher Gesagte begreiflich machen, warum diese Blätter, die den Idealismus als ihre Fahne hochhalten, auch ihrerseits des Kaisers Erinnerung

wachrufen. — Doch kommt noch ein weiteres Moment hinzu, das uns nicht erlaubt, an jenem Feste schweigend vorüberzugehen, ich meine das Verhältniss des Kaisers zu den Bestrebungen deutscher Kunst. Allbekannt ist Joseph's Stellung zur dramatischen Dichtung, man kennt seine Beziehungen zu Lessing und Klopstock, kennt die begeisterten Panegyriken, die ihm von grossen und kleinen Sängern des deutschen Parnasses zu Theil wurden. Doch wichtiger als all' diess ist sein Bestreben, eine *deutsche Nationalbühne*, eine *deutsche Oper* zu begründen. Wie Schiller, sah ja auch Joseph in der Bühne ein wesentliches Mittel der Nationalbildung, eine der vornehmsten Erziehungsanstalten des Volkes. Sie den wechselnden und schädigenden Einflüssen der Privatverwaltung zu entziehen, ein gutes Repertoire für diese Bühne durch Ausschreibung von Preisen zu schaffen, war des Kaisers ernstliche Sorge. Mit aller Kraft setzte er hier ein und wendete reiche Mittel an, um gute Schauspieler zu bekommen. Wie der Kaiser auch hier wieder persönlich eingriff, zeigt, dass u. A. *Fiesko* schon vier Jahre nach der Mannheimer Aufführung in Wien durch besonderen Antheil des Kaisers, der sogar die Einrichtung für seine Bühne selbst übernahm, über die Bretter ging. Dabei war er unermüdlich mit Gnadenbeweisen, Gehalterhöhungen, Pensionen, er führte die Ferienzeit zur Erholung der Schauspieler ein. Die Biographien von Müller, Meyer und Dittersdorf, Schroeder sind voll von Zügen, welche die Sorge des Kaisers bezeugen. Und doch fand er so oft nur gemeine Intriguen, Verhetzungen und Undank. Der rechte Intriguant und Störenfried war der jüngere Stephani, aber auch sonst stieg die Lässigkeit, Parteilichkeit und Vortheilmacherei der dirigirenden Ausschüsse so sehr, dass das ganze Werk bedroht ward. Doch Joseph's Energie schuf auch hier die Anfänge des Bessern, das *Wiener Burgtheater* gewann ein Publikum, welches Kritik übte, wie keines, das aber auch mit seinen Schauspielern in einen engeren, familiären Kontakt stand und mit feinem Gefühl eine Art ästhetischer Erziehung besorgte.

Aber nicht nur ein deutsches Theater wollte Kaiser Joseph, auch die *Oper* sollte deutsch werden. Die Klagen des französischen Gesandten, wie anderer Adelligen, wies er mit kurzer Gegenrede ab: wenn sie die deutsche Oper nicht verständen, müssten sie eben deutsch lernen. *Ich will versuchen*, sagte der Regent, *wie unser Publikum den deutschen Gesang aufnimmt*; ein „*Nationalsingspiel*“ sollte an die Stelle des Balletes und der italienischen Oper treten. Mit sehr unzulänglichen Kräften — die Choristen mussten aus den Kirchen zusammengebracht werden, häufige Proben wurden nöthig — ward begonnen. Der Kaiser nahm auch hier die Sache *sehr* ernst, die Sänger erhielten — was stäts nöthig wäre — dramatischen Unterricht, die Operetten standen nicht unter der gewöhnlichen Theaterzensur, sondern unmittelbar unter dem Oberkammerherrn und dem Kaiser selbst. Der Kaiser — wie bekannt — gründlich musikalisch gebildet (er spielte Cello, Viola und Klavier, war ein gewandter Partiturleser und Sänger aus der italienischen Schule) nahm jede Oper, die aufgeführt werden sollte, selbst vorher durch. Doch auch diesen edlen Tendenzen standen zahlreiche Hemmnisse entgegen, vor Allem der Mangel an Komponisten. Zwar Umlauf und Dittersdorf arbeiteten fleissig, doch keineswegs ausreichend, 1781 muss Salieri, der Feind der deutschen Oper, auf ausdrücklichen Befehl des Regenten eine deutsche komische Oper schreiben, deren Text aber, wie der der meisten Libreti, erbärmlich war; Mozart nennt sie *ein elendes Originalstück*. Auf die Werke norddeutscher Komponisten, auf Benda, Schweitzer, Reichard, ward nicht zurückgegriffen, auch Mozart weniger berücksichtigt, als es die grossen Erfolge seiner Oper *die Entführung aus dem Serail* erhoffen liessen. Eben der Mangel an einem bedeutenderen Repertoire, vor Allem aber die Intriguen Stephani's und Streitig-

keiten der Schauspieler schadeten auch hier wieder den trefflichen Institutionen und Absichten des Kaisers.

So erfüllte sich denn auch auf diesem Gebiete das wahrhaft tragische Geschick des edlen Mannes. Nicht gelang, was er schaffen wollte. Im Kampfe gegen gemeine Niedertracht und kümmerliche Dummheit kamen die Ideale des erleuchteten Regenten nicht zur Realisirung. Aber auch auf diesem Gebiete, wie auf so vielen anderen, trat die Erscheinung zu Tage: so oft es besser ward mit dem Wiener Kunststreben, kam man auf des Kaisers Gedanken zurück. So hat denn endlich auch die deutsche Oper bei uns Fuss gefasst, doch so manche Feinde, die damals ihre Existenz schädigten und sie endlich wieder verdrängten, bestehen jetzt noch. Hoffen wir, dass sie in Wahrheit eine deutsche Oper werde, wie die Wiener Hofbühne durch Kaiser Joseph eine deutsche geworden ist.*)

An Kaiser Joseph's herrlichen Ausspruch, womit er seinem Hoftheater die erhabene und einzig des kaiserlichen Namens würdige Aufgabe stellte:

zur Veredelung der Sitten und des Geschmacks der Nation beizutragen

— hieran knüpfte bekanntlich Richard Wagner seine so ungemein lesens- und beachtenswerthen Betrachtungen und Reformvorschläge betreffs des *Wiener Hofopertheaters*, welche er während seines längeren Aufenthaltes in Wien (1863), auf Grund seiner eigenen Erfahrungen von dem dortigen Theater, mit wahrhaft klassischer Präzision fixirt hatte. (Ges. Schriften und Dichtungen Bd. 7 S. 365.) Noch heute könnte und sollte jedes grössere Operntheater, welchem die Mittel zu Gebote stehen, um wirkliche Kunstleistungen zu ermöglichen, diese erleuchteten und durchaus praktisch gedachten Vorschläge ernstlich sich zu Gemüthe führen; und nicht zum Mindesten das heutige Wiener Operntheater selbst. Damals als Wagner in Wien lebte, wäre der Zeitpunkt gewesen, an welchem Joseph's edeler Gedanke mit Hilfe des schöpferischen Genius (der *für ihn*, in Mozart, zu spät erschienen war) hätte zur Durchführung gelangen können. Man liess die kostbare Gelegenheit ungenutzt vorübergehen; nicht einmal die geplante *Tristan*-Aufführung kam zu Stande, und sie schwebt noch jetzt, nach 17 Jahren, in Zweifeln; Offenbach's „seriöser“ Opernversuch, die alsbald gräulich durchfallenden *Rheinnixen*, musste zum Vorwande dienen, dass man mit Wagner sich nicht länger beschäftigen könne; der wundervoll belehrende und Wegweisende Aufsatz des Meisters bildete eine Zeit lang einen interessanten Gesprächsstoff, aber Nichts davon trat in das Leben. Wagner verliess Wien, und im folgenden Jahre führte König Ludwig von Bayern das edelste Fürstenwerk aus: den deutschen Künstler und seine reformatorischen Ideen in seinen erhabenen Schutz zu nehmen.

In Wien wuchsen die enthusiastischen Wirkungen Wagnerischer *Kunst* fernerhin allerdings immer mächtiger an; doch auch sie konnten es, bei der mangelhaften Organisation des modernen Theaterwesens überhaupt, nicht verhindern, dass das Hoftheater, indem es mit allen möglichen Geschmacksrichtungen sich abzufinden suchte, an ewig bedrängenden Finanzkalamitäten laborirte, woraus mit im-

*) Den folgenden Schlussabsatz gestattet sich die Red. d. Bl., theils mit Benutzung anderweitiger Wiener Notizen, dem obigen Artikel unseres hochgeschätzten Mitarbeiters noch hinzu zu fügen.

mer wieder verfehlten Experimenten zeitweilig sich helfen zu können, es ganz vergebliche Hoffnung hegte. Direktoren kamen und Direktoren gingen, und in höchster Noth brachte schliesslich ein eifriger Mann den Cyklus des *Nibelungenringes* wirklich vollständig auf die Scene am Opernring. Das war für Wien ein grossartiges künstlerisches Ereigniss, und man konnte daran ersehen, wie weit die Wirkung Wagners dort (vorzüglich auch Dank der musterhaften Thätigkeit des akademischen Wagner-Vereines) sich bereits verbreitet und vertieft hatte, und welche bedeutende Wirksamkeit dieser Kunst, bei gewissenhafter Pflege, noch zu verdanken sein könnte. Zugleich aber musste man jetzt am Allerdeutlichsten erkennen, dass jede ideale Wirksamkeit unmöglich gemacht werde, wenn nicht eine gründliche *Reform* der gesammten Theaterverhältnisse einträte, die zu allererst die finanzielle Lage des Theaters soweit aufbesserte, dass man sich daselbst einer ruhigen Besorgung seiner ernstesten künstlerischen Obliegenheiten zu widmen beginnen könnte. Diess geht nun nicht mit einem Male; denn mit gar vielem Alteingewurzelten ist nur allmählich aufzuräumen, und das Neue stampft sich nicht aus dem Boden. Doch wollen wir wünschen, dass man mit dem neuerdings gezeigten redlichen Ernste die alten Gegenmächte nach und nach verdrängen und dem Ziele sich nähern möge, welches einst Wagner dem Wiener Theater gewiesen hatte. Bayreuth selbst aber wird in seinen geordneten Festaufführungen und den dabei stylgemäss ausgebildeten jungen Künstlerkräften einem jeden ernstlich reformatorisch gesonnenen Leiter einer grossen Kunstanstalt die beste, immer lebendige Quelle zur Gewinnung der entsprechenden künstlerischen Helfer am Werke darbieten, und so — wie es bereits in der Ermöglichung des *Nibelungenringes* zu Wien durch einen Sänger von der Bayreuther Schule, als einzelnes Moment, geschehen war — den idealen deutschen *Kunststyl* auch auf die anderen Zentren deutscher Theaterwelt mehr und mehr übertragen lassen.

Hoffen wir das Beste, und halten wir daran fest: dass, wenn man je zur Verwirklichung jenes edelen Motto's des gefeierten Kaisers Joseph gelangen will, man diess heute nur in innig verständnisvollem Zusammenhange mit unserer grossen deutschen idealen Kunst und ihrem grössesten lebenden Meister, erhoffen dürfe. Dass damit auch aller mittelverschluckende Luxus und unnütze Gewohnheitskram beseitigt werden müsste, dieses beweist: wie auch das weise und nothwendige Prinzip der *Sparsamkeit* sich immer noch besser vereinigt mit den Interessen reiner, ernster Kunstpflege, als mit der üblichen Tendenz des modernen Operntheaters, welche darin besteht: mit einzelnen hochbezahlten „Sternen“ verblüffend glänzen zu wollen, und den jämmerlichen Rest leichtsinnig auf Rechnung des *ungebildeten Geschmacks* des nichts anderes verlangenden Publikums zu setzen. Das Publikum verlangt nichts anderes, weil es nichts verlangen kann, was es nicht kennt; aber gibt man ihm das Andere, so ist es für das Gute und Vollkommene begeistert dankbar, und erhebt sich schon damit auf eine höhere Stufe des Kunstgeschmacks. Diesem aber, und durch ihn die „Sitten“ der Nation, zu veredeln, ist die Aufgabe jedes wahren fürstlichen Theaters, zum Unterschiede von den gewerblichen Instituten, welche von der Fruktifizierung des *schlechten* Geschmacks ihr Dasein fristen. Dem Publikum gegenüber soll jeder Leiter einer wirklichen Kunstanstalt auf Kaiser Joseph's Standpunkt sich stellen: so wird es ihm, seinem Institute und dem Publikum wohlgehen.

Möge die Joseph-Feier auch in diesem Sinne ermahrend und fördernd wirken; dann ist sie wahrlich nicht vergebens gefeiert worden! —

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Neue Vertretungen. — An Stelle des verstorbenen Musikdirektors Albert Hahn hat Frau Magdalene Charisius die Vertretung unseres Vereines für Königsberg i. P. übernommen. — In Bromberg will Herr Buchhändler Dr. Richard Fischer die Interessen unseres Vereines vertreten. — Herr Musikdirektor August Reiser, bisher einer unserer Vertreter in München, ist nach Cöln übersiedelt. —

Litterarische Anzeigen. — Unseren Mitgliedern ist zwar die Anschaffung der *Gesammelten Schriften und Dichtungen* von Richard Wagner durch die Ermässigung des Preises auf *ℳ* 30 (geb. *ℳ* 40) und die Vergünstigung einzelne Bände à *ℳ* 3.50, (geb. *ℳ* 4.50) beziehen zu können, in erfreulicher Weise erleichtert. Doch aber dürfte es gerade Manchem der Unserigen angenehm sein, Gebrauch zu machen von der durch den Verleger neu eingerichteten Ausgabe der Werke in 45 einzelnen Lieferungen à 80 *ℳ*, welche durch jede Sortimentsbuchhandlung ohne Portospesen zu beziehen sind. Wir wollten daher nicht unterlassen, sie noch besonders darauf aufmerksam zu machen. —

Soeben erschien eine empfehlenswerthe Schrift von einem unserer Vereinsgenossen, dem bekannten Wiederhersteller der *Viola alta*, Grossherzogl. Mecklenb. Kammervirtuosen und Lehrer der Musikgeschichte an der Würzburger kgl. Musikschule, Hermann Ritter: *Repetitorium der Musikgeschichte*, nach Epochen übersichtlich dargestellt, nebst einem Verzeichnisse der hauptsächlichsten wissenschaftlichen Musiklitteratur, 228 Seiten, Preis: 3 *ℳ* (Würzburg, A. Stuber 1881). — Bei dieser Gelegenheit erinnern wir noch gerne mit besonderer Empfehlung an die kleine Schrift desselben Verfassers: *Die Geschichte der Viola alta und die Grundsätze ihres Baues*, 2. vermehrte und verbesserte Auflage, mit 5 in den Text gedruckten und 2 Tafel-Abbildungen, 64 Seiten, Preis: 2.50 *ℳ* (Leipzig J. J. Weber 1877), ausgezeichnet durch eine ganz treffliche kurze historische Uebersicht über Entstehung und Benennung der Saiteninstrumente. —

Der mit Recht bei den Musikern sehr beliebte, ungemein praktische und reichhaltige *allgemeine deutsche Musiker-Kalender* von O. Eichberg für das Jahr 1881 (Berlin, Raabe und Plotho) ist erschienen und wird hiermit auch von uns wiederum empfohlen.

Berichtigung. — Verfasser der im Septemberstück (G. E. Lessing's Beiträge zur Kenntniss der deutschen Sprache) erwähnten Broschüre über „Moses Mendelsohn's Verdienste um die deutsche Nation“ ist der *Rabbiner* Dr. Emanuel Schreiber in Bonn, Redakteur der „Zeitschrift für das freisinnige Judenthum: *Die Reform*“. —

Fonds-Spenden. — Der *Frankfurter Wagner-Verein* lieferte bei seiner Auflösung 500 *ℳ* an den Bayreuther Fonds ab. — Der ungenannte Münchener Spender von 1000 *ℳ* (lebenslängliches Mitglied), dessen auf S. 365 des Jahrgangs 1879 Erwähnung gethan worden ist, sandte wiederum 400 *ℳ* Extrabeitrag zum Fonds ein. — Ausserdem kamen aus Brüssel 1000 *ℳ*, aus Dresden 500 *ℳ*. —

Für den *Wiesbadener Fonds* wurden von obigem Mitgliede 50 *ℳ*, aus Graz 20 *ℳ*, aus Braunschweig 105 *ℳ*, aus Berlin 4.80 *ℳ* gezahlt.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Dezember.

Zwölftes Stück.

1880.

Inhalt: — „Was nützt diese Erkenntniss“. Ein Nachtrag zu: Religion und Kunst. Von Richard Wagner. — Ueber den politischen Liberalismus. Von Hans von Wolzogen. III. Der moderne Parlamentarismus. IV. Deutscher Parlamentarismus. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: IV. Moderne Bildung. Von Hans Herrig. — Geschäftlicher Theil: Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth. Von Richard Wagner. — Bemerkungen des Verwaltungsrathes. — Anzeige der Redaktion. — Generalregister. —

„Was nützt diese Erkenntniss?“

Ein Nachtrag zu: Religion und Kunst.

Fragt ihr, was die Erkenntniss des Verfalles der geschichtlichen Menschheit nützen soll, da wir doch alle durch die geschichtliche Entwicklung derselben das geworden sind, was wir sind, so könnte man zunächst abweisend etwa erwidern: fragt diejenigen, welche jene Erkenntniss von jeher wirklich und vollständig sich zu eigen machten, und erlernt von ihnen wahrhaft ihrer inne zu werden. Sie ist nicht neu; denn jeder grosse Geist ist einzig durch sie geleitet worden; fraget die wahrhaft grossen Dichter aller Zeiten; fraget die Gründer wahrhaftiger Religionen. Gern würden wir euch auch an die mächtigen Staatenlenker verweisen, wenn selbst bei den grössten derselben jene Erkenntniss richtig und vollständig vorauszusetzen wäre, was aus dem Grunde unmöglich ist, weil ihr Geschäft sie immer nur zum Experimentiren mit geschichtlich gegebenen Umständen anwies, nie aber den freien Blick über diese Umstände hinaus und in ihren Urstand hinein gestattete. Gerade der Staatenlenker ist es demnach, an dessen stäts missrathenden Schöpfungen wir das üble Ergeb-

niss des Nichtgewinnes jener Erkenntniss am deutlichsten nachzuweisen vermögen. Selbst ein Markus Aurelius konnte nur zur Erkenntniss der Nichtigkeit der Welt gelangen, nicht aber selbst nur zu der Annahme eines eigentlichen Verfalles einer Welt welche etwa auch anders zu denken wäre, geschweige denn der Ursache dieses Verfalles; worauf sich denn von je die Ansicht des absoluten Pessimismus gründete, von welcher, schon einer gewissen Bequemlichkeit halber, despotische Staatsmänner und Regenten im Allgemeinen sich gern leiten lassen: dagegen nun allerdings eine noch weitergehende vollständige Erkenntniss des Grundes unseres Verfalles zugleich auf die Möglichkeit einer eben so gründlichen Regeneration hinleitet, womit für Staatsmänner wiederum gar nichts gesagt ist, da eine solche Erkenntniss weit über das Gebiet ihrer gewaltsamen, stäts aber unfruchtbaren Wirksamkeit hinausgeht.

Um demnach zu erfahren, wen wir nicht zu befragen haben, um für die Erkenntniss der Welt mit uns in das Reine zu kommen, hätten wir etwa die gegenwärtige sogenannte politische Weltlage ganz allgemein hin in das Auge zu fassen. Diese charakterisirt sich uns sofort, wenn wir das erste beste Zeitungsblatt zur Hand nehmen und es in dem Sinne, dass gar nichts darin uns persönlich angehe, durchlesen: wir treffen dann auf Soll ohne Haben, Wille ohne Vorstellung, und diese mit grenzenlosem Verlangen nach Macht, welche selbst der Mächtige nicht zu besitzen wähnt, wenn er nicht noch viel mehr Macht habe. Was dieser dann mit der Macht anzufangen im Sinne tragen möge, sucht man vergebens aufzufinden. Wir sehen da immer das Bild Robespierre's vor uns, welcher, nachdem ihm vermittelt der Guillotine alle Hindernisse für die Offenbarung seiner volkbeglückenden Ideen aus dem Wege geräumt waren, nun nichts wusste, und mit der Empfehlung der Tugendhaftigkeit im allgemeinen sich zu helfen suchte, welche man sonst viel einfacher in der Freimaurerloge sich verschaffte. Aber dem Anscheine nach ringen jetzt alle Staatenlenker um den Preis Robespierre's. Noch im vorigen Jahrhundert ward dieser Anschein weniger verwendet; da schlug man sich offen für die Interessen der Dynastien, allerdings sorgfältig überwacht vom Interesse der Jesuiten, die leider noch neuerdings den letzten Gewaltherrscher Frankreichs irre führten. Dieser vermeinte, für die Sicherung seiner Dynastie und im Interesse der Zivilisation nöthig zu haben, Preussen eine Schlappe beizubringen, und da Preussen sich hierzu nicht hergeben wollte, musste es zu einem Kriege für die deutsche Einheit kommen. Die deutsche Einheit wurde demzufolge erkämpft und kontraktlich festgesetzt: was sie aber sagen sollte, war wiederum schwer zu beantworten. Wohl wird es uns aber für dereinst in Aussicht gestellt hierüber Aufschluss zu erhalten, sobald nur erst noch viel mehr Macht angeschafft worden ist: die deutsche Einheit muss überall hin die Zähne weisen können, selbst wenn sie nichts damit zu kauen mehr haben sollte. Man glaubt Robespierre im Wohlfahrtsausschusse vor sich sitzen zu sehen, wenn man das Bild des in abgeschiedener Einsamkeit sich abmühen-

den Gewaltigen sich vergegenwärtigt, wie er rastlos der Vermehrung seiner Machtmittel nachspürt. Was mit den bereits bewährten Machtmitteln auszurichten und demnach der Welt zu sagen gewesen wäre, hätte dagegen zur rechten Zeit jenem Gewaltigen etwa beikommen dürfen, wenn die von uns gemeinte Erkenntniss ihn erleuchtet hätte. Wir glauben seinen Versicherungen der Friedensliebe gern; hat es sein missliches, diese durch Kriegführung bewähren zu müssen, und hoffen wir aufrichtig, dass uns dereinst der wahre Frieden auch auf friedlichem Wege gewonnen werde, so hätte dem gewaltigen Niederkämpfer des letzten Friedensstörers es doch aufgehen dürfen, dass dem freventlich heraufbeschworenen furchtbaren Kriege ein anderer Friede zu entsprechen habe, als diese zu stäter neuer Kriegsbereitsheit geradezu anleitende Abmachung zu Frankfurt a/M. Hier würde dagegen die Erkenntniss der Nothwendigkeit und Möglichkeit einer wahrhaftigen Regeneration des der Kriegs-Zivilisation verfallenen Menschengeschlechtes einen Friedensschluss haben eingeben können, durch welchen der Weltfriede selbst sehr wohl anzubahnen war: es waren demnach nicht Festungen zu erobern, sondern zu schleifen, nicht Pfänder der zukünftigen Kriegssicherheit zu nehmen, sondern Pfänder der Friedenssicherung zu geben; wogegen nun historische Rechte gegen historische Ansprüche, alle auf das Recht der Eroberung begründet, einzig abgewogen und ausschläglicly verwendet wurden. Wohl scheint es, dass der Staatenlenker mit dem besten Willen nicht weiter sehen kann, als es hier gekonnt wurde. Sie phantasiren Alle vom Weltfrieden; auch Napoleon III. hatte ihn im Sinne, nur sollte dieser Friede seiner Dynastie mit Frankreich zu gute kommen: denn anders können diese Gewaltigen sich ihn doch nicht vorstellen, als unter dem weithin respektirten Schutze von ausserordentlich vielen Kanonen.

Jedenfalls dürften wir finden, dass, wenn unsere Erkenntniss für unnütz angesehen werden sollte, die Weltkenntniss unserer grossen Staatsmänner sogar uns noch hart zum Schaden gereicht. —

Es ist mir bereits früher widerfahren, dass meinen Darlegungen des Verfalles unserer öffentlichen Kunst nicht viel widersprochen, meinen Gedanken über eine Regeneration derselben jedoch mit heftigem Widerwillen entgegnet wurde. Sehen wir von den eigentlichen seichten Optimisten, den hoffnungsvollen Schooskindern Abrahams ab, so können wir auch annehmen, dass die Ansicht von der Hinfälligkeit der Welt, ja der Verderbtheit und Schlechtigkeit der Menschen im Allgemeinen nicht besonders abstösst: was Alle unter einander von sich halten, wissen sie recht gut; selbst aber die Wissenschaft bekennt es nicht, weil sie beim „stäten Fortschritt“ ihre Rechnung zu finden gelernt hat. Und die Religion? Luthers eigentliche Empörung galt dem freventlichen Sündenablasse der römischen Kirche, welche bekanntlich sogar vorsätzlich erst noch zu begehende Sünden sich bezahlen liess: sein Eifer kam zu spät; die Welt wusste die Sünde bald gänzlich abzuschaffen, und die Erlösung vom Uebel erwartet man jetzt gläubig durch Physik und Chemie.

Gestehen wir uns, dass es nicht leicht ist die Welt für die Anerkennung des Nutzens unserer Erkenntniss zu gewinnen, wenn gleich sie den Unnutzen der gemeinen Weltkenntniss leicht unbestritten lassen dürfte. Möge uns diese Einsicht aber nicht davon abhalten, jenem Nutzen näher nachzuforschen. Hierfür werden wir uns nicht an die stumpfe Menge, sondern an die besseren Geister zu wenden haben, durch deren andererseits noch vorherrschende eigene Unklarheit der befreiende Lichtstrahl der richtigen Erkenntniss zu jener Menge eben noch nicht hindurchzudringen vermag. Diese Unklarheit ist aber so gross, dass es wirklich erstaunlich ist die allerbedeutendsten Köpfe jeder Zeit, seit dem Aufkommen der Bibel, davon behaftet und zu Seichtigkeit des Urtheils angeleitet zu sehen. Man denke an Goethe, der Christus für problematisch, den lieben Gott aber für ganz ausgemacht hielt, im Betreff des letzteren allerdings die Freiheit sich während, ihn in der Natur auf seine Weise aufzufinden; was dann zu allerhand physikalischen Versuchen und Experimenten führte, deren fortgesetzte Betreibung den gegenwärtig herrschenden menschlichen Intellekt wiederum zu dem Ergebnisse führen musste, dass es gar keinen Gott gebe, sondern nur „Kraft und Stoff.“ Es war — und diess, wie spät erst! — einem einzigen grossen Geiste vorbehalten, die mehr als tausendjährige Verwirrung zu lichten, in welche der jüdische Gottes-Begriff die ganze christliche Welt verstrickt hatte: dass der unbefriedigte Denker endlich, auf dem Boden einer wahrhaftigen Ethik, wieder festen Fusses sich aufrichten konnte, verdanken wir dem Ausführer Kant's, dem weitherzigen Arthur Schopenhauer.

Wer sich von der Verwirrung des modernen Denkens, von der Lähmung des Intellektes unserer Zeit einen Begriff machen will, beachte nur die ungemeine Schwierigkeit, auf welche das richtige Verständniss des klarsten aller philosophischen Systeme, des Schopenhauer'schen, stösst. Wiederum muss uns diess aber sehr erklärlich werden, sobald wir eben ersehen, dass mit dem vollkommenen Verständnisse dieser Philosophie eine so gründliche Umkehr unseres bisher gepflegten Urtheiles eintreten muss, wie sie ähnlich nur dem Heiden durch die Annahme des Christenthums zugemuthet war. Dennoch bleibt es bis zum Erschrecken verwunderlich, die Ergebnisse einer Philosophie, welche sich auf eine vollkommenste Ethik stützt, als hoffnungslos empfunden zu sehen; woraus denn hervorgeht, dass wir hoffnungsvoll sein wollen ohne uns einer wahren Sittlichkeit bewusst sein zu müssen. Dass auf der hiermit ausgedrückten Verderbtheit der Herzen Schopenhauer's unerbittliche Verwerfung der Welt, wie diese eben als geschichtlich erkennbar sich einzig uns darstellt, beruht, erschreckt nun diejenigen, welche die gerade von Schopenhauer einzig deutlich bezeichneten Wege der Umkehr des missleiteten Willens zu erkennen sich nicht bemühen. Diese Wege, welche sehr wohl zu einer Hoffnung führen können, sind aber von unserem Philosophen, in einem mit den erhabensten Religionen übereinstimmenden Sinne, klar und bestimmt gewiesen worden, und es ist nicht seine Schuld, wenn ihn die richtige Darstel-

fung der Welt, wie sie ihm einzig vorlag, so ausschliesslich beschäftigen musste, dass er jene Wege wirklich aufzufinden und zu betreten uns selbst zu überlassen genöthigt war; denn sie lassen sich nicht wandeln als auf eignen Füßen.

In diesem Sinne und zur Anleitung für ein selbständiges Beschreiten der Wege wahrer Hoffnung, kann nach dem Stande unserer jetzigen Bildung nichts anderes empfohlen werden, als die Schopenhauer'sche Philosophie in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur zu machen; und an nichts anderem haben wir zu arbeiten, als auf jedem Gebiete des Lebens die Nothwendigkeit hiervon zur Geltung zu bringen. Dürfte diess gelingen, so wäre der wohlthätige, wahrhaft regeneratorsche Erfolg davon gar nicht zu ermessen, da wir denn andererseits ersehen, zu welcher geistigen und sittlichen Unfähigkeit uns der Mangel einer richtigen, Alles durchdringenden Grunderkenntniss vom Wesen der Welt erniedrigt hat.

Die Päpste wussten sehr wohl, was sie thaten, als sie dem Volke die Bibel entzogen, da namentlich das mit den Evangelien verbundene alte Testament den reinen christlichen Gedanken in der Weise unkenntlich machen konnte, dass, wenn jeder Unsinn und jede Gewaltthat aus ihm zu rechtfertigen möglich erschien, diese Verwendung klüger der Kirche vorbehalten, als auch dem Volke überlassen werden mochte. Fast müssen wir es als ein besonderes Unglück ansehen, dass Luther'n gegen die Ausartung der römischen Kirche keine andere Autoritäts-Waffe zu Gebote stand, als eben diese ganze volle Bibel, von der er nichts auslassen durfte, wenn ihm seine Waffe nicht versagen sollte. Sie musste ihm noch zur Abfassung eines Katechismus' für das gänzlich verwahrloste arme Volk dienen; und in welcher Verzweiflung er hierzu griff, ersehen wir aus der herzerschütternden Vorrede zu jenem Büchlein. Verstehen wir den wahrhaften Jammerschrei des Mitleides mit seinem Volke recht, das dem seelenvollen Reformator die erhabene Hast des Retters eines Ertrinkenden eingab, mit der er jetzt dem in äusserster Nothdurft verkommenen Volke schnell die zur Hand befindliche nöthige geistige Nahrung und Bekleidung zubrachte: so hätten wir an ihm auch gerade hierfür ein Beispiel zu nehmen, um zu allernächst jene, nun als nicht mehr zureichend erkannte, Nahrung und Bekleidung für eine kräftigere Dauer zu ersetzen. Um den Ausgangspunkt für ein solches Unternehmen zu bezeichnen, führen wir hier einen schönen Ausspruch Schiller's, aus einem seiner Briefe an Goethe, an. *„Hält man sich an den eigentlichen Charakter des Christenthums, der es von allen monotheistischen Religionen unterscheidet, so liegt er in nichts anderem als in der Aufhebung des Gesetzes, des kantischen Imperativs, an dessen Stelle das Christenthum 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.“* — Werfen wir, von dieser schönen Ansicht aus, einen Blick auf die zehn Gebote der mosaischen Gesetzestafel, mit welchen auch Luther zunächst einem unter der Herrschaft

der römischen Kirche und des germanischen Faustrechtes geistig und sittlich gänzlich verwilderten Volke entgetreten zu müssen für nöthig fand, so vermögen wir darinnen vor allem keine Spur eines eigentlichen christlichen Gedankens aufzufinden; genau betrachtet sind es nur Verbote, denen meistens erst Luther durch seine beigegebenen Erklärungen den Charakter von Geboten zuertheilte. In eine Kritik derselben haben wir uns nicht einzulassen, denn wir würden dabei nur auf unsere polizeiliche und strafrichterliche Gesetzgebung treffen, welcher zum Zwecke des bürgerlichen Bestehens die Ueberwachung jener Gebote, selbst bis zur Bestrafung des Atheismus' überwiesen worden ist, wobei nur etwa die „anderen Götter neben mir“ human davon kommen dürften.

Lassen wir daher diese Gebote, als ziemlich gut verwahrt, hier ganz ausser Acht, so stellt sich uns dagegen das christliche Gebot, — wenn es ein solches hierfür geben kann, — sehr überblicklich in der Aufstellung der drei sogenannten Theologal-Tugenden dar. Diese werden gemeinlich in einer Reihenfolge aufgeführt, welche uns für den Zweck der Anleitung zu christlicher Gesinnung nicht ganz richtig dünkt, da wir denn „Glaube, Liebe und Hoffnung“ zu „Liebe, Glaube und Hoffnung“ umgestellt wissen möchten. Diese einzig erlösende und beglückende Dreieinigkeit als den Inbegriff von Tugenden, und die Ausübung dieser als Gebot aufzustellen, kann widersinnig erscheinen, da sie uns andererseits nur als Verleihungen der Gnade gelten sollen. Welches Verdienst ihre Erwerbung jedoch in sich schliesst, werden wir bald inne, wenn wir zu allererst genau erwägen, welche fast übermässige Anforderung an den natürlichen Menschen das Gebot der „Liebe“, im erhabenen christlichen Sinne stellt. Woran geht unsere ganze Zivilisation zu Grunde als an dem Mangel der Liebe? Das jugendliche Gemüth, dem sich mit wachsender Deutlichkeit die heutige Welt enthüllt, wie kann es sie lieben, da ihm Vorsicht und Misstrauen in der Berührung mit ihr einzig empfohlen zu werden nöthig erscheint? Gewiss dürfte es nur den einen Weg zu seiner richtigen Anleitung geben, auf welchem ihm nämlich die Lieblosigkeit der Welt als ihr Leiden verständlich würde: das ihm hierdurch erweckte Mitleiden würde dann soviel heissen, als den Ursachen jenes Leidens der Welt, sonach dem Begehren der Leidenschaften, erkenntnissvoll sich zu entziehen, um das Leiden des Anderen selbst mindern und ablenken zu können. Wie aber dem natürlichen Menschen die hiezu nöthige Erkenntniss erwecken, da das zunächst unverständlichste ihm der Nebenmensch selbst ist? Unmöglich kann hier durch Gebote eine Erkenntniss herbeigeführt werden, die dem natürlichen Menschen nur durch eine richtige Anleitung zum Verständnisse der natürlichen Herkunft alles Lebenden erweckt werden kann. — Hier vermag, unseres Erachtens, am sichersten, ja fast einzig, eine weise Benutzung der Schopenhauer'schen Philosophie zu einem Verständnisse anzuleiten, deren Ergebniss, allen früheren philosophischen Systemen zur Beschämung, die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt ist, wie sie, als Krone aller Erkenntniss, aus Schopenhauer's Ethik praktisch zu verwerthen

wäre. Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich bethätigende Liebe, ist die erlösende christliche Liebe, in welcher Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind, — der Glaube als untrüglich sicheres und durch das göttlichste Vorbild bestätigtes Bewusstsein von jener moralischen Bedeutung der Welt, die Hoffnung als das beseligende Wissen der Unmöglichkeit einer Täuschung dieses Bewusstseins.

Von woher aber könnten wir eine klarere Zurechtweisung für das von der Täuschung des realen Anscheines der Welt beängstigte Gemüth gewinnen, als durch unseren Philosophen, dessen Verständnisse wir nur noch die Möglichkeit, es dem natürlichen Verstande des unwissenschaftlichen Menschen innig fasslich zuzuführen, entnehmen müssten? In solchem Sinne möge es versucht werden, der unvergleichlichen Abhandlung „Transcendente Speculation über die scheinbare Absichtlichkeit in dem Schicksale des Einzelnen“ eine volksverständliche Abfassung ihres Inhaltes abzugewinnen, wie sicher wäre dann die, schon ihrer Missverständlichkeit wegen so gern im Gebrauch gepflegte, „ewige Vorsehung“ nach ihrem wahren Sinne gerechtfertigt, wogegen der in ihrem Ausdrucke enthaltene Widersinn den Verzweifelnden zu plattem Atheismus treibt? Den durch den Uebermuth unserer Physiker und Chemiker Geängstigten, welche sich endlich für schwachköpfig halten zu müssen glauben, wenn sie den Erklärungen der Welt aus „Kraft und Stoff“ sich zu fügen scheuen, ihnen wäre nicht minder eine grosse Wohlthat aus den Zurechtweisungen unseres Philosophen zuzuführen, sobald wir hieraus ihnen zeigten, was es mit jenen „Atomen“ und „Molekülen“ für eine stümperhafte Bewandniss habe. Welchen unsäglichen Gewinn würden wir aber den einerseits von den Drohungen der Kirche Erschreckten, andererseits den durch unsere Physiker zur Verzweiflung Gebrachten zuführen, wenn wir dem erhabenen Gebäude von „Liebe, Glaube und Hoffnung“ eine deutliche Erkenntniss der, durch die unserer Wahrnehmung einzig zu Grunde liegenden Gesetze des Raumes und der Zeit bedingten, Idealität der Welt einfügen könnten, durch welche dann alle die Fragen des beängstigten Gemüthes nach einem „Wo“ und „Wann“ der „anderen Welt“ als nur durch ein seliges Lächeln beantwortbar erkannt werden müssten? Denn, gibt es auf diese, so grenzenlos wichtig dünkenden Fragen eine Antwort, so hat sie unser Philosoph, mit unübertrefflicher Präzision und Schönheit, mit diesem, gewissermaassen nur der Definition der Idealität von Zeit und Raum beigegebenen, Ausspruche ertheilt: *„Friede, Ruhe und Glückseligkeit wohnt allein da, wo es kein Wo und kein Wann giebt.“*

Nun verlangt es aber das Volk, dem wir leider so jammervoll ferne stehen, nach einer sinnlich realen Vorstellung der göttlichen Ewigkeit im affirmativen Sinne, wie sie ihm selbst von der Theologie nur im negativen Sinne der „Ausserzeitlichkeit“ gegeben werden kann. Auch die Religion konnte dieses Verlangen nur durch allegorische Mythen und Bilder beruhigen, daraus dann die Kirche ihr dogmatisches Gebäude aufführte, dessen Zu-

sammenbruch uns nun offenkundig ward. Wie dessen zerbröckelnde Bausteine zur Grundlage einer der antiken Welt noch unbekanntem Kunst wurden, bemühte ich mich in meinem vorangehenden Aufsätze über „Religion und Kunst“ zu zeigen; von welcher Bedeutung aber wiederum diese Kunst, durch ihre volle Befreiung von unsittlichen Ansprüchen an sie, auf dem Boden einer neuen moralischen Weltordnung, namentlich auch für das „Volk“ werden könnte, hätten wir mit strengem Ernste zu erwägen. Hierbei würde wiederum unser Philosoph zu einem unermesslich ergebnissreichen Ausblicke in das Gebiet der Möglichkeiten uns hingeleiten, wenn wir den Gehalt folgender, wunderbar tief sinnigen Bemerkung desselben völlig zu erschöpfen uns bemüheten: *„das vollkommene Genügen, der wahre wünschenswerthe Zustand stellen sich uns immer nur im Bilde dar, im Kunstwerk, im Gedicht, in der Musik. Freilich könnte man hieraus die Zuversicht schöpfen, dass sie doch irgendwo vorhanden sein müssen.“* Was hier, durch Einfügung in ein streng philosophisches System, als nur mit fast skeptischem Lächeln aussprechbar erscheinen durfte, könnte uns sehr wohl zu einem Ausgangspunkte innig ernster Folgerungen werden. Das vollendete Gleichniss des edelsten Kunstwerkes dürfte durch seine entrückende Wirkung auf das Gemüth sehr deutlich uns das Urbild auffinden lassen, dessen „Irgendwo“ nothwendig nur in unsrem, zeit- und raumlos von Liebe, Glauben und Hoffnung erfüllten Inneren sich offenbaren müsste.

Nicht aber kann der höchsten Kunst die Kraft zu solcher Offenbarung erwachsen, wenn sie der Grundlage des religiösen Symboles einer vollkommensten sittlichen Weltordnung entbehrt, durch welches sie dem Volke erst wahrhaft verständlich zu werden vermag: der Lebensübung selbst das Gleichniss des Göttlichen entnehmend, vermag erst das Kunstwerk dieses dem Leben, wiederum zu reinster Befriedigung und Erlösung über das Leben hinaus, zuzuführen.

Ein grosses, ja unermessliches Gebiet wäre hiermit, in vielleicht scharfen, dennoch ihres fernen Abliens vom gemeinen Leben wegen, nicht leicht erkennbaren Umrissen, bezeichnet worden, dessen nähere Erforschung wohl der Mühe werth erscheinen dürfte. Dass für eine solche Erforschung uns nicht der Politiker anleiten könnte, glaubten wir deutlich bezeichnen zu müssen, und es muss uns von Wichtigkeit erscheinen, dem Gebiete der Politik, als einem durchaus unfruchtbaren, bei unseren Untersuchungen gänzlich abseits zu gehen. Dagegen hätten wir jedes Gebiet, auf welchem geistige Bildung zur Bestätigung wahrer Moralität anleiten mag, mit äusserster Sorgsamkeit bis in seine weitesten Verzweigungen zu erforschen. Nichts anderes darf uns am Herzen liegen, als von jedem dieser Gebiete her uns Genossen und Mitarbeiter zu gewinnen. Bereits sind diese auch schon vorhanden; so hat uns z. B. unsere Theilnahme an der Bewegung gegen die Vivisektion auf dem Gebiete der Physiologie die verwandten Geister kennen gelehrt, die mit spezialwissenschaftlicher Sachkenntniss ausgerüstet uns gegen freche Behauptungen staatlich autorisirter Schänder der Wissenschaft hilfreich wenn auch — wie

leider jetzt nicht anders möglich! — erfolglos zur Seite standen. Der durchaus friedlichen Vereinigungen, denen die praktische Durchführung unserer Gedanken ganz wie von selbst zuertheilt erscheint, erwähnten wir bereits anderen Ortes, und haben wir jetzt nur zu wünschen, aus ihnen die Nutzerarbeiter sich uns zuwenden zu sehen, welche ihre besonderen Interessen in dem einen grossen wiederzufinden vermögen, dessen Ausdruck etwa folgender Maassen zu bezeichnen wäre: —

Wir erkennen den Grund des Verfallés der historischen Menschheit, sowie die Nothwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration, und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne.

Ob die Mitarbeit einer solchen Genossenschaft nicht über die nächsten Zwecke der Mittheilungen an ein Patronat von Bühnenfestspielen weit hinaus sich erstrecken dürfte, kann sehr wohl fraglich werden. Dennoch wollen wir hoffen, dass die geehrten Theilnehmer dieses Vereines jenen Mittheilungen zeither nicht ohne einige Willigkeit ihre Aufmerksamkeit geschenkt haben. Was den Verfasser der vorliegenden Zeilen betrifft, so muss er allerdings erklären, dass nur Mittheilungen von dem bezeichneten Gebiete aus von ihm ferner noch zu erwarten sein können.

Richard Wagner.

Ueber den politischen Liberalismus.

Von Hans von Wolzogen.

III.

Der moderne Parlamentarismus.*)

Dem spezifisch liberalen Prinzip der *Freiheit* steht, gewissermaassen zu seiner politischen Bekräftigung, das Prinzip der *Gleichheit* zur Seite, worauf der moderne Parlamentarismus beruht. Sein Ideal ist das aus der Ausübung des allgemeinen Stimmrechtes hervorgegangene *Wahlparlament*. — Folgen wir nun auch bei Betrachtung dieses Elementes modernen Staatslebens der bewährten Führerschaft unseres Freundes.

Wie die Vorbedingung für die sozialistische Staatswirthschaft die Gleichartigkeit der materiellen Güter, so ist die Vorbedingung für den liberalen

*) Fortgelassen wurden vor diesem Abschnitte: „I. Die liberale Doktrin und der Egoismus.“ — „II. Die liberale Doktrin und die Natur.“ — „Zwischenbemerkungen über den Konservatismus.“ —

Parlamentarismus die Fiktion der *Gleichartigkeit des Volkswillens*. Das Volk, welches der theoretische Liberalismus nicht als eine Realität, mit ihren natürlichen Bedingungen und Bedürfnissen kennt, wird von ihm mit dem Einen grossen abstrakten Worte abgefertigt: dass es einen *Willen* habe. Was dieses heisst, erhellt aus den folgenden Deduktionen.

Der Wille des Volkes äussert sich in den *Wahlen* — der Gewählte des Volkes *repräsentirt* demnach dessen Willen — auf ihn wird also der Volkswille *übertragen*.

Dem gegenüber fragt Frantz zunächst: kann man denn überhaupt einen Willen auf einen Anderen übertragen? — und nun gar den Willen Tausender auf einen einzelnen „Vertreter“? Zum Mindesten gehörte doch dazu: *erstens*, dass jeder Wähler nach reiflicher Erwägung und eigener Ueberzeugung stimme. Es ist aber allbekannt, wie die Wählerschaft „bearbeitet“ wird, so dass die freie Ueberzeugung des Wählers nur in sehr seltenen Fällen bei der Wahl zum Ausdrucke kommt, vielmehr die ganze Sache von der Geschicklichkeit der *Wahlcomité's* abzuhängen pflegt, welche dabei nur allgemeine politische Parteiinteressen vertreten. *Zweitens* müssten alle Wähler den Gewählten genau nach Charakter und Fähigkeiten kennen. Es ist aber Thatsache, dass sie ihn grösstentheils nicht einmal von Angesicht kennen; denn mit der „*Leitung*“ der Wahlen von Seiten der Wahlkomité's ist eine gewisse Zwischengewalt von berühmten oder brauchbaren Parlamentskandidaten aufgekommen, welche nun in irgend einer beliebigen Gegend aufgestellt werden, wo die betreffende Partei gerade eine genügende Stimmenzahl zu gewinnen hoffen darf: und so wählt denn wohl der Thüringer Bauer den ihm oktroyirten Berliner Gerichtsrath, und der Breslauer Advokat spricht über die Bedürfnisse von Ostpreussen oder von Westfalen. *Drittens* müsste der Wähler über die Hauptfragen der Legislaturperiode einigermaassen vorher unterrichtet sein, da er sonst nicht wissen kann, ob der Gewählte für die Vertretung seiner Interessen auf den betreffenden Gebieten sich eignet. Auch diess ist, ausser bei den regulären Parlamentsgeschäften, z. B. der Budgetberathung, nicht der Fall.

Mit der Uebertragung des Volkswillens sieht es also ziemlich übel aus, und die Vertreter desselben erscheinen in zweifelhaftem Lichte. Trotz alledem ist aber ein jeder der so gewählten Volksvertreter „*unverantwortlich*“, als ob er niemals fehlen könnte. Da haben wir also eine politische Infallibilität! Man kann den Vertreter des Volkswillens nicht zur Rechenschaft ziehen; man kann nichts thun, als ihn nicht wieder wählen: dann hat also das durch parlamentarische Infallibilität repräsentirte Volk einen anderen, aber nun eben so infallibel repräsentirten Willen bekommen. —

Hiernach hätte man weiter zu fragen: wer hat denn eigentlich diesen so sonderbar wählenden *Willen*? Das Volk — d. h. alle Wahlfähigen eines Wahlkreises, — also etwa jeder einzelne Bauer und Arbeiter?! — Da sieht

man es sogleich, wie jene Widersinnigkeit einer Willensübertragung auf einer Voraussetzung beruht, welche an sich schon eine baare Unmöglichkeit bezeichnet. Zwei Drittel der Bevölkerung in Deutschland, welchen das eigentliche „Deutsche Land“ gehört, und deren Interessen daher vor Allem zu wahren wären, wissen bei der Wahl gar nichts von dem, was man den „Volkswillen“ nennt; und unter dem dritten Drittel sind eigentlich nur die Sozialdemokraten eines bestimmteren sozialpolitischen Volkswillens sich, nämlich als wählender Masse, bewusst. In Gegenden, welche durchaus nicht zu den verwehrtesten gehören, ist es vorgekommen, dass die Bauern den jüdischen Sendboten eines liberalen Wahlkomité's ganz ehrlich für den Ueberbringer der speziellen Wünsche ihres *Landesvaters* gehalten und im frommen Gehorsam gegen denselben den von jenen Agenten im Dorfkrug beim Biere ihnen aufgeschwatzten, ganz unbekanntem Abgeordneten richtig gewählt, hinterher aber sich bitter über die sie schädigenden Folgen der liberalen Gesetzgebung beklagt haben, indem sie gar nicht begreifen konnten, warum ihr guter Fürst solchen Unfug zulasse. Diess war in einem verhältnissmässig kleinen, sogenannten „Musterstaate“, wo eine gewisse Einheitlichkeit des „Volkswillens“, der Volksbedürfnisse, und eine gewisse Ueberschaubarkeit der Volksverhältnisse für die Gewählten immer noch möglicher wäre, wenn nur eben nicht der moderne Wahlschwindel sich dazwischen drängte. Wie aber in grossen Staaten, wo das Volk als solches nicht einmal „gleich“ ist? — wo es Pommern und Rheinländer, Hannoveraner und Schlesier, Ostpreussen und Nassauer, Thüringer und Friesen gibt? — oder im Reiche, wo sich Holsteiner und Oberbayern, Brandenburger und Württemberger auf solche Weise vertreten lassen sollen?! Da muss es doch schliesslich Jeder erkennen, wie die prinzipiell vorausgesetzte Gleichartigkeit des Volkswillens nicht nur keine entsprechende Repräsentation, sondern überhaupt gar keine Existenz besitzt.

Allerdings sagt man nun wiederum einschränkend: es handelt sich gar nicht um die Gleichartigkeit des gesammten Volkswillens, sondern um die *Majorität* desselben, und diese kommt in den Parlamenten zur Geltung. Der Begriff der allgemeinen Gleichheit ist eben ein so widernatürlicher Begriff, dass er, sobald er in die Realität übertragen werden soll, alsbald wieder in faktische Ungleichheit sich verwandelt; und so kann auch die politische Gleichheit, indem sie zu Worte kommen will, um einen „Willen“ zu zeigen, nicht anders als wie unter der Form der Majorität sich äussern. *Der Wille des Volkes wird durch den Willen der Majorität majorisirt.*

Was ist also schliesslich der Wille des Volkes? Der Wille der Majorität. Und was ist diese Majorität? Schiller sagte bekanntlich: „Die Mehrheit ist der Unsinn“, und Goethe fügte hinzu: „Nichts ist widerwärtiger als die Majorität; denn sie besteht aus wenigen kräftigen Vorgängern, aus Schelmen, die sich akkomodiren, aus Schwachen, die sich assimiliren, und der Masse, die nachtrölet, ohne nur im mindesten zu wissen, was sie will.“ Frantz aber weist uns als praktischer Politiker die Wahrheit dieser Aus-

sprüche unserer grossen Dichter mittels eines kleinen Rechenexempels ganz prächtig nach:

„Angenommen, dass durchschnittlich $\frac{4}{5}$ der Wähler wirklich zur Wahlurne treten — was erfahrungsmässig schon zu hoch gegriffen ist, — angenommen ferner, dass die in den einzelnen Wahlkreisen erwählten Abgeordneten durchschnittlich $\frac{3}{4}$ der abgegebenen Stimmen auf sich vereinigten, — was wegen der überall eintretenden Konkurrenz verschiedener Parteien wieder entschieden zu hoch gegriffen ist, — angenommen endlich, dass die parlamentarischen Beschlüsse durchschnittlich von $\frac{2}{3}$ der gesetzlichen Gesamtzahl der Parlamentsglieder gefasst würden, — was, da das Parlament fast niemals vollzählig ist, jedenfalls die Maximalannahme sein dürfte, — so ergibt die Rechnung:

$$\frac{4}{5} \times \frac{3}{4} \times \frac{2}{3} = \frac{24}{60} = \frac{2}{5}.$$

Es zeigt sich demnach, wie selbst unter sehr günstigen Annahmen von dem Gesamtquantum des Volkswillens durchschnittlich nur die kleinere Hälfte zum Ausdruck käme. — Unter Umständen dürfte die Rechnung sich aber auch so stellen:

$$\frac{2}{3} \times \frac{3}{5} \times \frac{1}{2} = \frac{6}{30} = \frac{1}{5}.$$

was gleichwohl als Ausdruck der Majorität gälte! Da hätten wir's also, was bei diesem System herauskommen kann.“

Das Resultat dieser, den Thatsachen nur zu gut entsprechenden Berechnungen ist einfach und ehrlich gesagt:

Der „Volkswille“ wird durch die Minorität majorisirt!

Worin besteht demnach der Vortheil, welchen die moderne politische Doktrin uns gebracht hat, indem sie uns von der „unzeitgemässen“ Herrschaft der Minoritäten, der Autokratie, Aristokratie, Bürokratie etc. befreien wollte? An die Stelle jener ist nun die „unverantwortliche“ Minorität der politischen Partei getreten. Hier, wie überall, realisirt sich der abstrakte Freiheitsbegriff, trotz aller Unterstützung durch den Gleichheitsbegriff, nur in der Form einer Ausnutzung durch das *Talent*. Aber — welches Talent? Kein Herrscher-, kein Organisations-, überhaupt kein *produktives* Talent, wie es nur aus einem intimen Mitleben und Mitfühlen mit dem Volkswesen selbst sich entwickeln könnte. Eine Partei, welcher das ganze Volk prinzipiell als *gleich gilt*, kann — als Partei — für dasselbe auch nur noch *Gleichgiltigkeit* übrig haben. Das Talent, welches hier florirt, ist eben das abstrakte *Advokaten-Talent* des modernen Parlamentarismus, die dialektische Geschicklichkeit eines aus politischem Zwischenhandel hervorgegangenen höheren Zwischenhändlerthums einer als Minorität enthüllten Majorität von „Stimmen,“ welche sich schliesslich wiederum auf die paar Kehlen einzelner Parteiführer — richtiger: Parteiredner (Parlamentarier) reduzieren, die nun mit dem „grossen Worte“, das sie führen, über das Wohl und Wehe des Volkes entscheiden. Der gewandteste Parlador, Rhetor und Sophist der parlamentarischen Tribüne erscheint dann als der wahre Mann des Volkes, als der ideale Abgeordnete, und prägt, ohne irgend etwas für das thatsächliche Volkswohl produzirt zu haben, einer ganzen Periode des Staatslebens den Stempel seiner „Persönlichkeit“ oder — noch schlimmer — seines Stammes auf. Denn zur erfolgreichen Besorgung

seines grossen parlamentarischen Geschäftes, hat er es durchaus nicht etwa nöthig selber *deutsch* zu sein, damit er, als in deutschen Verhältnissen aufgewachsen und mit ihnen eng verknüpft, ein lebendiges Bewusstsein davon habe, was deutsch sei, und was Deutschland zu seinem wahren Wohle bedürfe. Vielmehr kommt es für ihn auf nichts weiter an, als dass er, ganz wie der moderne Journalist, Alles wisse, d. h. über Alles zu parliren wisse; und das ist unmöglich, wenn er irgendwo im Boden der Natur festwurzelt und besondere menschliche Sympathien, ausser mit sich selber oder mit Seinesgleichen, besitzt. Nein, gerade je kühler, je unbetheiliger an der Realität, je „freier“ von allen natürlichen Beziehungen, kurz je „objektiver“, ein solcher Advokat des Volkes ist, um so besser ist er als parlamentarischer Parteiführer zu verwenden. Und so konnte es sich ereignen, dass unter dem günstigen Schutze des liberalen Prinzipes und in der bequemen Form des modernen Parlamentarismus das undeutsche Element in der That auf lange Zeit die ganze deutsche Gesetzgebung in seine Gewalt bekam, sobald auch der Vertreter der Macht des Staates selbst sich seine politischen „Dienste“ gefallen liess.

Der Genialste der deutschen Minister hatte von vornherein unseren modernen Parlamentarismus für das gehalten, was er in der That ist. Er hatte es ausgesprochen: *der Parlamentarismus müsse sich durch sich selbst vernichten.**) Wie die Parlamente aus der Komödie der Wahlen hervorgegangen waren: so galten sie selber ihm nur als Mittel eines diplomatischen Komödienspieles. Wie es den parlamentarischen Parteien gleichgiltig ist, worin die realen Volksbedürfnisse dieses oder jenes Kreises bestehen: so war es ihm wiederum gleichgiltig, worin die politischen Interessen dieser oder jener parlamentarischen Partei bestanden. Wie die Wahlkomitè's, um für ihren Kandidaten die Stimmenmehrheit zu gewinnen, das Volk mit seinem „freien Willen“ überhaupt nur noch — nach dem würdevollen Jargon unseres Parlamentarismus — als „Stimmvieh“ betrachten: so lag es dem Kanzler auch nur an der Gewinnung von Majoritäten im Parlamente für seine Regierungsvorlagen. Bald gewann er sich dazu — und zwar mehr durch eingebildete Aussichten ihrerseits, als durch wirkliche Zugeständnisse seinerseits — je nach Bedürfniss die Konservativen oder gar das Zentrum, bald begnadigte er wieder die nach jedem kurzen prinzipientreuen Widerstande immer auf's Neue bereitwillig sich herandrängenden Nationalliberalen mit parlamentarischer Verwerthung; und wenn

*) Ueber den Charakter der politischen Natur und Wirksamkeit des Reichskanzler's hat Bruno Bauer, der in vollem Wortsinne *geistreiche* Verfasser des Buches: „*Christus und die Cäsaren*“, neuerdings eine Schrift erscheinen lassen: „*Zur Orientirung über die Bismarck'sche Aera*“ (Chemnitz. E. Schmeitzner), welche unseren Lesern hiermit zu ernstlicher Lektüre angelegentlich empfohlen sei. Nicht allein die moderne Politik, auch die Zeit der grossen Revolution, zumal die Betheiligung Danton's sowie die gleichzeitige Regierung Friedrich Wilhelm II von Preussen, gewinnen dort, durch die Parallelisirung mit unserer Zeit, höchst interessante und belehrende neue Beleuchtung, deren Nützlichkeit auch bei der Vollendung obiger Arbeit dankbar anzuerkennen war.

sie ihre Pflicht gethan, liess er sie wieder gehen. Und diess war durchaus „korrekt“; es entsprach vollständig dem Charakter der Sache. Dieses Komödienspielen mit der Komödie war das Einzige, was dabei nicht Komödie war: es war eine jener derben preussischen Wahrhaftigkeiten, hier freilich unter dem klug verhüllenden Gewebe einer diplomatischen Genialität. Denn das war allerdings nicht zu ändern, dass unser Kanzler, der durch sein diplomatisches Genie unsere auswärtige Politik zu so glänzenden Erfolgen geführt hatte, auch unsere inneren Verhältnisse, immer vom Standpunkte und im Interesse jenes „Auswärtigen“, durch die gleiche diplomatische Kunst zu regieren gedachte. Die *Diplomatie* allein aber kann nicht *schöpferisch* wirken. Auf wirkliche *Produktion* kommt es überall an bei der Frage des Volkswohles, und nur eine *natürliche Organisation* bringt gesunde Produktion hervor, nicht eine künstliche, die man eben „diplomatisch“ nennt. Bühne und Requisiten der alten Komödie müssen durchaus verlassen, und Das, was die liberalen Parlamente vorzustellen scheinen wollen, die legislatorische Vertretung der Volksinteressen, muss wieder auf den Boden und die Bedingungen der Natur gegründet werden.

Hierzu aber hätten wir wiederum das Eine nöthig, welches auf den Schlachtfeldern unserer äusseren Politik die Welt in solch ein bewunderndes Erschrecken versetzt hat: den Deutschen Muth.

Welche natürlichen Anlagen und Ansätze für einen wahrhaft volksthümlichen Deutschen Parlamentarismus bei uns thatsächlich vorhanden und durch den rechten organisatorischen Muth zum Heile des sich wieder selbst zurückgegebenen Volkes zu verwerthen seien: diess mögen wir uns im letzten Abschnitte dieses Kapitels noch andeutungsweise von unserem Freunde zeigen lassen, ohne dass wir damit programmatisch sagen wollten: so muss es werden, sondern in dem Sinne unseres Freundes selbst, der uns darin, wie überall, das Eine nur aufweist: was deutsch ist. Für das Andere aber Sorge Deutschland's gutes Geschick, das ihm stäts auf der Schwelle des Unterganges seine grossen muthigen Retter gab.

IV.

Deutscher Parlamentarismus.

Urgermanisch ist die Begründung der Staatseinrichtung auf die natürlichen Organe des Volkslebens: auf die *landschaftlichen Gemeinden*. Sollte sie etwa gerade deshalb für den deutschen Staat unserer Zeiten unmöglich sein? Nur, wenn man sich den deutschen Staat nicht anders, als unter der Form unseres modernen undeutschen Staatswesens zu denken vermag. Dass aber diess nicht ein unwandelbares Ideal sei, kann man schon heute aus den Er-

schütterungen ersehen, welche der moderne Liberalismus ganz offenbarlich erlitten hat. Es käme also darauf an, eine bereits, wenn auch unsicher eingeschlagene Richtung mit kühnen Schritten bis an das Ziel zu verfolgen, und sich nicht durch das Geschrei der Dahintenbleibenden und Ueberlaufenen beirren zu lassen. Wollen diese eine jede Heimkehr zur *Natur* als einen Rückschritt aus der *Kultur* betrachtet wissen, so wird in Wahrheit damit vielmehr der Weg zur Verwirklichung, ja zur eigentlich lebendigen Ermöglichung einer wahren Kultur beschritten, die ohne natürliche Basis ganz undenkbar bleiben muss.

Ueberall ist der Fortschritt auf Erden nur in dem Fortschreiten aus der Unnatur und Unwahrheit zu finden. Diesen Weg weist uns auch unser Freund, indem er uns darauf aufmerksam macht, dass es heute noch ebensogut, wie in den ältesten deutschen Zeiten, die landschaftlichen Gemeinden gibt, welche, zusammengehalten durch natürliche Existenzbedingungen und Bedürfnisse, durch altherkömmliche Sitte und gemeinsame Noth, wirklich *organische Körperschaften* bilden. Sie sind gleichsam die Zellen des ganzen Volkskörpers, zu dessen richtiger Organisation und völliger Gesundheit die naturgemässe Lebendigerhaltung dieser kleinen Theile als erste Bedingung nothwendig gehört. Sollen „Vertreter des Volkes“ gewählt werden, so können nicht bloss *Menschenhaufen*, zum Stimmen zusammen getriebene „Zahlen“, ihn wählen; sondern diess müssen eben solche organischen Körperschaften thun, wie unsere Gemeinden es sind. Aber auch nicht für das ganze Land, in das höchste Parlament des Reiches, von dessen Verhältnissen sie zum grösseren Theile kaum eine deutliche Vorstellung haben, dürfen sie ihre Vertreter wählen sollen, sondern für ihre eigenen Bedürfnisse und Interessen aus ihrer Mitte die ihnen als die dafür geeignetsten bekannten Männer zu einem Rathe berufen, der aus genauester und längster Bekanntschaft weiss, was der betreffenden Volksgemeinde Noth thut und ihren Verhältnissen entspricht. Aus dem so gewählten *Gemeinderathe* geht alsdann durch Wahl der Abgeordnete für den *Kreisrath* hervor, d. h. von jeder Gemeinde oder Gemeindeverbindung der wiederum allbekannt Geeignetste wird mit der Vertretung der speziellen Interessen derselben in dem Kreisrathe betraut, welcher seinerseits die Kreisangelegenheit selbständig am besten zu erledigen wissen wird. Was darüber hinausreicht, gehört in den *Landschafts-* oder *Provinzialrath*, der nun wiederum, von den Kreisen aus, mit den vorzüglichsten Vertretern ihrer Interessen beschickt wird. Und so steigt der natürliche Parlamentarismus eines Landes, für immer weitere Regionen, immer höher hinauf, bis endlich die gewählten Abgeordneten der einzelnen *Staatsräthe* den *Reichsrath* bilden, welcher nur noch über die höchsten Reichsangelegenheiten, unter voller Berücksichtigung der einzelnen, persönlich vertretenen Staatsinteressen, natur- und vernunftgemäss zu berathen und zu entscheiden hat.

Aber nicht nur das örtliche Zusammenleben, sagt Frantz, verbindet die Menschen, sondern auch *Stand* und *Beruf*. Die alten Stände allerdings existiren

nicht mehr; doch aber kann z. B. der *Adel*, durchaus auf dem Boden der heutigen Rechtsgleichheit stehend, in dem Kreise seiner noch jetzt ihm eigenthümlichen Besitzrechte auf dem Lande, als Stand der *Grundbesitzer* für die wichtigsten Landesinteressen wirken und dieselben auf *landwirthschaftlichen Tagen* mit Seinesgleichen vertreten, berathen und ordnen helfen. Die *Geistlichkeit* hat ja für eine solche parlamentarische Ordnung ihrer speziellen Standes- und Berufsinteressen bereits ihre eigenen *Synoden*. In dieser Weise könnte jeder Beruf sich parlamentarisch organisiren; soweit er nicht, wie die Beamten und das Militär, vom Staate als solchem abhängt. Denn *Staatsdiener* gehören, ausser als ministerielle Vertreter des Staates, strenge genommen nicht in die Parlamente, müssen also eigentlich unwählbar sein. Die Gesellschaft würde dergestalt selber ihre Interessen parlamentarisch vertreten, und wie die praktische Berücksichtigung der einzelnen, berechtigten, Interessen endlich das *Allgemeininteresse des Volkes* ist: so würde aus allen diesen verschiedenen Berufsgenossenschaftstagen eine Elite von Abgeordneten zu erwählen sein, um jenem grösseren, aus den *örtlichen* Volkslebensformen hervorgegangenen, Reichsparlamente gegenüber eine Art von erster Kammer, ein *Herrenhaus der Stände*, zu bilden. Dieses hätte also dem, zum Allgemein-Interesse sich erhebenden Theile der Berufsinteressen berathend zu pflegen, dabei die etwaigen Gegensätze unter ihnen auszugleichen und die Schwierigkeiten ihres gemeinsamen Wirkens im Staate zu beseitigen. Das höchste Ständehaus würde dergestalt die legislatorische Thätigkeit des grossen Wahl-Parlamentes noch sicherer auf der Bahn der natürlichen Nothwendigkeit erhalten helfen.

Hier hören wir nun schon den schallenden Einwurf der herrschenden Doktrin, dass wir bei uns einer „Interessen-Politik“ das Wort reden lassen, welche als solche überall eine höchst verwerfliche, ja, eine politisch ganz unsinnige Sache sei. Merkwürdig genug! — Denn, wenn auch in unserem liberalen Staate die Interessen des Grundbesitzes, der Industrie, des Handwerkes, der Kunst, der Religion u. a. durchaus nicht sollen zum Worte ihrer Vertretung, geschweige denn zum Versuche ihrer Organisation gelangen dürfen, oder — falls es ihnen einmal gelingt den Weg dahin zu beschreiten — sie alsbald von der Partei der humanen Toleranz auf das Heftigste darum angefeindet werden: so sehen wir doch in demselben Staate z. B. die Interessen des Geldhandels und des Militärs von Parlamentarismus und Regierung gemeinsam fortwährend auf das Wärmste begünstigt und gefördert. Und sind doch Geld und Wehr nur Mittel — und bisweilen sogar höchst bedenkliche, weil erst von der Entartung der geschichtlichen Zustände hervorgerufene Mittel zum Zwecke der Existenz eines Volkes; wogegen z. B. Grund und Boden einerseits und Kunst und Religion andererseits ganz unmittelbar zur realen und ideellen Existenz des Volkes selbst gehören.

Hören wir hierzu einige Sätze aus dem Artikel über den Parlamentarismus im 9. Hefte des „Kulturkämpfer“:

„Es liegt auf der Hand, dass die parteilose, interessenlose Stellung unserer Parlamente auf einer Fiktion beruht, ja geradezu als Humbug bezeichnet werden darf, vermittelt deren man der gedankenlosen Masse Sand in die Augen streut. Noch schlimmer aber stellt sich die Sache, wenn wirklich positive Interessen in Frage kommen. Hier bedarf es in erster Linie eines sachverständigen Urtheils. Sachverständiger ist aber nur derjenige, der eine Sache gründlich versteht, weil er sich andauernd mit ihr beschäftigt und für sie gelebt hat. Ein Sachverständiger ist ohne ein Interesse zur Sache gar nicht denkbar; er wird immer der Vertreter von bestimmten Interessen sein. Soll also jede Interessenpolitik ausgeschlossen werden, so ist damit jede sachverständige Beurtheilung ausgeschlossen. Wie eine solche seitens einer Körperschaft geübt werden soll, die doch nur auf allgemeine politische Programme hin gewählt wurde, ist freilich überhaupt nicht recht einzusehen. Und in der That bestätigt es die Erfahrung, dass über die wichtigsten Angelegenheiten nicht aus inneren Gründen, sondern vom Parteistandpunkte, oft sogar von einem eingebildeten Parteistandpunkte aus entschieden wird. Je mehr eine Frage sich im allgemein politischen Sinne ausbeuten lässt, desto ernstlicher wird sie in unseren Parlamenten behandelt. Ueber praktische Aufgaben sucht man möglichst schnell fortzukommen.“

Wir können hiernach in allgemeinen Zügen das Bild des Deutschen Parlamentarismus uns vergegenwärtigen und einprägen, wie Constantin Frantz es uns entworfen hat, und wie es der Vorstellung auch mancher andern gut deutsch gesonnenen Männer entspricht. Da die natürlichen Bedingungen, und selbst die einzelnen äusseren Formen, dafür bereits vorhanden sind, so fehlt zu der Verwirklichung dieser, wie auch sonst mancher, für das nationale Volks- und Staatswesen heilsamen Reformen in der That nur eben jener *Muth des Wollens*, der überall die wahrhaft produktive Macht in der Geschichte bedeutet.

Wo her aber soll der leitenden Gewalt des Staates, wenn sie auch schon den rechten *Muth* hätte, das rechte *Wollen* kommen, als aus einer wirklichen tiefen *Empfindung für unser nationales Wesen* selbst, dem die Rettungsarbeit gilt, — und wie ist diese Empfindung denkbar, ohne dass auch die *idealen* Formen des nationalen Wesens dem Intellekte klar sich eingepägt haben, der jenem muthigen Willen leuchten soll? —

Es ist unglaublich, dass grosse nationale Thaten von wirklich lebensvollem und innerlich volksthümlichem Werthe geschehen können ohne das Bewusstsein von unseren nationalen Idealen. Diese zeigen sich am Entschiedensten in unserer *Religion* und in unserer *Kunst*. Dieselben idealen Mächte des nationalen Wesens aber, von denen aus auch jetzt noch eine Neubelebung und Kräftigung des nationalen Bewusstseins zu erhoffen wäre, sind durch den modernen Parlamentarismus und seine Gesetze am Tiefsten geschädigt worden, während die verkehrte Theorie des modernen Sozialismus, wie wir zuvor gesehen haben, die geistigen Interessen des Volkes von vornherein unbeachtet lässt. Wir haben also von den beiden sozial-politischen Doktrinen, welche um die Herrschaft über die Zukunft unseres realen Volkslebens sich streiten, für unsere eigenste ideale Herzens- und Geistesangelegenheit wohl eben nicht viel zu erwarten.

Aber gerade in dieser Angelegenheit selbst ist für uns allezeit die einzig wahre und grosse *Deutsche Hoffnung* begründet, die wir hegen dürfen und unerschüttert hegen wollen, solange wir treu zusammenhalten um die Fahne unseres Meisters und der Deutschen Kunst.

Wenn wir das eigenthümliche Wesen dieser unserer „Angelegenheit“, in ihrem Verhältnisse zu dem, soeben mit den Augen des Freundes betrachteten, Wesen jener beiden modernen politischen Mächte, näher beobachten: so werden wir es zu erkennen haben, in wie fern diese unsere deutsche Hoffnung sogar in einer gewissen reformatorischen Wirkung auf die sozial-politischen Zustände unserer Nation sich etwa einmal bewähren könnte. Dort aber, wo uns eine Aussicht hierauf gänzlich entschwinden sollte, da gerade würden wir, am Grabe der „Hoffnungen“, wiederum auf das Allertiefste und Allerfesteste jene selbige grosse „Hoffnung“ aufpflanzen dürfen. Denn ihre Richtung geht über das Irdische, Zeitliche, Geschichtliche weit hinaus auf das Ueberweltliche, Ewige, Ideale. Es ist die Art der „Welt“, dass sie uns mit Wahn umspinnt; aber mag sie uns enttäuschen, soviel sie will: immer haben wir in unserer idealen Macht, an die wir glauben, die Retterin über allen Wahn hinweg in eine ewige Heilsgewissheit. Und eben diese Gewissheit lässt uns immer von Neuem, auch in der Welt des Wahnes selbst, beglückende Hoffnungen hegen und pflegen, und niemals in Verzweiflung untergehen. Wem die gute That noch bleibt, der kann nicht verzweifeln; diese aber bleibt uns in der Thätigkeit für das „Gute“, das sich im Schönen und Grossen der Kunst uns wieder geöffnet hat.

*Die Hoffnung lass ich mir nicht mindern,
nichts stiess sie noch über'n Haufen.*

Diesen Ausspruch des Hans Sachs in unseren lieben „Meistersingern“ werden wir auf das Bedeutendste bewährt finden, wenn wir in einem *zweiten Buche*, auf Grund der in diesem ersten empfangenen Freundesbelehrungen über die sozial-politischen Verhältnisse unseres Volkslebens, unserem eigentlichen Gebiete der *Kunst*, welche inmitten dieses selben Volkslebens existiren soll, uns zuwenden wollen.

Wir werden da zu betrachten haben, in welchem Verhältnisse die Kunst zu diesem Leben gegenwärtig stehen müsse, und dann: was sie für dasselbe in Zukunft reformatorisch etwa bedeuten oder von ihr für eigene Förderung erwarten könne, endlich aber: wie und wohin sie uns über dieses Leben hinaus zu führen vermöge.

In Allem, was wir noch zu sagen finden, werden wir mit Dank zurückdenken müssen an die Dienste des Freundes zu unserer Aufklärung über die gegenwärtig das deutsche Volksleben bestimmenden Theorien. Wir werden auch noch einen Rückblick auf seine weiteren Auseinandersetzungen werfen, in so fern dieselben gewisse geschichtliche Verhältnisse betreffen, mit welchen unsere Kunst bei ihrem Erscheinen in der deutschen Oeffentlichkeit zu rechnen hat. Aber wir werden von nun an, selbst in unseren geschichtlichen Betrachtungen

tungen, nicht mehr eigentlich als *politische*, sondern als *künstlerische Menschen* und ganz und gar als die Jünger unseres Meisters uns fühlen dürfen, und dabei schon erkennen lernen, wie wir den Weg zur Befreiung von dem auf uns Allen lastenden Drucke des Weltlichen und Geschichtlichen bereits mit Entschiedenheit beschritten haben.

So wird sich an uns das Wort Goethe's erfüllen, das er in dem zweiten Versé jenes Motto's zu *des Epimenides Erwachen* ausgesprochen hat. Wie wir mit dem ersten Verse, als mit einem einweihenden Prologe, dieses Buch eröffnen durften, so wollen wir mit dem zweiten, als mit einem hoffnungsvollen Epiloge, dasselbe jetzt beschliessen. Unserem zweiten Buche, *Von unserer Kunst*, ist damit zugleich das schönste Motto gegeben:

Der Dichter sucht das Schicksal zu entbinden,
 Das, wogenhaft und schrecklich ungestaltet,
 Nicht Maass, noch Ziel, noch Richte weiss zu finden,
 Und brausend webt, zerstört und knirschend waltet.
 Da fasst die Kunst, in liebendem Entzünden,
 Der Masse Wust, die ist sogleich entfaltet,
 Durch Mitverdienst gemeinsamen Erregens,
 Gesang und Rede, sinnigen Bewegens.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

IV.

Moderne Bildung.

Von Hans Herrig.

Man weiss von einer „modernen Bildung“ zu sagen, welche auf dem Wissen, speziell auf der Naturwissenschaft beruhen soll. Uns bringen die Fanatiker dieser Bildung, welche am liebsten in der Schule Bibel und Gesangbuch durch ein Buch, wie Häckel's „natürliche Schöpfungsgeschichte“ ersetzen möchten, nur die Tatsache in Erinnerung, dass die „allgemeine Bildung“ um so oberflächlicher wird, je mehr sich die Wissenschaften vervollkommen.

Das Ideal der Deutschen hatte früher eine andere Gestalt. Einem Schiller schwebte, als er seine, besonders in ihrer ersten Hälfte, so beherzigenswerthen Briefe über ästhetische Erziehung schrieb, keineswegs diese moderne Bildung als letztes Ziel vor Augen. Ist es möglich, dass der Mensch sich bei dieser Art von Wissen beruhigt?

Wenn er anders wirklicher Mensch ist, nicht. Hier scheint mir die ursprüngliche Bedeutung der Sage von Faust zu liegen. Faust ist der Mensch, der aus dem Wissen allein zur letzten Weisheit kommen möchte. Der Goethe'sche Faust freilich kommt hiervon schliesslich zurück; der des Volksbuches bleibt sich konsequent. Mit Mephistopheles erklettert er die höchste Spitze des Kaukasus, um von hier die ganze Erde zu überblicken. Dabei fällt sein Blick auf das verlorene Paradies. Endlich holt ihn der Teufel. Wer zu keinem Abschluss kommt, oder wer keinen braucht, den holt zuletzt der Teufel — bald der Teufel der Verzweiflung — bald der Dämon der Verdummung. Denn die Dummheit ist auch eine Hölle.

Es gibt ein fernes Volk, typisch genug in seiner Art. In allen Künsten, welche für die Annehmlichkeit des Lebens sorgen, Kunstgewerbe und Romanschriftstellerei mit eingeschlossen, hatte diess Volk bereits das Grösste geleistet, als über Europa noch „die Nacht des Mittelalters“ lag. Nirgends ist man freisinniger, als unter jenem Volke: alle Diskussion über die drei im Lande am Meisten verbreiteten Religionen werden sofort mit der Lessing-Nathan'schen Redensart abgebrochen: „die drei Religionen sind Eins.“ Nirgends geniesst das Wissen ein solches Ansehen, selbst Prinzen der herrschenden Dynastie können nur nach Ablegung eines *Examens* vorwärts kommen. Das höchste Ideal dieses Volkes ist der Gelehrte. Und wer ist diess Volk? das *chinesische*. Jetzt macht es sich, mit seinem Pflegekinde, dem japanischen, daran, die „europäische Zivilisation“ einzuholen. Es wird Dampfbote bauen, Spektralanalyse treiben, vielleicht wichtige Erfindungen machen, wie es Druck, Pulver und Kompass lange vor den Europäern erfunden hatte. Dann werden wir sein, was die Chinesen, die Chinesen, was wir. Oder sollte doch noch ein Unterschied bleiben, sollte bei jenen nie jene Persönlichkeit erscheinen, von der Schiller behauptete, dass der „Menschheit Würde“ in ihre Hand gegeben sei — der *Künstler*?! Wird er sich Uns immer von Neuem zeigen und Uns vor jenem schrecklichen Loose bewahren?

Wenn ich den gewaltigen Widerspruch, den Richard Wagner gefunden, die Wuth und den Spott, welchen seine Sache noch heute ausgesetzt ist, mir gegenwärtige, so möchte ich sagen: alles das habe nur in dem einen Umstande seinen Grund, dass Wagner von Anfang an mit Bewusstsein als *Künstler* aufge-

treten ist und den erschrockenen Zeitgenossen die Bedeutung der *Kunst* vorgehalten hat, ohne sich jemals auf einen Kompromiss mit ihnen einzulassen. Er konnte aus der Natur seines Kunstwerkes heraus nicht anders handeln. Das musikalisch-dramatische Kunstwerk bildet den eigentlichen Mittelpunkt des Kunstlebens, d. h. des Lebens der Kunst in sich selber. So konnte denn Niemand das Wesen der Kunst deutlicher und tiefer erfassen, als gerade der Schöpfer dieses Kunstwerkes.

Verliert die positive Religion ihre Macht, dann vermag es doch noch die Kunst religiös zu wirken, und *muss* es. So war es in Griechenland. Anfänglich gab es gewiss auch hier, wie bei den Indern, nur den religiösen Hymnus; dann kam das Epos, welches selber die Götter verweltlichte. Man begann zu philosophiren; es erschien jene Reihe grosser Philosophen, die man lächerlicher Weise mit dem einen Namen „*Vorsokratiker*“ abzumachen pflegt. Jetzt aber entstand die Tragödie, jenes Kunstwerk, das uns Moderne mehr eine Liturgie im christlichen, als im athenischen Sinne dünkt. Und so ist auch zu der Zeit moderner Irreligiosität und Wissensseitlichkeit in Richard Wagner's Kunstwerken der religiöse Gehalt immer mächtiger und deutlicher zum Ausdrucke gelangt.

Weil unsern Zeitgenossen allmählich der Begriff der wahrhaften Kunst abhanden zu kommen droht, deshalb haben sie auch den Werth für die *Ueberzeugung* des Künstlers verloren. Wo sie eine solche finden, da erscheint sie ihnen mit ihren Ansprüchen extravagant. Was ist ihnen der Künstler? Ein Mensch, der für ihre Unterhaltung sorgt, und froh sein muss, wenn er dafür bezahlt wird! Er hat weder ein Recht auf die Zeit seiner Mitbürger noch auf geistige Anstrengungen derselben. Noch weniger auf ihren Geldbeutel. Höchstens die sogenannten „*bildenden Künste*“ sind in dieser Beziehung besser gestellt. Für Museen geben so und so viele Städte alle Jahr eine erkleckliche Summe aus, obgleich es doch sehr fraglich sein möchte, ob die aufgehängten Schlachten- und Genrebilder, nebst Landschaften, einen grossen, allgemeinen Einfluss auf die Bevölkerung ausüben. Ohne Zweifel thut dieses das Theater. Aber für das Theater hat man Nichts übrig; man übergibt es irgend einem theatralischen Geschäftsmanne, der mit der Kunst so wenig Beziehungen hat, wie diese zum Handel mit alten Hosen. Oder das Theater wird auf „*Aktien*“ gegründet. Warum gründet man nicht ein Museum auf Aktien? Hier begreift man, dass die Kunst sich pekuniär nicht rentiren würde; dort verlangt man Dividenden. Noch williger wird natürlich der Geldbeutel geöffnet, wenn neben den bildenden Künsten auch die „*Wissenschaft*“ ihre Rechnung findet. Welch ein abgeschmackter Lärm erhob sich in den Zeitungen, als man davon sprach, den Reichstag um — 100,000 Mark für die Weiterführung der Bayreuther Idee anzugehen. Wie würde mancher raisonnirt haben, wenn sich Richard Wagner etwa gar noch vor den Festspielen von 1876 an den Reichstag um Unterstützung gewandt! Derselbe Reichstag bewilligt indessen andstandslos die Gelder für die Ausgrabungen in Olympia, und die Presse findet diess ganz in der Ordnung. Nun mag es ja für die Archäologie interessant sein, die Topographie der Altis festzustellen. Die Nike des Paionios und der Hermes des Praxiteles sind sehr werthvolle Gebilde altgriechischer Plastik. Schade nur, dass unsere modernen Bildhauer so wenig von den altklassischen Mustern lernen, sondern immer mehr in einen Barockstyl verfallen, der alle Gesetze der Plastik mit Füssen tritt und höchstens bei Porzellan- und Töpferwaaren, niemals aber bei monumentalen Werken erträglich ist. Von einem Einflusse auf die lebendige Kunst wird hier also schwerlich die Rede sein können. Der ganze Gewinn der Ausgrabungen besteht daher in ein paar Gypsabgüssen und ein paar Zeilen in den Kompendien der Archäologie. Sollte diess wirklich von derselben Bedeutung

für die Nation im Allgemeinen sein, wie sie die Bayreuther Festspiele bereits für sie gehabt haben, selbst wenn man sich auf den Standpunkt eines Gegners derselben stellt? Wir gönnen den Archäologen gewiss ihre Freude und dem Publikum die Genugthuung, dass auch Deutschland einmal derartiges unternimmt. Es sollte nur an einem Beispiele gezeigt werden, wie spröde die Zeit gerade gegen den lebenden Künstler und die lebendige Kunst sich verhält.

Um aber zur Offensive überzugehen: wohin die Zeit auf diesem Wege kommen wird, ist bereits oben bemerkt. Dass diess keine leeren Befürchtungen sind, lehrt ein Blick auf die Schule. Der Wissensstoff wird täglich erweitert, die Schüler aber, wie diess wohl jeder Lehrer bestätigen kann, werden von Jahr zu Jahr dümmere. Sicherlich herrschte früher ein besserer Geist auf unseren Gymnasien, als jetzt, wo der Schüler von früh auf nur an das in Aussicht genomene Brotstudium denkt. Wie rührend ist es, wenn der alte Schlosser einmal versichert, kein Tag seines langen Lebens sei hingegangen, ohne dass er irgend einen alten Schriftsteller zur Hand genommen hätte. Jetzt nehmen nach der Schulzeit sogar die Schullehrer höchstens die Schriftsteller zur Hand, welche sie mit ihren Schülern lesen wollen, oder einen solchen, den sie — aber fragt mich nur nicht, wie! — „neu heraus zu geben“ beabsichtigen. Die gelehrte Litteratur, um diess einmal deutlich auszusprechen, ist überhaupt eine wahre Schmarotzerpflanze, die alles gesunde Leben beeinträchtigt. Wenn schon jeder Schullehrer es für seine Pflicht hält, Bücher zu schreiben, so würde ein „Professor“ erst recht nicht ohne eine solche Beschäftigung existiren zu können glauben. Jeder hält sich deshalb auch für so zu sagen produktiv. Es liegt nun im Wesen der menschlichen Natur, dass die eine Produktivität misstrauisch gegen die andere ist und sich darüber zu stellen sucht. Hier haben wir nun gar eine Produktivität, die gar keine ist, aber, weil sie sich für eine solche hält, alle wahre Produktivität zurückzudrängen sucht. Es lässt sich leicht einsehen, welche Folgen es haben muss, wenn diejenigen, von welchen man die grösste Empfänglichkeit erwarten musste, sich von vorn herein in einer so abweisenden und undankbaren Stimmung befinden. Natürlich wirkt diess Beispiel weiter auf alle sogenannten „Gebildeten“ bis zu den Ungebildeten herab. Man klagt mit Recht über den Einfluss der schlechten Presse, über das vergebliche Wirken von Männern, welche im öffentlichen Kunstleben eine Rolle spielen. Dass es jedoch in allen diesen Dingen so weit kommen könnte, liegt an der Interesslosigkeit unserer öffentlichen Meinung für das Gute. Wer warm für die Kunst empfindet, wird sich und Andern stets als ein *Einzelner* erscheinen, was er, wenn die Verhältnisse die richtigen wären, höchstens wegen seines Verständnisses, niemals wegen seines Interesses dürfte.

Sie, die von der „Kunst der Zukunft“ nichts wissen wollen, mögen sich gesagt sein lassen, dass es sich dabei um die *Zukunft der Kunst* handelt. Was uns von ihnen scheidet, ist vor Allem, dass wir den Werth der Kunst begriffen haben und nicht das Dasein durch ihren Verlust entwerthen möchten.

Geschäftlicher Theil.

Zur Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnen- festspiele in Bayreuth.

Die Veranlassung zu der angekündigten Erneuerung der Bühnenfestspiele durch die Aufführung des „Parsifal“ im Sommer des Jahres 1882, ist mir nicht sowohl durch den Vermögensstand des Patronates, als vielmehr aus der Erwägung der undenklichen Verzögerung entstanden, welcher diese Erneuerung ausgesetzt sein würde, sobald ich sie, und namentlich auch alljährliche Wiederholungen der Festspiele, von der Stärke jenes Vermögensstandes abhängig erhalten wollte. Sowohl um der bisher mir zugewendeten, meistens aufopferungsvollen Theilnahme meiner Freunde mich dankbar zu erweisen, als auch um die Möglichkeit mir zu wahren, noch während meines Lebens vollkommen stylgerechte Aufführungen meiner sämmtlichen Werke, mit der nöthigen Deutlichkeit und nachhaltigen Eindringlichkeit vorzuführen, habe ich mich dazu entschlossen, zunächst meine neueste Arbeit ausschliesslich und einzig für Aufführungen in dem Bühnentestspielhause zu Bayreuth, und zwar in der Weise zu bestimmen, dass sie hier dem allgemeinen Publikum dargeboten sein sollen. Nachdem die bisherigen Patronatvereins-Mitglieder über die Erfüllung der ihnen zustehenden Rechte ausser Zweifel gesetzt sein werden, sollen dann die Aufführungen während eines Monates — vermuthlich August — im eigentlichen Sinne öffentlich stattfinden und hiefür auf das Ausgiebigste zuvor angekündigt werden, wobei dann darauf gerechnet wird, dass ausserordentliche Einnahmen nicht nur die Kosten dieser erstjährigen Aufführungen vollkommen decken, sondern auch die Mittel zur Fortsetzung der Festspiele im darauffolgenden Jahre verschaffen werden, in welchem — wie überhaupt zukünftig — nur in Bayreuth der „Parsifal“ zur Darstellung kommen soll. Von dem weiteren Erfolge der vorläufig auf dieses Werk beschränkten Festspiele möge dann der Gewinn der Mittel zur allmählichen Vorführung aller meiner Werke abhängig gemacht sein, und würde endlich einem treuen Patronate dieser Bühnentestspiele es übergeben bleiben, auch über mein Leben hinaus den richtigen Geist der Aufführungen meiner Werke in dem Sinne ihres Autors den Freunden seiner Kunst zu erhalten.

Bayreuth, 1. Dezember 1880.

Richard Wagner.

Bemerkung des Verwaltungsrathes.

Im nächsten Stücke unserer Blätter werden wir geschäftliche Mittheilungen im Bezuge auf die Aufführung des Parsifal folgen lassen.

Der Vorstand des Patronatvereines und Verwaltungsrath der Bühnen- festspiele.

Anzeige der Redaktion.

Die „Bayreuther Blätter“ werden von 1881 an auch an Nichtmitglieder im Abonnement (jährlich Mk. 8, halbjährlich Mk. 4) abgegeben. Als Beigabe erhalten die Abonnenten für 1881 einen Separat-
abdruck von Wagner, „Religion und Kunst“ nebst Fortsetzung. Die
Redaktion bittet die Mitglieder um gütige Vermittlung
und baldige Anmeldung von Abonnenten. Anmeldungen für
das ganze Jahr 1881 oder das erste Halbjahr werden von der Re-
daktion sowie in den Buchhandlungen angenommen.

Jedes Vereinsmitglied erhält als solches, sofern es nicht bis dahin
seinen Austritt angezeigt oder das noch an Alle versandte nächste
Januar-Stück mit den weiteren Bestimmungen über Verein und Fest-
spiele zurückgeschickt haben sollte, im folgenden Jahre die Blätter nach
wie vor regelmässig und gratis zugesendet. (Wer aus dem Vereine aus-
tritt, doch die Blätter noch erhalten will, muss auf dieselben abonniren.)

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter.“

Richard Wagner.

Zur Einführung in das Jahr 1889, S. 1. — Hülshof und Kunst, S. 269. — Was ist
dieses Erkenntnis? Ein Nachtrag zu Hülshof und Kunst, S. 282. —

Bernhard Förster.

Richard Wagner als Begründer eines deutschen Nationaltheaters mit vergleichenden Hinweisen
auf die Kulturen anderer indogermanischer Nationen, S. 108. —

Carl Friedrich Glasenapp.

Aus dem „deutschen Theaterwörterbuch“, I. S. 31. — II. S. 88. — III. S. 166. —

Heinrich Förges.

Die Bühnenproben im den Festspielen des Jahres 1876. Einleitung, S. 111. Das
Hauptstück, Erste Scene, S. 144. — Zweite Scene, I. S. 148. — 2. S. 188. — Dritte Scene,
S. 202. — Vierte Scene, S. 204. —

Joseph Habigstein.

Stünge Betrachtungen über den musikalischen Geist der Gegenwart in Deutschland, S. 61. —

Ludwig Schumann.

Über musikalische und nasmusikalische Menschen, I. S. 218. — II. S. 237. —

Luis von Wolken.

„Was ist Spiel?“ S. 8. — Unsere Zeit und unsere Kunst. — Einleitung, S. 129. Festen
Bücher: Aus unserer Zeit. Fester Kapsel; Zur sozialen Frage, I. S. 168. — 2. S. 181. —
[An die Verordnungsgeber. An die Verantwortlichen der politischen Liberalen
Vorwort über den Begriff der modernen Parlamentarismus, S. 241. — IV. Deutscher Parlamentarismus, S. 248. —

Generalregister.

Zur Peter des 13. August und zur Nachfeier des Wuppertaler Festes, S. 214. —

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

- Vorwort zur Charakteristik, S. 46. —
I. Die „letzten“ und das „Kunstwerk der Zukunft“. Von Lic. Dr. Friedrich Kächler,
S. 48. —
II. Aus der Zeit — für die Zeit. Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst. Besprochen
von Ludwig Schumann, S. 200. —
III. Sonate Operette. Von Ernst Ludwig, S. 317. —
IV. Moderne Wägen. Von Hans Henry, S. 321. —

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

- Geist und Schiller. Aus ihrem Briefwechsel. Zusammenge stellt von A. Schumann,
S. 55. —
Thomas Carlyle. Vorwort zur Charakteristik, S. 84. — I. Über das Musikalische in
der Poesie, S. 85. — 2. Über Halbeschwärze, S. 96. — 3. Über die Heurhythmik des
Grosens, S. 202. —

Richard Wagner.

Zur Einführung in das Jahr 1880. S. 1. — Religion und Kunst. S. 269. — „Was nützt diese Erkenntniß?“ Ein Nachtrag zu Religion und Kunst. S. 333. —

Bernhard Förster.

Richard Wagner als Begründer eines deutschen Nationalstyls mit vergleichenden Blicken auf die Kulturen anderer indogermanischer Nationen. S. 106. —

Carl Friedrich Glasenapp.

Aus dem „deutschen Dichterwalde.“ I. S. 31. — II. S. 93. — III. S. 166. —

Heinrich Porges.

Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Einleitung. S. 141. Das Rheingold. Erste Scene. S. 144. — Zweite Scene. 1. S. 149. — 2. S. 193. — Dritte Scene. S. 252. — Vierte Scene S. 301. —

Joseph Rubinstein.

Einige Betrachtungen über den musikalischen Styl der Gegenwart in Deutschland. S. 61. —

Ludwig Schemann.

Ueber musikalische und unmusikalische Menschen. I. S. 218. — II. S. 237. —

Hans von Wolzogen.

„Was ist Styl?“ S. 6. — Unsere Zeit und unsere Kunst. — Einleitung. S. 125. Erstes Buch: Aus unserer Zeit. Erstes Kapitel: Zur sozialen Frage. 1. S. 158. — 2. S. 181. — [An die Vereinsmitglieder S. 308.] — Zweites Kapitel: Ueber den politischen Liberalismus. Vorwort über den Begriff der „Freiheit.“ S. 310. — III. Der moderne Parlamentarismus. S. 341. — IV. Deutscher Parlamentarismus. S. 346. —

Zur Feier des 25. Augusts und zur Nachfeier des Wittelsbacher Festes. S. 214. —

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

Vorwort der Redaktion. S. 46. —

- I. Die „Jetztzeit“ und das „Kunstwerk der Zukunft.“ Von Lic. Dr. *Friedrich Kirchner*. S. 48. —
- II. Aus der Zeit — für die Zeit. Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst. Besprochen von *Ludwig Schemann*. S. 200. —
- III. Neuere Operntexte. Von *Ernst Ludwig*. S. 317. —
- IV. Modernes Wissen. Von *Hans Herrig*. S. 351. —

Geschichtlicher Theil.**Stimmen aus der Vergangenheit.**

Goethe und Schiller. Aus ihrem Briefwechsel. Zusammengestellt von *L. Schemann*. S. 53. —

Thomas Carlyle. Vorwort der Redaktion. S. 84. — 1. Ueber das Musikalische in der Poesie. S. 85. — 2. Ueber Heldenverehrung. S. 86. — 3. Ueber die Beurtheilung des Grossen. S. 206. —

Aus G. E. Lessing's „Beiträgen zur Kenntniss der deutschen Sprache.“ Von H. v. Wolzogen. S. 279. —

Zur Kaiser-Joseph-Feier. Von Professor Dr. *Adalbert Horawitz*, nebst einem redaktionellen Nachtrage. S. 329. —

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Neue Vertretungen und Wechsel in Vertretungen.

Bromberg. S. 332. — Cassel. S. 208. — Cöln. S. 332. — Königsberg. S. 267 (A. Hahn †). S. 332. — München. S. 208 (Orden v. h. Gral). — Prag. S. 208. — Salzburg. S. 208. — Neue Wagner-Vereine: Leipzig. S. 209 (Akadem. W.-V.). — Strassburg i. E. S. 56. —

Nachrichten aus Vertretungen und Vereinen.

Rückblick auf die Thätigkeit des Wiener akademischen Wagner-Vereines. S. 236. — Wiesbadener Versammlung: Einladung, Beilage zum III. Stücke. — Kurzes Referat. S. 123. — Ausführlicher Bericht, Beilage des Spezial-Ausschusses zum V. Stücke. (S. 1—7.) — Ueber ein anzufertigendes Verzeichniss der Mitglieder des Patronat-Vereines S. 55, 211. — Statistik der Blättersendungen. S. 90. —

Grössere Spenden.

Zum Vereinsfonds: S. 56 (Wien). 90, 180 (Allg. Deutscher Musikverein). 211 (Wien). 266 (v. Bülow). 267, 332 (Frankfurt). — (Die einzelnen Erträgnisse für den Bülow-Fonds s. unter Konzerte.) Zum Wiesbadener Fonds: S. 211, 267, 332. —

Vorträge im Interesse unserer Sache.

Vorlesungen des Herrn Amtsrichters *Brösel* in Artern und Umgegend. S. 180. — Vortrag des Herrn Dr. *L. Schemann* „über musikalische und unmusikalische Menschen“, im Berliner Zweigvereine. S. 180. — Vortrag des Herrn H. v. Wolzogen „über den Plan einer Stylbildungsschule zu Bayreuth“, im Leipziger akademischen Wagner-Vereine. S. 209. —

Konzerte im Interesse unserer Sache.

Klavier-vorträge des Herrn Dr. *Hans v. Bülow*: in Bayreuth S. 89, Carlsruhe S. 180, Frankfurt a. M. S. 89, Hannover S. 56, Leipzig S. 56, Mannheim S. 180, München S. 89, 180. — Vortrag des „Wohltemperirten Klavier“ von J. S. Bach durch Herrn *J. Rubinstein* in Berlin: S. 89. — Matinéen bei Frau Gräfin *von Schleinitz* in Berlin: S. 180. — Berliner Wagner-Verein: S. 50, 123, 180. — Konzert in Cöln: S. 209. — Frankfurter Wagner-Verein: S. 123. — Konzert in Goslar (Herrn *L. Schäffer* und *O. Strüver*): S. 180. — Leipziger akademischer Wagner-Verein: S. 208. — Orden vom hlg. Gral in München: S. 180. — Militär-Konzert in Strassburg i. E.: S. 209. —

Vergünstigungen für Mitglieder des Patronat-Vereines.

Ermässigung des Preises für die Büste R. Wagner's von *G. Kieltz*. S. 211 (267). — Für *Cyrrill Kistler's* „Musikalische Elementarlehre“ (Chemnitz, E. Schmeitzner). S. 211. — Für *Friedrich Nietzsche's* Schriften (ebendort). S. 267. — Für *Constantin Frantz* „Der Föderalismus“ (Mainz, Franz Kirchheim). S. 267. —

Litterarische Neuigkeiten.

R. Wagner, „Beethoven“ und „Zukunftsmusik“, in das Englische übertragen durch *Edward Dannreuther*. S. 123. — *R. Wagner's* „Gesammelte Schriften und Dichtungen“,

Lieferungs-Ausgabe (Leipzig, E. W. Fritsch). S. 332. — *O. Eichberg's*, „Allgemeiner deutscher Musiker-Kalender für 1881 (Berlin, Raabe und Plotho). S. 332. — *Edmund von Hagen*, „Das Wesen der Senta“ und andere Schriften (Hannover, C. Schüssler; München, Chr. Kaiser). S. 210. — *Cyrrill Kistler*, „Ueber das musikalische Urtheil“ (München, Krüll). S. 123. — *J. Kürschner*, „Jahrbuch für das deutsche Theater“, 1880 (Leipzig, Foltz). S. 210. — *Hermann Ritter*, „Repetitorium der Musikgeschichte“ (Würzburg, A. Stuber). S. 332. — „Die Geschichte der Viola-Alta“ (Leipzig, J. J. Weber). S. 332. — *Ludwig Schemann*, „R. Wagner's Projekt einer Stylbildungsschule in Bayreuth“ (Hagener, Elberfelder, Barmener, Hessische Morgen-Zeitung). S. 210. — *H. v. Wolzogen*, „R. Wagner's Tristan und Isolde, ein Leitfaden durch Sage, Dichtung und Musik“, „Was ist Styl?“ (Leipzig, L. Senf, vormals Edw. Schloemp). S. 209. — „Der Nibelungen Stoff und Stätte“ (E. Gettke's Almanach der deutschen Bühnengenossenschaft, 1880). S. 210. — *Edw. Schloemp's*, jetzt *L. Senf's* Verlag Wagnerianischer Schriften in Leipzig. S. 209. —

Besondere Bemerkungen.

Berichtigungen: Zu Glasenapp's Artikel: Aus dem „deutschen Dichterwalde.“ S. 179. — Zur Anzeige der Braunschweiger Vertretung. S. 208. — Zum Berichte über die Wiesbadener Versammlung. S. 211. — Zur Anzeige der Wagner-Büste von Kietz. S. 267. — Zur Anzeige des Strassburger Militär-Konzertes. S. 267. — Zu den Stimmen aus der Vergangenheit: G. E. Lessing. S. 332. —

Aufforderung zur Betheiligung an der Petition um gesetzliche Beschränkung der Vivisektion. S. 123. —

Geschäftlicher Theil.

Bekanntmachungen.

R. Wagner: Zur Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth. (Grundlage der künftigen Organisation). S. 355. —

Der Vereinsvorstand: Wohlzubeachtende Uebersicht über die für 1880 geltenden Bestimmungen in Betreff der Jahresbeiträge und Blättersendungen. S. 53—59. — Ueber Verloosungen der Mitgliedschaftsrechte. S. 212. — Bemerkung zur obigen „Mittheilung.“ S. 356. —

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“: Anzeige betreffend die Agitation und die Vergünstigungen. S. 60. — Voranzeige der Aufführung des „Parsifal“ für 1882. S. 268. — Mittheilungen über das Abonnement auf die Blätter im Jahre 1881. S. 356. —

Vermögensausweis

des Bayreuther Patronatvereines am 1. Januar 1880. S. 91. 92. —

Beilagen.

Auszug aus den „Bestimmungen“. Zum I. Stücke. — Einladung zur Wiesbadener Versammlung. Zum III. Stücke. — Bericht über die am 29. und 30. März 1880 von Mitgliedern des Bayreuther Patronat-Vereines in Wiesbaden abgehaltene Versammlung. Zum V. Stücke. — Konzerte der herzogl. Hofkapelle in Meiningen. Zum IX. Stücke. —

(Verlagsanzeigen: Edw. Schloemp's Verlag in Leipzig. Zum I. Stücke. — E. Schmeitzner in Chemnitz: *Bruno Bauer*, „Zur Orientirung über die Bismarck'sche Aera“. Zum XII. Stücke. —)