

✓
Bayreuther Blätter.

Monatschrift,

unter der Redaktion

von

HANS VON WOLZGEN

herausgegeben

vom

Allgemeinen Richard Wagner-Verein.

Achter Jahrgang 1885.

Bayerischer Blätter.

Monatschrift.

unter der Redaktion

HANS WAGNER



Allgemeinen Wagner-Verein.

Achter Jahrgang 1885.

Inhalt des achten Jahrganges.

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

Erstes Stück (Januar): S. 1—40.

Richard Wagner. Leitmotive aus seinen Schriften. — *Jakob Grimm*. Worte der Erinnerung an den 4. Januar 1785. — *Philipp von Hertefeld*, der Hausrock, Gedanken über Geselligkeit. — *Friedrich Hofmann*, über den Theaterbau. I. — *Parsifal-Nachklänge*: *J. H. Löffler*, ein dunkles Wort. — Litteratur: Ich und Einer, ein Sylvester-Gespräch. — Geschäftlicher Theil: Anzeige der Centralleitung. — Neuer Zweigverein. — Vereinsnachrichten. — Anzeige der Redaktion. — Beilagen: *Verzeichniß der Mitglieder des A. R.-Wagner-Vereines*. — Theater-Typen, Planzeichnungen zum Aufsatz „über den Theaterbau.“ — Einladung zum Abonnement. — Druckfehler-Berichtigungen.

Zweites Stück (Februar): S. 41—72.

Hans von Wolzogen, „Im Grabe leb' ich durch des Heiland's Huld!“ — *Friedrich Hofmann*, über den Theaterbau. II. — *Eugen Aragon*, Genie und Dämon. — *Carl Fr. Glase-napp*, Berichtigung zum „Pasticcio“ und Nachwort zum Nachworte. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XXVI. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. 9. *Arthur Seidl*, bei einer Aufführung der „Meistersinger“ in des Meistersingers Geburtsstadt. Ein Wort der Jugend. — Beilage: Geschäftlicher Theil. Nachrichten aus dem Aus- und Inlande. — Gedächtnissfeiern. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 18.)

Doppelstück (März-April): S. 73—132.

Alexander Graf von Schleinitz. — *José de Letamendi*, ein negativer Satz aus Wagner's Testament. — *Hans von Wolzogen*, ein deutsches Nachwort. — *Constantin Frantz*, Nationalismus und christliche Zivilisation. — Patriotische Randglossen eines Idealisten. — *Ludwig Nohl*, zur Erneuerung der protestantischen Kirchenmusik. — Geschäftlicher Theil: *Generalversammlung*. — Gedenkfeiern. — Vereinsnachrichten. — Beilage: Anzeige von *Julius Hey*, Deutscher Gesangsunterricht, II. Gesanglicher Theil. (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 19.)

Fünftes Stück (Mai): S. 133—164.

Heinrich von Stein, Schopenhauer-Scholien. I. „Idee“. — *Hans von Wolzogen*, die Idealisierung des Theaters. 9. Das Bayreuther Theater. — 10. Der Bayreuther Styl. — *Wolfgang Golther*, König Marke. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — Bericht über die General-Versammlung. — Satzungen der R. Wagner-Stiftung. (Umschlag: Erklärung von E. Kastner. — Litterarische Anzeigen Nr. 20.)

Sechstes Stück (Juni): S. 165—196.

Heinrich von Stein, Schopenhauer-Scholien. II. „Verneinung“. — *Hans von Wolzogen*, die Idealisierung des Theaters. 11. Das deutsche Schauspiel. — *R. de Egusquiza*, über die Beleuchtung der Bühne. — Stimmen aus der Vergangenheit: *Karl Borinski*, Diderot und das Gesamtkunstwerk. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 21.)

Doppelstück (Juli-August): S. 197—260.

C. Fr. Glase-napp, Adolf Wagner, der Oheim Richard Wagner's. (1774—1835). — *Heinrich von Stein*, Schopenhauer-Scholien. III. „Wille“. — *Hans von Wolzogen*, die Idealisierung des Theaters. 12. Idealismus und Realismns. — *J. van Santen Kolff*, Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv. I—III. (Umschlag: Inhalt des Bayr. Taschenkalenders 1886. — Litterarische Anzeigen Nr. 22.)

Neuntes Stück (September): S. 261 — 296.

Hans von Wolzogen, aus R. Wagner's Nachlass. Als Einführung zu: *Richard Wagner*, über das Weibliche im Menschlichen. Als Abschluss von „Religion und Kunst“. — Beilage: Anzeige des Bayreuther Taschenkalender's für das Jahr 1886. (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 23. — Aufforderung von Dr. B. Förster.)

Zehntes Stück (Oktober): S. 297 — 328.

Martin Luther. Ein Wort von deutscher Musik zum Reformationstage. — *Hans von Wolzogen*, die Idealisierung des Theaters. — Zum Schlusse! — *Eugen Aragon*, über das was wir unter „Natur“ verstehen. — *J. van Santen Kolff*, Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv. IV. — Stimmen aus der Vergangenheit: 1845 — 1885. Eine Tannhäuser-Besprechung von *H. Frank*, mit Vorwort von *C. Fr. Glasenapp*. — Litteratur: *Bernhard Förster*, Deutsche Gemeinden im Laplata-Gebiete. — Geschäftlicher Theil: Satzungen des Gral-Ordens. — Vereinsnachrichten. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 24. — Bayreuther Taschenkalender 1886.)

Elftes Stück (November): S. 329 — 360.

Karl Alberti, zur Erinnerung an den Grafen August von Platen († 5. Dezember 1835.) I. Platens Bemühungen um die deutsche Metrik. — Litteratur: *Bernhard Förster* über Lagarde: Programm für die konservative Partei Preussens. — Ich an Einen, ein Weinlesebrief. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 25.)

Zwölftes Stück (Dezember): S. 361 — 392.

Die Bühnenfestspiele des Jahres 1886 — *Richard Wagner*. Bellini († 1835). Mit Nachwort von *H. v. Wolzogen*. — *Karl Alberti*, zur Erinnerung an den Grafen August von Platen († 5. Dez. 1835). II. Platen's Gedanken über das deutsche Drama. — *J. van Santen Kolff*, Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv. V. — Geschäftlicher Theil: Vereinsnachrichten. — Nachträge. — Schopenhauer-Denkmal. — Beilagen: An die Abonnenten und Vertreter. — Titel und Inhaltsverzeichnis. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 26.)

Leitmotive.

„Unsere ästhetischen Zeitschriften sind nicht künstlerischen, sondern litterarischen Interessen gewidmet und daher in dem, was sie wollen, ganz so verschieden von dem, was ich will, wie die *Litteratur* von der *Kunst* verschieden ist.“

„Ich hatte einzusehen gelernt, dass es ein ganz voreiliges und deshalb fruchtloses Bemühen sei, mit dem Kunstwerke selbst sich an das unbefangene Gefühl wenden zu wollen, sobald diess den beabsichtigten neuen Erscheinungen einer lebensvollen Kunst gegenüber gar nicht vorhanden ist; sondern dass vor Allem auf die Zerstörung der, für den Künstler so tödtlich hinderlichen Befangenheit dieses Gefühles, wie wir es in der Oeffentlichkeit antreffen, hinzuarbeiten sei.“ „Musste ich nun wohl erkennen, dass der Grund dieser Gefühlsbefangenheit tief in unserem politischen und sozialen Leben selbst wurzelt, und dass nur eine völlige Umgestaltung dieses Lebens die natürliche Geburt der Kunst zu Tage fördern könnte, die ich in das Auge fasste: so musste ich doch ebenfalls inne werden, dass zu jener Neugeburt der Kunst aus dem Leben eine zweite Macht mitschöpferisch sein müsse, die sich als bewusstes Wollen dieser Kunst kundzugeben habe. Diesen bewussten Willen in allen Denen hervorzurufen, die sich von unserer heutigen Kunst und Kritik eben unbefriedigt fühlen, musste mir als die Hauptaufgabe für das Streben des Künstlers der Gegenwart erscheinen. Denn aus dem Mitverlangen Anderer und endlich Vieler kann ihm einzig die ernährende Kraft für sein höheres, auf das Kunstwerk selbst gerichtetes Streben erwachsen. Dieser Wille kann aber nicht eher gefasst werden, als bis wir den Erscheinungen des heutigen Kunstlebens gegenüber uns vollkommen klar darin geworden sind, dass der Grund, weshalb sie uns nicht befriedigen, nicht etwa ein zufälliger, sondern vielmehr ein ganz nothwendiger, in einem grossen Zusammenhange wohlbedingter sei, und diese klare Einsicht gewinnen wir jetzt nur auf dem Wege der *Kritik*.“ „Ihre letztermöglichen Bedingungen (aber) findet die Kunst der Zukunft nur im Leben selbst.“ —

(R. Wagner, 1852. „Ueber musikalische Kritik.“ V. 72. 71.)
(Wagner-Lexikon 924.)

„Wer sich von Demjenigen, der nicht auf dem Wege abstrakter Spekulation, sondern von dem Drange des unmittelbaren künstlerischen Bedürfnisses geleitet, hierüber sich klar geworden ist, einem hoffnungsvollen Aufblicke zu den dem deutschen Geiste vorbehaltenen Möglichkeiten zuführen lassen will, den möge es nicht verdriessen, mit mir die Wege zu wandeln, auf welchen ich zu jenem Aufblicke gelangte.“

(R. Wagner, 1871. Vorwort zu den Ges. Schr. u. D. VII.)

„Der Heilung unausbleiblicher Schäden in der Entwicklung des menschlichen Geschlechtes vorzuarbeiten, dürfte eine wahre, an das — für jetzt ideale — Volk sich richtende Kunst sehr wohl berufen erscheinen.“ „Viele mir Gewogene sind nun der Meinung, es sei providentiell, dass mein Werk „Der Ring des Nibelungen“ jetzt gezwungener Maassen sich über die Welt zerstreut; denn dadurch sei ihm diejenige Popularität gesichert, welche ihm bei seinen vereinsamten Aufführungen in unserem Bayreuther Festspielhause nothwendig vorenthalten sein würde. Dieser Ansicht dünken mich nun noch grosse Irrthümer zu Grunde zu liegen. Was durch unsere Theater gegenwärtig zu einem Eigenthum ihrer Abonnenten und Extrabesucher geworden ist, kann mir durch diesen Aneignungsakt noch nicht als volksthümlich, will sagen: dem Volke eigenthümlich gelten. Erst die höchste Reinheit im Verkehr eines Kunstwerkes mit seinem Publikum kann die nöthige Grundlage zu seiner edelen Popularität bilden.“

(R. Wagner. 1878. „Publikum und Popularität.“ Bayr. Bl. I. 222. 177.)

(Wagner-Lexikon 619.)

Jakob Grimm.

Worte der Erinnerung an den 4. Januar 1785.

„Fühlen wir unter dem Drucke einer fremden Zivilisation uns den Athem vergehen, so dürfen wir nur in dem wahren väterlichen Boden unserer Sprache nach deren Wurzel graben, um sofort beruhigenden Aufschluss über uns, ja, über das wahrhaft Menschliche selbst zu gewinnen.“

(R. Wagner. 1881. „Erkenne dich selbst“.

Bayr. Bl. IV. 40).

Der Grund aller Kultur ist der im Gemüth waltende Gestaltungstrieb eines Volkes. Sprachentwicklung und Glauben sind die ersten Manifestationen dieses Triebes; ihnen folgen Genossenschafts- und Rechtssatzungen und religiöse Lebensformen, — und aus Allem heraus krystallisiren gleichsam als Monumente der jeweiligen Entwicklungsphasen künstlerische Gebilde, wie sie im Mythos, in Märchen, Tanz und Lied, im Epos, in plastischen Darstellungen, im Bauwerk, in der Malerei, und zuletzt in Drama und Musik an den Tag treten.

Aus der Produktivität eines Volkes entspringt sein eigentliches Eigenthum, sein ureigenthümlicher Besitz. Sein Eigenstes, Wesenhaftes sind also Sprache, Religion und Kunst. Diese Besitzthümer, diese Wesens-

bestandtheile erwirbt und erlebt sich ein Volk nur allmählich, im Verlaufe vieler Jahrhunderte. Je inniger der Zusammenhang ist, welcher zwischen später und früher Gewordenem besteht, desto gesunder und widerstandsfähiger ist die Kultur eines Volkes. Vergleichen wir mit der Gegenwart einer Kultur die in der Peripherie eines Baumes stehenden Blüten oder Früchte, so entspricht den Zweigen, Aesten, Stamm und Wurzeln des Pflanzenorganismus die Vergangenheit der Kultur in ihrem organischen Werden. Wird zwischen Blüten oder Früchten eines Baumes und den Voraussetzungen (Zweigen, Aesten u. s. w.) der Zusammenhang aufgehoben, so verwelken und verblassen die Blüten, die Früchte verfallen der Nothreife. Ein ähnliches Schicksal trifft die Kultur eines Volkes, wenn ihr Zusammenhang mit den historischen Voraussetzungen, mit dem kulturellen Besitz der Vorzeit und des Alterthums zerrissen, oder doch gestört wird, was durch Sitzwechsel (Völkerwanderung) und Krieg, sowie durch das Eindringen fremder Elemente bewirkt werden kann.

In der Entwicklung der deutschen Kultur folgt elf Jahrhunderte hindurch ein störender und zerreissender Sturm dem anderen. Der Zusammenhang zwischen Gegenwart und Vorzeit war zum öfteren fast aufgehoben; man wusste nicht mehr, was einst deutsch war, und auch nicht, ob man noch recht deutsch sei. Wann aber dieses Nichtwissen im deutschen Volke, gleichsam der Bankrott des Nationalbewusstseins, sich zeigte, — dann ballte sich der Rest nationaler Kraft zusammen zu gigantischen Motoren in einzelnen Persönlichkeiten: — es erstanden in den Zeiten der geistigen Noth und nationalen Verrücktheit Männer, welche mit erhobenem Finger aus der Leere hinaus in den Reichthum der Vergangenheit wiesen und daran das Gemüth ihrer Umgebung erweckten zu nationaler Produktivität. Diese Männer stehen in der Kulturentwicklung der Deutschen als Licht- und Lebenspender gleich den Fixsternen am Firmament.

Eines solchen Licht- und Lebenspenders in der Kulturentwicklung der Deutschen haben diese Blätter zum 4. Januar 1885 zu gedenken.

Jakob Ludwig Karl Grimm

(am 4. Januar 1785 zu Hanau geboren)

hat mit seinem Forscherange Schätze seines Volkes entdeckt und in unermüdlichem Fleiss und unerschütterlicher Ausdauer und Treue an das Licht gefördert, von denen man fast nichts wusste, oder die man, soweit man eine Ahnung von ihnen hatte, nicht zu würdigen verstand. Erst das Verständniss und die Liebe dieser mächtigen Persönlichkeit gehörten dazu, Einzelnen die Augen zu öffnen und das Herz zu rühren für die kostbarsten Eigenthümer der deutschen Nation. Einzelnen! Denn der Brüder Grimm „deutsche Sagen“ z. B. erschienen 1816 und erfuhren erst nach fünfzig Jahren eine zweite Auflage. —

Schon 1811 legte unser Begründer der deutschen Alterthumswissenschaft die erste Frucht seines Fleisses seinem Volke auf den Büchertisch:

„Ueber den altdeutschen Meistergesang.“ — Welch' ein Hort deutschen Geistes von dieser ersten Darbringung an bis zu dem kolossalen Litteraturmonument, dem „deutschen Wörterbuch“, sich aufschichtete durch das Suchen, Sammeln und Sichten des deutschen Häusers mit seinem Bruder Wilhelm zur Seite, durch das Beleuchten und Beleben verschütteter Deutschthümer, — ist kaum genugsam zu würdigen. „Grammatik“, „Rechtsalterthümer“, „Altdeutsche Wälder“, „Mythologie“, „Märchen“, „Sagen“, „Alt-Poetisches: — Sprache, Religion, Kunst aus des deutschen Volkes Vergangenheit sind wieder aufgerichtet und ins Bewusstsein gestellt: das deutsche Volk ist durch die Brüder Grimm, insbesondere Jakob Grimm, wieder in den Besitz seiner heiligsten Eigenthümer gekommen. Durch ihn ward die Wissenschaft recht eigentlich wieder an das Volk angeknüpft. Er führte sie zu dem lebendigen Quell, dem dann auch das entzauberte Bild einer reinen Kunst entspringen konnte. Er wies überall unter dem Schutt der Geschichte die Spuren des deutschen Wesens nach: auch hierin der grosse Vorläufer unsers Meisters. Und wie Diesem in Paris die Sagen des eigenen Volkes und die Poesie seiner „Meistersinger“ erblühten, so fand Jener am Hofe des Jérôme die Quellen seines Studiums unseres heimischen Alterthumes. Aus der Fremde erstand uns Deutschland durch seine grossen Männer! —

Das dichte, undurchdringliche Dornestrüpp, welches den deutschen Wald umschloss, wo Brünnhilde verborgen in Schlaf gebannt lag, ist nun durchhauen: Siegfried ist gekommen und zum Berg empor gedrungen, hat die Brünne gesprengt und den Schlafbann der deutschen Maid gebrochen. Wohl gebührt es diesen Blättern, den deutschen Gelehrten an seinem hundertjährigen Gedenktage zu feiern und hoch zu preisen, der ihrem Begründer, dem gestaltenden Genius, den Weg zur deutschen Kunst gewiesen und mit der Begeisterung und Liebe erfüllt hat, aus der nationale Produktivität entspringt. Der grossartigste Erfolg, die heil- und segensvollste Wirkung der Mission Grimm's offenbart sich in den Werken Richard Wagner's, in denen eine deutsche Kunst ins Leben tritt. Diese dem Genius Richard Wagner entsprungene deutsche Kunst ist als die erste grosse Epoche der an Jakob Grimm's Wirken sich knüpfenden Kultur zu bezeichnen.

Viele werden heute das Andenken Grimm's feiern und recht zu feiern meinen, welche noch weit davon entfernt sind, die Kunst zu wollen, die wir jetzt doch nur noch zu „wollen“ brauchen, um sie zu „haben“. Das ist die Kunst, in welcher auch das deutsche Wirken eines Grimm zu seinem idealen Leben, zum Ausdruck einer grossen Kultur gelangt. Jene feiern ihre Meister nur in den Hallen der Wissenschaft, als den dankeswerthen Heber, Sichter und Erläuterer ihres reichen Arbeitsstoffes, der ihnen als solcher schon für höchsten Kulturwerth gilt. Doch unter dem freien Himmel des vollen, athmenden Lebens ihn zu feiern, als den „deutschen Mann“ in

der grossen Reihe der Verkündiger, Bildner und Befreier unseres eigenen Wesens: „das ist ein Andres!“

Wir, die wir es an unserem Meister wieder gelernt haben, den grossen „deutschen Mann“ als Den zu erkennen, welcher deutsches Wesen erhebt zum Vollwerthe tiefwurzelnder Allgemein-Menschlichkeit: wir wollen aus solcher neu gewonnenen Kunde und Kraft Jakob Grimm im Leben feiern, in unserem eigenen Leben, nach seinem, in der Kunst uns verklärten echt-deutschen Geiste. Wir wollen ihn feiern in der moralischen Verwirklichung seiner grossen wissenschaftlichen Werke: im mannhaften deutschen Glauben, in reiner deutscher Sitte, in edeler deutscher Helden-Verehrung und Stammes-Treue!

Diess allezeit wahrhaftig und würdig zu bekennen, dafür ward uns „ein hehrstes Gut vergönnt“, das urälteste Vorbild einer jeden echtdeutschen Kunst und alles bildnerischen Vermögens deutscher Phantasie: dieses Gut ist die deutsche Sprache. Dass wir diesen Grundstein der Kultur nicht verwerfen, hat Grimm uns in seinen Lehren gemahnt; welch ein Hochban des künstlerischen Volksgeistes darauf zu errichten, hat R. Wagner uns in seinen Werken gewiesen. Bau und Grundstein gleich fest und rein zu erhalten bleibt unsere bindende Pflicht gegen die edelen Meister, und in ihnen gegen unser eigenes Wesen, den unsterblichen Geist des Volkes. —

Unsterblich nennen wir den Geist eines Volkes, das seine grossen Männer und Meister sich lebendig zu erhalten weiss. Ein Volk aber, das die Boten seines Geistes aus dem Gralsreiche des Allgemein-Menschlichen verleugnet, nimmt ein Ende mit Schrecken. Als ein treuer Eckehard vor der Pforte der Schrecken steht

Jakob Grimm.

Der Hausrock.

Gedanken über Geselligkeit

von

Philipp von Hertefeld*).

Meinen unzufriedenen Gesinnungsgenossen sind diese Zeilen gewidmet. Nicht denjenigen, die sich mit der Form unserer Geselligkeit zufrieden erklären.

Weder mag ich das Glück stören, das ihnen in jedem Ballsaale, bei jedem rout und jedem Festessen lächelt, noch auch durch meine Betrachtungen einen ärgerlichen Spott hervorrufen, der ihre werthvolle Verdauung zu unterbrechen im Stande wäre.

Es sind eigenthümliche Erscheinungen, jene Zufriedenen der Gesellschaft! Eine Art von „Maibäumen“ unter den Menschen. Von der Form der andern Bäume auch, grün, gut gewachsen, dem Erdboden und der warmen Natur entsprossen, aber seltsam behangen mit Bändern, Sternen und buntem Zeug.

„So redet doch!“

Sie sind todt.

„Fühlt ihr etwas?“

Sie sind abgestorben.

„Wisst ihr nicht mehr, wie es draussen im Walde ist?“

Sie sind stumm. Sie haben es vergessen.

„Wer hat Euch so aufgeputzt?“

Da schweigen sie auch. Sie müssten sagen: die Menschen.

Die Menschen in ihrer wunderbaren Verkehrung des Gottesgedankens innerlicher Vollendung zu irdischem Ruhme. Sie sind Kinder ihrer Zeit, hervorgegangen aus gutem Lande, aber frühzeitig verdorrt an dem Feuer der Leidenschaften, das Väter und Söhne, Mütter und Töchter in der Hexenküche des Lebens schüren, weil sie in dem Kessel Liebe, Gold und Lorbeerkränze bereiten wollen.

Und doch sind sie eines Stammes mit uns! — und nicht dürfen wir den Stab ohne Weiteres über die Brüder brechen, wir Unzufriedenen, die wir körperlich und geistig ermüdet aus den geselligen Vereinigungen heimkehren! Körperlich ermüdet durch den massenhaften Genuss allerlei exotischer Leckerbissen, die um so besser schmecken, je seltener sie aufzutreiben sind und je höher sie im Preise stehen — gerade als ob ein Jeder sein einfach häusliches Leibgericht verleugnen wolle! — geistig ermüdet durch die Anstrengungen einer Unterhaltung, die sich fast immer ausserhalb unseres wahren Interessenkreises bewegt.

*) Wir freuen uns, unsern Lesern mittheilen zu können, dass unsere „Blätter“ von dem selben Verfasser demnächst einen Aufsatz über den Grafen Gobineau als Menschen nebst einer Reihe noch unveröffentlichter Briefe Gobineau's bringen werden.

Darum drückt sich auch die Unnatur unserer modernen Geselligkeit am Besten durch das Behagen aus, mit dem der heimkehrende Deutsche in seinen Hausrock fährt. Er fährt damit geistig auch wiederum in sein natürliches Kleid.

Dem Franzosen ist diess Behagen fremd; er liebt sein Festgewand. Der Engländer ist sogar darin zu Haus. Den Italiener beglückt es, sich im Spiegel darin zu sehen. Der Russe fühlt sich zivilisirt und gehoben darin. Nur der Deutsche perhorreszirt es. Nicht das unschuldige Gewand als solches, sondern weil es ihm der Ausdruck einer ihm unsympathischen Geselligkeit ist, einer Geselligkeit, die er gewohnt ist als Zwang zu empfinden, weil sie fast immer seinem inneren Fühlen widerspricht.

Und dass er nach dem Zwange seines Dienstes, seiner Arbeit, nicht noch „freiwilligen“ Zwang leiden will, wer mag ihm das verdenken?

Weshalb aber vermögen wir nicht mit den übrigen Europäern jene Leichtigkeit, jene natürliche Hingabe an die Geselligkeit zu theilen?

Wir haben den Grund in jenem selben Umstande zu suchen, der unser deutsches Vaterland durch alle Zeiten der Geschichte zersplitterte, der das alte deutsche Reich zu einer Quelle des Streites und der Unzufriedenheit machte, und uns in heutigen Tagen ein jämmerliches Bild von Parteihader in dem mühevoll errungenen Reichstage entrollt. Es hat seinen Grund in demjenigen, was unsere Stärke und unsere Schwäche zugleich ist: in unserer eigenthümlich stark ausgeprägten Individualität.

Wir thun mit Widerstreben und nur aus vernünftiger Anerkennung staatlicher oder persönlicher Nothwendigkeit, was „man“ im Allgemeinen thut. Wir wollen aber stäts thun, was unser „Ich“ (nicht das egoistische sondern das individuelle „Ich“) gebietet. Darum ist unsere Kleinstaaterei von so intensivem Bestande; darum wird es dem Deutschen so schwer, den grossdeutschen Gedanken zu fassen.

Das individuelle „Ich“ verliert sich in dem weiten Lande. Je enger der Kreis, je mehr tritt die Persönlichkeit hervor. Nicht um des Ruhmes willen — nein, sondern der Deutsche redet seinen Dialekt verständlich nur zu Hause. Damit vermag er am deutlichsten seine Meinung Andern kund zu thun. Er braucht sich nicht den Gewohnheiten anderer deutscher Brüder in seinem engeren Vaterlande zu fügen. Er hat seinen sprachlichen und gewohnheitlichen Hausrock an. An dem Räthsel „bei Anerkennung deutschen Kaiserthums äusserste Dezentralisation“ sind Hohenstaufen und Habsburger gescheitert. Die Hohenzollern haben das Räthsel anscheinend besser gerathen. Mögen sie die Regierung mit geschicktem Lootsen stäts an der Grenze des Möglichen halten; denn zu starke Zügel verträgt das „Ich“ nicht, zu lockere Zügel aber beleidigen des Deutschen Gefühl der Disziplin.

Während der langen friedlichen Zeit von 1815 bis gegen 1848 — es mag uns, und mehr noch dem Auslande gegenüber verlegen sein, einzu-

gestehen — war der Deutsche in seinem rechten Fahrwasser. Blühende Kleinstaaten, Charaktere innerhalb aller jener Grenzen — meistens im Schlafrock. Voss' Louise, Goethe's Hermann und Dorothea, Goethe selbst, weit Alles überragend mit dem Stern auf der Brust und dem Stern im Wappen. Geistreich angehauchte freundliche Landesväter. Patriarchalische Gutsherrn mit Polizei-Obrigkeit. Friedliche Bürger, freie Studenten. Offiziere mit dem eisernen Kreuz und alternde patriotische Jungfrauen. Alles vereinigt am ästhetischen Theetisch mit gegenseitiger Anerkennung, die sich zur Bewunderung und Liebe steigert. Alles Original und Charakter, Alles „Ich“ mit Fülle an Zeit, ohne Eisenbahnen, telegraphische Aufregungen und überraschende Besuche. — Und jetzt? Wie sieht es jetzt bei uns aus?

Wir sind durch unser eigenstes „Ich“ mächtiger geworden als die Nachbarn. Wir haben einmal unseren persönlichen Willen zu einem einzigen Willen vereinigt, der durch die Thaten unseres ruhmreichen Heeres den entsprechenden Ausdruck fand. So wurden wir stärker als der charakterlose Franzose, der niemals thut, wie er will, sondern immer maschinenartig, wie man thut; der unter dem Banne dieser Allgemeinheit stäts das hervortretende „Ich“ in einem Gefühl der Schwäche anerkennt; während der Deutsche in dem Gefühl seiner Stärke sich fast unbewusst jedem solchen „Ich“ gegenüber auflehnt. Das deutsche Reich war eine natürliche Folge jenes vereinigten Willens. Was aber nun? Wir wollen ein parlamentarisches Volk werden, grossen Gesichtspunkten folgen, hohe Politik treiben und überseeische Gedanken hegen. Unser starkes „Ich“ erfasst mit Tüchtigkeit den grossen politischen Gedanken. Der Einzelne, getragen von den Wellen des Ehrgeizes, ist sogar leistungsfähiger als der Einzelne in den Nachbarstaaten, aber er leistet nicht genug für die andern „Ichs“ seiner Landsleute, die, durchdrungen von der eigenen Bedeutung und von denselben Wellen des Ehrgeizes gehoben, ihre Kraft verwenden wollen und müssen. Das politische Leben mit aller seiner Leidenschaft und Nervosität hat den Deutschen erfasst und das grosse Schwungrad der Staatsmaschine tönt mit Gebrause in das Geschrei den armen deutschen „Ichs“, die durchaus ihre eigenen Stimmen hören wollen! Gänzlich fassungslos helfen sie entweder das Schwungrad schmieren, damit es leiser gehe, und ihre Stimmen dennoch zur Geltung kommen; oder sie stellen sich dazu und erheben ein klägliches Geschrei. Aber sie rufen nicht: Wohin sind die ästhetischen Theetische? wohin ist Hermann und Dorothea? Zeitungen statt ernster und beschaulicher Aufsätze! Börsenblätter statt Poesie, Postkarten statt geistvoller Korrespondenz! — sondern sie schreien nur: keine Zeit! keine Minute Zeit! Häufung der Arbeit auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens, Häufung der Arbeit bis über die Kräfte menschlichen Könnens hinaus — und nach der Arbeit etwa Ruhe? Verkehr im Hausrock mit guten Freunden? — O nein! Offizielles Diner. Hofball. Ein Teller Suppe beim Präsidenten, Eine Tasse Thee beim kommandirenden

General — und wehe dem, der nicht erschiene! Familienfest, Freundesbesuch, Krankheit entschuldigt nicht, nur der plötzliche Tod und die Masern werden von der Frau Präsidentin und Kommandirenden als Entschuldigungsgrund angenommen. Immerhin aber sehr ungnädig; denn bei dem Todesfall „muss man doch irgendwie Notiz nehmen“, und bei den Masern „wird natürlich der Diener, der die Einladung überbrachte, das ganze Haus anstecken“.

Aber wir stöhnen nicht über jene offiziellen Feste allein. Das „endlose“ Diner beim Geheimrath A., das „wie gewöhnlich infame Essen“ beim Oberst von B., der „tödlich langweilige Abend“ beim Grafen C., der „ganz unmögliche Ball“ beim Professor D., das „etwas sehr ungenirte“ Abendessen bei Herrn E. — alle diese „Vergnügungen“ tragen den Keim zu bitterem Spotte und hartem Tadel in sich. Wir wollen eben etwas Anderes. Wir brauchen etwas Anderes; in der neuen Zeit politischen Lebens und telegraphischer Unruhe mehr denn je vorher!

Die rückhaltlose Anerkennung, die andere Völker der bestehenden Form ihrer Geselligkeit zollen, aber werden wir niemals gewinnen. Dort hat sich die Form modellirt nach den Bedürfnissen des öffentlichen Lebens, und der grosse Diktator, des „man thut es so“ wurde willenslos anerkannt. Wir aber sträuben uns gegen die Mode, weil wir unter den manigfachen Moden, die unser modernes, öffentliches Leben mit sich bringen, leiden, weil wir nach der Arbeit ruhen, und nicht den Frack anziehen wollen.

Der Volkscharakter ist entscheidend für die Form des geselligen Lebens und Verkehrs. Deshalb ist der *Hausrock* unser Kleid und soll es bleiben! Wie in dem komödienhaften Frankreich der Wunsch nach dem Hausrock nicht existirt, weil das Allgemeine absolute Herrschaft über die Gemüther erlangte, so drückt sich im deutschen Hausrock das Individuelle auch äusserlich aus. Der Hausrock ist das Kleid der Ehrlichkeit. Wenn wir den Frack anziehen, sind wir äusserlich nicht mehr „ich“. Und das ist unbehaglich, weil es unwahr ist. Halten wir an dem Kleide der Ehrlichkeit und Individualität fest! Mögen wir immerhin versuchen, politisch und parlamentarisch zu werden, gesellschaftlich müssen wir an dieser Individualität, die den gesunden Kern unseres Volkscharakters bildet, festhalten. Wenn wir auf dem Standpunkte des Franzosen angelangt sein werden, auf dem Standpunkte williger Unterordnung unter gesellige Formen, werden wir nicht mehr stärker sein als unsere Nachbarn. Mit dem Verluste der Individualität ist die Kraft unseres Volkes gebrochen. Wir fallen den Nachbarn zur Beute; im günstigsten Falle entwickelt sich die Kleinstaaterei langsam aus Jammer und Elend, Gott weiss zu welcher Form! Halten wir daher an der Unzufriedenheit mit der geselligen Form vor der Hand einmal fest, aber versuchen wir aus dem gesunden Keime unserer Unzufriedenheit allmählich behaglichere, natürlichere Formen des geselligen Verkehrs zu bilden. Das sei unser gemeinschaftliches Streben!

Die *natürlichen Formen* aber, die wir suchen, werden um so einfacher sein, je mehr sie sich unserem individuellen Bedürfnisse anschliessen. Wir werden daher unter den Individuen zu scheiden haben.

Von jenen „Maibäumen“, die ich Eingangs erwähnte, ist hier nicht die Rede, denn ihre etwaige Unzufriedenheit erstreckt sich nur auf das Gebiet des äusserlichen Erfolges innerhalb der Grenzen der Geselligkeit, die ich angreife, und in der sie sich durchaus behaglich fühlen. Ich rede hier von Individualitäten, nicht von Figuren, die sich nur durch die Farbe ihrer Cravatten von einander scheiden. Die Individualitäten zerfallen in zwei Lager der Unzufriedenen. In das reale und ideale Lager. Es stehen aber die Realisten und Idealisten mit den „Maibäumen“ unter dem selben Zwange jener geselligen Formen, die sich unter dem Einflusse politischer und staatlicher Verhältnisse entwickelt haben, und die ihren Ausdruck durch die verschiedene Art ihrer Bekleidung finden. Grosse, mittlere, kleine Uniform, weisse Hosen, schwarze Hosen, Ordensband über, unter der Weste, weisse Binde, schwarze Binde, und das ganze goldene ABC bis zur Schwimmhose auf der Bade-Anstalt.

Die „Maibäume“ sehen in der absoluten Beherrschung jenes, häufig sehr komplizirten ABC's die Quintessenz feinen gesellschaftlichen Tones. Dieses ABC in seiner Anwendung auf die gesellschaftlichen Vereinigungen in den verschiedenen Salons bildet ausschliesslich die Basis der ernsthaften Unterhaltung, während die leichte Unterhaltung aus dem unerschöpflichen Borne der Zweideutigkeit geschöpft wird. Der Schwerpunkt ihrer Gedanken und die Nüanzirung ihres Benehmens von tiefer Devotion zu huldvoller Gewogenheit liegt in dem Verhältnisse, welches sie zu einem gewissen Ordensvogel IV. bis I. Klasse einnehmen. Ich erinnere mich eines Offiziers, der mir im Feldzug 1870 begegnete. Während eines längeren Marsches, der die Herzen aus langer Weile öffnete, fragte er mich, ob ich nicht seine Ansicht theile, dass der Malteser Orden das Vornehmste sei, was die Welt besässe. Ich that ihm aus Müdigkeit den Gefallen einzustimmen. Er gestand mir hierauf, dass er nach Beendigung des Feldzuges gedächte, katholisch zu werden, um sich um den besagten Orden zu bewerben. Ich rieth ihm sehr zu diesem Unternehmen, welches mir durch die starke Willensbethätigung Seinerseits, etwas Gutes zu erlangen, äusserst charaktervoll erschiene! Bei einer anderen Gelegenheit sagte mir mit schwerem Seufzer ein hochgestellter Beamter eines deutschen Hofes, nach dessen Befinden ich mich erkundigte: „Es geht mir nicht gut. Die Mühe mit dem braunschweigischen Orden hat mich sehr schwer angegriffen.“ Der Arme hatte sich trotz der zahllosen Orden, die seine Heldenbrust bedeckten, entsetzlich angestrengt, bis ihm endlich der braunschweigische Vogel in das Knopfloch flog.

Diese Beispiele mögen genügen, um den Standpunkt zu begreifen, den eine gewisse Klasse von Menschen einnimmt. Es ist durchaus nicht zu viel

gesagt, und ich bleibe bei der Behauptung stehen, dass jene Klassifizierung von IV. bis I. Klasse ernsthaft stattfindet.

Realisten und Idealisten verhalten sich dem gegenüber ablehnend, doch ist ein Unterschied in ihrer Auffassung wiederum wohl bemerkbar. Die Realisten leiden unter dem Drucke jenes goldenen ABC's. Sie suchen ängstlich nach gleichgestimmten Seelen, um in einer Ecke des Ballsaales in gemeinschaftlicher Trauer ihr schwitzendes Elend zu beklagen. Aber sie erkennen die Nothwendigkeit solcher Formen an: die Monarchie muss repräsentiren, der äusserliche Glanz des Königshofes ist eine Quittung über seinen Bestand, er sagt: hier bin ich, würdevoll und hoheitsvoll. Das Oberhaupt eines republikanischen Staats hat aus ähnlichen Gründen würdevolle Pracht zu entfalten, und die Träger des Staats, seine hohen Beamten, müssen unter Trompetengeschmetter und bei tausend Lichter Glanz sagen: hier sind auch wir!

Die Idealisten hingegen stehen dem goldenen ABC absolut ablehnend gegenüber. Es rührt sie, ohne einen Funken von Feindseligkeit zu haben, wenig Krone oder der Frack des Präsidenten. Entfaltet Euere Pracht, uns ist es gleich, so lange wir nicht bunte Kleider zu unseres Leibes Qual und zu unseres Geistes Demüthigung tragen müssen! Wir sind im Walde zu Hause. Des grossen Gottes einfache Menschenkinder, ohne Flitter und Prunk! — So finden wir Realisten, Idealisten und „Maibäume“ in dem selben Ballsaale streitend vereinigt. Idealisten und Realisten reichen sich verständnissvoll die Hand, wenn es gilt, die Maibäume zu verspotten, aber sie finden sonst keinen gemeinsamen Boden und gehen erzürnt auseinander. Das ist der Missklang in unserer Geselligkeit! Bringen wir daher den Hausrock zu Ehren!

Der Hausrock ist die äussere Basis der Geselligkeit, wie die Ehrlichkeit die innere Basis derselben ist. Darin liegt es. Ehrlichkeit heisst: Muth der Ueberzeugung. Schaaren wir uns zusammen um Gesinnungs-Genossen, unter ihnen leben unsere Freunde, und auf Freundschaft baue sich unsere Geselligkeit natürlich auf. — Es sind tausend Rücksichten, die uns abhalten, unserer Ueberzeugung zu folgen. Fast ohne Ausnahme Rücksichten gegen die öffentliche Meinung. „Man“ könnte sagen, dass wir uns unbehaglich in gewissen Kreisen fühlen, dass wir uns für „zu gut“ halten, dass wir etwas „Besonders“ vorstellen wollen; dann wieder, dass wir unhöflich sind, keine Erziehung haben — wir fürchten, dass uns der einflussreiche Wirth, die böartige Wirthin Schaden bringen, wenn wir nicht liebenswürdig, eifertig zum Feste laufen. Wir ziehen es daher vor zu erscheinen! Schweren Herzens, grollend und missmuthig, um dort ein freundliches Lächeln auf unser betrügerisches Antlitz zu befehlen. Denn es lächelt Alles. Alles erscheint geehrt, liebenswürdig in dieser Schule der Lüge. „Ja, wäre es nicht entsetzlich, wenn jeder sich zeigen wollte, wie es ihm um's Herz ist?“ So ist mir häufig auf meinen Vorschlag der geselligen Ehrlichkeit erwidert worden. Allerdings entsetzlich würde alles

Herzens-Elend, alle Bitterkeit aufeinander platzen — aber von dem Tage ab, wo Ehrlichkeit, wahrhafte rücksichtslose Ehrlichkeit die Basis des geselligen Verkehrs bilden würde, fiel die bestehende Form unserer Vereinigungen zusammen wie ein morsches, baufälliges Haus, um sich den Formen zuzuwenden, die ich im Auge habe.

Als erstes Erforderniss der Bethätigung unseres ehrlichen Wunsches mögen wir das „Heulen mit den Wölfen“ unterlassen.

Wenn uns ein König fragt: „Gefällt Euch jenes herrliche Bild?“ — so brauchen wir nicht unbedingt unsere entgegengesetzte Meinung kräftig zu bethätigen. Denn die Devotion mit dem Beigeschmack der Furcht ist vielen, sonst braven Menschen eigenthümlich. Der König hat auch selten Zeit auf eine längere Auseinandersetzung einzugehen. Unter den uns ungefähr gleichgestellten Sterblichen aber, mögen sie einflussreicher, mächtiger oder ohnmächtiger sein als wir, unter ihnen sei die Ehrlichkeit der Meinung absolut unser Panier! Zu sagen, dass ein hässliches Bild schön sei, weil wir im Gefühl der Uebereinstimmung sicherer auf eine Einladung zum Diner glauben rechnen zu dürfen, ist eine Gemeinheit. Einem Idealisten — einem Realisten je nach dem Munde zu reden, oder gar einem „Maibaume“ mit geheuchelter Ueberzeugung von der Wichtigkeit eines eleganten Anzuges zu sprechen, ist nicht minder eine Gemeinheit. Wir mögen ohne Härte Ansichten hören, die unserem Wesen widersprechen, im Uebrigen aber unsere Meinung in bestimmter, ruhiger Form ehrlich aufrecht erhalten unter allen Umständen. Nur dann ist es möglich, dass sich die verschiedenen Elemente von einander merklich scheiden. Nur dann ist es möglich, dass der verschwommene Charakter unserer Geselligkeit sich klärt!

Eine weitere Konsequenz der Ehrlichkeit erscheint mir die Nothwendigkeit, unbefangen die Einladungen auszuschlagen, die nicht von Gesinnungsgenossen ausgegangen sind. Eine Einladung zu Hofe, zu vorgesetzten Beamten und Würdenträgern nicht ausgeschlossen, wenn sie uns unsympathisch ist. Für dergleichen Festlichkeiten findet sich immer ein Publikum ehrlicher Freunde, von „Maibäumen“ und von solchen, die eine Pflicht darin suchen, hin und wieder bei den Festlichkeiten der Grossen dieser Erde zu erscheinen. So lange der Rücken nur zeitweise durch Krümmung angegriffen wird, ist die Wirkung des uns umgebenden Glanzes nicht absolut schädlich, und mögen diejenigen, welche eine innere Opposition gegen jenen goldenen Flitter des Hofes empfinden, nicht die ebenso starken Gefühle der Ehrerbietung künstlich in sich ersticken, die einem jeden feinfühlenden Menschen gegen die bestehende Obrigkeit innewohnen.

Wenn wir uns möglichst unbefangen, aber auch nöthigenfalls durchaus rücksichtslos denjenigen geselligen Vereinigungen entziehen, welche unserer Individualität entgegenstehen, werden sich ferner die

Elemente, aus denen sich die Geselligkeit zusammensetzt, harmonischer aneinander anschliessen. Je grösser aber die Masse gleichartiger Elemente, je unhaltbarer wird die Stellung des heuchelnden Theiles. Es wird sich wohl jeder einmal in seinem Leben als einziges fremdartiges Element in einer geselligen Vereinigung befunden haben, deren Interessenkreis uns völlig verschlossen war. Eine solche Empfindung ist zu peinlich, um je vergessen zu werden. Ja, diese Empfindung war so intensiv, dass wir uns gerne noch des Behagens erinnern, mit dem wir uns wiederum dem Kreise zuwendeten, der unserer Individualität eigentlich entspricht. Jenes Behagen aber sollten wir stets in denjenigen Kreisen empfinden, in denen wir Erholung suchen. Der Grundgedanke jeder freiwilligen Geselligkeit ist unzweifelhaft Erholung. Erholung nach der Arbeit, Erholung bei „lastenden Leiden“, Erholung von allen jenen kleinen Unannehmlichkeiten des Lebens, die zu klein sind, um zu den berechtigten Leiden zu gehören, und zu gross, um übersehen zu werden. Welchen Charakter aber hat eine solche moderne Erholung angenommen? Drückende Unzufriedenheit und krassen Materialismus, Erholung in Schweiss gebadet, Erholung mit schweren Weinen, Erholung mit Trüffeln, Erholung, die geraden Wegs nach Karlsbad führt! Es ist nöthig, dass wir uns den wahren Begriff der Erholung feststellen. Auch das ist nothwendig, um ehrlich zu werden! Wir dürfen uns nicht durch jene Trüffel- und Auster-Erholungen selbst betrügen, sondern müssen uns klar werden über das, was unserer Empfindungsweise als Erholung entspricht. Hunger stillen ist keine Erholung und giebt dem Geiste keine Nahrung. Es giebt heute — und nicht wenige! — die ihren Appetit künstlich steigern, um bei dem Diner oder Souper, zu dem sie geladen sind, „in der richtigen Stimmung“ zu sein. Ein Rittmeister mit seiner mageren Frau, die mir persönlich bekannt sind, genoss nur Frühstück mit „kaltem Aufschnitt“, wenn er zu einem Abendfeste geladen war. Die Unterhaltung mit den braven Leuten trug daher einen gewissen schwankenden Charakter: zu hungrig oder zu satt. Wo das Essen eine Rolle spielt, schwindet jede Ethik im krassesten Materialismus. Ich nehme daher auch die gutmüthigen dicken Fresser nicht aus. Je länger sie „fressen“, je mehr scheiden sie aus den Kreisen, welche in geistigem Verkehr ihre Nahrung suchen.

Die Form unserer heutigen Diners und Soupers ist keine ehrliche Erholung. Ebenso wenig wie die Form der Bälle. Dennoch mag ich im Interesse der jungen Mädchen und Herren nicht allzu schroff gegen diese, wie man mir sagt, ganz ausserordentliche Lustbarkeit auftreten. Ich habe sogar die natürliche Berechtigung zu dieser Lustbarkeit erkannt.

Es war vor 10 Jahren. Ich verliess mit einer Karavane Damaskus. Da standen grasend vor dem Jerusalemer Thore auf einer Wiese einige hundert Kameele. Plötzlich begann, belustigt durch unseren Anblick, ein junges Kameel zu springen, und es schlossen sich dieser Bewegung wohl

über 100 Stück andere jugendliche Kameele an. Wenn es nun einem, von der Natur durchaus nicht für eine springende Bewegung veranlagten Thiere Bedürfniss ist in dem Gefühle der Jugend und Dummheit zu springen, so muss doch auch der Mensch jenes Bedürfniss innerlichst empfinden. Ob er mehr geeignet ist zu dieser Bewegung als das Kameel, lasse ich dahin gestellt. Vier Beine entsprechen mehr den Anforderungen des Springens als zwei. Und daher möchte ich wohl wissen, ob die Engel im Himmel mehr über die springenden Kameele oder die tanzenden Menschen lachen? Tröstlos erscheint es mir jedoch, wenn ich der Jugend und allem jungen Vieh die Lustbarkeit des Springens lasse, dass die Erholung des Balles der Boden ist, auf dem sich die meisten unserer Ehen schliessen. Unwürdig ist das Ausführen der Töchter zu diesem Zweck! In der Familie, im engen Freundeskreise soll die Wahl getroffen werden. Der äussere Glanz des Balles mit seinen halbausgezogenen jungen Damen und knapp gekleideten jungen Herrn ist zu sehr geeignet, auf das warme Blut der Jugend zu wirken. Da nimmt der äusserliche Eindruck den Sinn befangen, indem er jede edle Regung des Herzens unterdrückt, die sich im engen Kreise den Würdigsten erschliessen sollte. Unsere Erholung vermeide daher auch die Form des modernen Balles, sie ziehe sich engere, bestimmtere und stillere Grenzen. Wozu das Lärmen und Schreien, das konfuse Gewirr von Menschen, die Eile, die Zerstreuung, die Hitze und das Klagen ohne Ende? Ist es nicht möglich im Hausrock des Abends zu gleichgesinnten Familien und Freunden zu gehen, nach dem Abendessen, ohne hungrige Gier? Wie wir uns gewöhnen an harmlosen, freundschaftlichen Verkehr, werden wir auch dahin kommen, hin und wieder mit den Freunden zu essen, wie diese stäts und täglich essen. Meinetwegen mag der Hausherr auch dazu eine Flasche Wein aus dem Keller holen! — Die Vereinigung muss den Charakter geistiger, nicht materieller Beziehungen tragen, um eine wahre Labung zu sein.

Deshalb auch soll das einfache Freundeswort, der freundliche, nicht feindselige Austausch von Meinungen die Grundidee unserer Geselligkeit bilden. — Doch nicht bei diesem unmittelbaren Verkehr im Austausch der Meinungen allein sollen wir stehen bleiben. Es soll zu Ehren kommen, was die Kunst dem Hause sein kann. Zu Ehren soll kommen Musik, zu Ehren soll kommen Dichtkunst und Litteratur — die arme, seit den ästhetischen Theetischen ganz in Vergessenheit gerathene Litteratur! Werden unsere Klassiker noch gelesen? Wer hat noch den Muth Begeisterung zu zeigen — wer den Muth zu sagen: da fand ich unter Schiller's Werken eine Stelle, die mich getroffen hat; hört mir zu, ich will sie Euch lesen!? — Die Kritik ist an der Tagesordnung, die „Mache“ der Franzosen. Die brennenden, uns sehr direkt berührenden Tagesfragen, die sich in Hast und Eile überstürzen, fordern schnelle, giftige Kritik. Nun müssen wir auch schnell kritisiren, was uns auf litterarischem

Gebiete entgegengebracht wird. So schnell, dass wir nicht einmal Zeit haben, vorher zu lesen, was wir kritisiren! Ein kleines Exzerpt in einer Zeitung genügt ja als Basis unserer Kritik! „Kein Mann hat Zeit zum Lesen“, sagte mir Theodor Fontane, „wir schreiben für die Damen. Für die Männer hat Dichtung keine Bedeutung mehr. Was soll aus uns Schriftstellern werden, die es ernstlich meinen?“ Es wäre nicht schwer, sollte ich meinen, die Worte unserer grossen Dichter wieder zu Ehren zu bringen. Wie ein Frühlingsklang tönen sie hinein in unser materielles Leben. Sie vermögen zu wecken, was in so vieler Herzen tief eingeschlummert ist, weil es nicht wagte, das Haupt zu heben; denn da steht die Kritik mit ihren Sezirmesser und mit ihrem höhnischen, kalten Blick!

In der Auflehnung gegen die bestehende Form der Geselligkeit habe ich denjenigen Kreis als Grundlage für neue ehrliche Form im Auge, dem wir am nächsten stehen: Familie und Freundschaft. Die Familie, die Gefahr läuft, den Charakter eines bequemen Sopha's anzunehmen, auf dem man Aerger und Ermüdung austräumt, die Familie, die eine Art „verschlafene Erholung“ geworden ist, und doch eine Quelle der Nahrung sein soll für unser ehrliches deutsches Denken. Die Frau so gut wie der Mann und die heranwachsenden Kinder sollen beitragen, das Heim zu einer Stätte geselliger Freundschaft zu machen.

Von der Geselligkeit im Wirthshaus spreche ich nicht. Das ist keine Geselligkeit, sondern Zwanglosigkeit, häufig mit einem Beigeschmack von Rohheit. Sie hat auch ihre grosse Poesie, diese Zwanglosigkeit. Die Poesie weinverklärter Freundschaft. Aber sie ist ein Feind der Geselligkeit, die ich meine. Ein Feind um der Frauen willen, die in das Haus gehören. Denn Frauen, die mit den Männern als Sonntagsvergnügen in das Wirthshaus laufen, welken so schnell wie Blumen im Rauchzimmer.

Die Frau ist nicht das „erste Möbel im Haushalt“, wie mir kürzlich ein „gebildeter“ Mann sagte, sondern sie soll durch ihre Gegenwart den Kreis bezeichnen, innerhalb dessen unsere gemeinschaftliche Erholung stattfindet.

Wenn die Frau an der Erholung Theil nimmt, so können die heranwachsenden Kinder gleichfalls daran Theil nehmen. Und darin liegt der Schwerpunkt für ein gedeihliches Fortbestehen derjenigen geselligen Form, die ich mir denke. Emil Frommel sagt: „die Kinder sollen, wenn sie sich selbständig Geselligkeit gründen, sagen: so war es bei den Eltern der Brauch, so werden auch wir es treiben!“ Das ist das Ziel, das wir anstreben sollen. Die heranwachsende Jugend, in ihrer Bildungsfähigkeit, in ihrem leichten Erfassen, bemächtigt sich mit Lust und Freude desjenigen, was die älteren treiben. Es liegt der Reiz in der Gleichberechtigung, wenn er zuerst nicht in der Sache selbst gefunden wird. Die älteren Mitglieder der Familie und des Freundeskreises geben die erste Anregung. Bald aber wird die Anregung von der Jugend ausgehen, und die Eltern

werden sich ihr nicht entziehen können. Das ist ein friedliches Bild, das die bösen Geister der Eitelkeit, der Missgunst, des Materialismus, des Ehrgeizes und des ganzen Heeres jener Leidenschaften bannt, die unserer Geselligkeit den Stempel ekelhafter Lüge aufdrücken!

Pflegen wir darum die Kunst im Hause! Lassen wir uns nicht irremachen durch das Entsetzen der Künstler von Beruf vor Dilettantismus. Die Künstler von Beruf verkennen den Werth der dilettirenden Kunst im Hause. Sie weckt jenes Verständniss, jene Liebe für die Kunst, deren der Künstler bedürftig ist. Wenn der Maler schaudert vor den malerischen Beschäftigungen seiner Hausgenossen, nun, so mag er sie musizieren lassen! Und mag der Musiker die Jugend dichten und malen lassen, wenn er gar so empfindliche Ohren hat.

Ich komme zum Schluss.

Da drängt sich mir die Frage auf, ob jene scharfe Theilung in Realisten, Idealisten und Maibäume wohl denkbar ist? — Der menschliche Geist strebt in universaler Richtung ein möglichst weites Herrschen an, und schon durch die natürliche Anlage werden sich häufig genug Idealismus und Realismus berühren. Wie sollen diese Elemente von einander geschieden werden?

Ich meine, dass die Lösung keine schwierige sein wird, wenn wir uns daran gewöhnt haben ehrlich zu sein! Mit jedem Lebensjahre tritt die Scheidung der beiden Elemente für das Individuum deutlicher hervor. Nur Eins kann herrschen. Aber mit jedem Lebensjahre wird der realistische Mensch jenen Kampf heimlicher kämpfen — instinktiv heimlich, weil er auf Abwege geräth. Realisten, denen nicht nur eine Offenbach'sche Melodie im Ohre hangen blieb, sondern solche, denen die ernsten Töne eines Liedes eine wunderbare, ihnen sonst verschlossene Zauberwelt öffnen, warum kämpfen sie? Mögen sie ehrlich zu den Idealisten gehen und sich still hinsetzen, um der Hausmusik zu lauschen. Still hinsetzen, nicht stören! Sie müssen auch gehen, wenn ihnen der ehrliche Hausherr sagte: Wir können nicht musizieren, weil du lachst. Wenn sie nicht zu den Extremen gehören und ehrliche Leute sind, werden sie nicht lachen. Sie werden sogar versuchen, daheim mit den Ihrigen auch Hausmusik zu machen, und einer der Knaben wird dann vielleicht eine merkwürdige und herzerfreuende musikalische Begabung zeigen! — Warum auch sollen die Idealisten nicht einmal hinüber gehen zu dem Nachbar, der mit seinen Freunden über die neuesten naturwissenschaftlichen Forschungen spricht? Zwischen dem Malen und Musizieren wird dem Idealisten ein solches Gespräch recht wohl thun — wenn er ehrlich ist!

Wie aber steht es mit den Maibäumen? Ich glaube, dass eine Vereinigung mit ihnen kaum je zu erspriesslichen Resultaten führen kann. Doch sollen wir nicht schroff abweisen, was den Wunsch hat überzutreten. Der Wunsch ist der erste Schritt der Besserung. Allerdings

wird es leichter sein mit reuigen als mit verkappten Maibäumen fertig zu werden, und Letztere sind zahlreich; denn „künstlerischer und wissenschaftlicher Geschmack“ sind Modesache.

Das grosse Heer oberflächlicher und dazu sentimentaler weiblicher Maibäume ist äusserst schwierig zu bekämpfen!

Grosse Gesellschaftsroutine erzeugt eine Art Unverschämtheit, und die Bescheidenheit der ehrlichen Leute, mit denen jene Weiber verkehren wollen, verleiht ihnen durch die Routine eine Art äusserliches Uebergewicht, in dem sie sich ausnehmend wohl befinden. Dann muss die sentimentale Phrase theils als Geist figuriren, theils wird sie als Form zum Dominiren angewendet. So kommt es, dass die thörichtesten, oberflächlichsten Frauenzimmer, ihnen zum Triumphe und andern zum Hohne, in Kreisen das grosse Wort führen, in welche sie gar nicht hineingehören. — Männer spielen selten eine ähnliche Rolle — sie müssten denn Tenor singen.

Gegen solche Erscheinungen hilft eben auch nur „Unverschämtheit“ — d. h. man werfe sie einfach hinaus. —

Subtiler ist die Behandlung gewisser thörichter Erscheinungen, denen ein gutes Herz und ein guter Wille nicht abzusprechen ist, die sich alle Mühe geben zu begreifen, ohne jemals klar zu werden, die immer in Wonne und Dankbarkeit schweben und Thränen der Rührung haben bei passenden und hauptsächlich bei unpassenden Gelegenheiten. Diese glücklichen, tiefgeniessenden und absolut unschädlichen Geschöpfe verweise man auf den Standpunkt stiller Anbetung. Es ist diess durch einige Nichtbeachtung ihrer bescheidenen Bemerkungen bald und unmerklich geschehen. Dann trüben sie kein Wasser mehr und werden im Gegentheil durch ihre stätig bewundernde, stille Anwesenheit dazu beitragen, dem Kreise eine gewisse Weihe zu verleihen.

Schliesslich kann ich eine Kategorie von Menschen nicht übergehen, die sehr zahlreich ist und Berücksichtigung mit Recht verlangt. Sie durchbricht rücksichtslos alle Schranken, sie lügt, sie betrügt, sie lacht und weint, wenn sie nur erreicht, was sie will. Sie ist freundlich und böse, besonders häufig aber zerstreut und ungeniessbar. Es ist das grosse Heer der Verliebten! Das Heer der Verliebten, das sich an keine Theorie zu kehren vermag und nur Das empfindet und für berechtigt hält, was das Herz in seiner flammenden Thorheit für mustergültig erkannte.

Die verliebten Leute sind durchaus unschädlich. Mögen sie sich hineindrängen in Kreise, zu denen sie nicht gehören, sie werden, wenn das Objekt dazu gehört — und diess ist immer der Fall, wozu sonst drängten sie sich in den fremden Kreis? — sie werden sich in kühnstem Selbstbetrug schwören, dass sie niemals anders dachten, oder dass ihnen jetzt erst das wahre Licht aufgegangen sei.

Ich erinnere mich eines martialischen Rittmeisters, der mit Pferden handelte und kaum einen Brief ohne Schwierigkeiten verfälschte. Er freite

um die kunstsinnige Tochter eines sehr kunstverständigen Hauses. Da sass der schöne ernste Mann mit dem dunklen Barte und hörte schweigend so lange von Tanagra sprechen, bis ihm ein Licht aufging, dass dort allerliebste, wunderbar feine Thonfigürchen in Gräbern gefunden werden. Und dann war er wohl einmal im Stande zu äussern, dass Fräulein von X. „niedlich wie ein Tanagrafigürchen“ sei. So war er bald bei verständigem Schweigen und solchen kleinen Vergleichen auf der Höhe des kunstverständigen Hauses und führte die Tochter heim, die nun zusehen kann, wie sie ihren Ehemann einmal zu den Pergamenischen Funden bringt. Die schaut er sich unter keiner Bedingung an!

So wäre ich denn am Endpunkte meiner Betrachtung angelangt. — Wohl wünsche ich, dass dieses und jenes Wort seine Beherzigung fände. Dass nicht jeder meiner Leser nur die Achsel zuckte und dazu meinte: „es wäre recht gut — wenn es anginge!“ Sondern dass ein Jeder einen Versuch machte, ehrlich auch in dem Verkehr mit Fremden zu sein, da er doch so treu und ehrlich unter Freunden sein kann!

Ueber den Theaterbau.

Von Friedrich Hofmann.

(Mit einer Beilage: Theater-Typen.)

I.

Im Publikum erregte es von je grosses Befremden, dass Wagner für die Ausführung seiner dramatischen Werke ein eigenes, von dem bestehenden sich unterscheidendes Theater bedürfe. Denn gab man auch von vielen Seiten zu, dass es um unsere Bühnenkunst schlecht bestellt sei, so wusste man doch gar keine Ursache, diese Unzufriedenheit auch auf den an sich unschuldigen Theaterbau zu übertragen. Berühmte Baukünstler hatten dessen Typus an vielbewunderten Beispielen aufgestellt, und wenn Wagner auch mit diesen Leistungen unzufrieden sei, die mit der darstellenden Kunst doch nur äusserlich zusammenhingen, so könne das nur als ein Beweis seiner halsstarrigen Aenderungssucht angesehen werden.

In der „Gartenlaube“ spielte ein beliebter Kritiker gegen Wagner die Worte Goethe's an Kleist aus: „Vor jedem Brettergerüst möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: *hic Rhodus, hic salta!* Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Cal-

derons Stücken, mutatis mutandis, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen.“ — Gewiss, auch wir können uns die Todkündigung oder die Erweckung auf beliebigem Brettergerüst so wirksam und ergreifend denken, als wie sich Goethe die Gestalten Calderons dachte, oder auch wie die Griechen zufrieden waren mit dem dürftigen Holzgerüste, worauf Thespis und Aischylos ihre Helden bei hellem Tageslichte auftreten liessen. — Dagegen glauben wir, dass Niemand auf einer solchen Scene die Figuren Paul Lindau's und anderer Hochmodernen geniessbar fände.

Für den Unbefangenen, der eine Aufführung in des Meisters Hause zu Bayreuth erlebte, bedarf es einer Rechtfertigung der eigenthümlichen Anordnung dieses Hauses nicht mehr; auch solche, die Wagner's Kunst noch ferne stehen, sagten willig aus, wie viel sie diesem Raume an festlicher Stimmung und innerster Sammlung verdankten, und gegen die zauberhafte Klangwirkung des unsichtbaren Orchesters verstummten selbst die böswilligsten Stimmen.

Zum Ueberflusse für unsere Freunde, aber vielleicht auch für sie nicht ohne Nutzen wollen wir im Folgenden der Entstehung und Entwicklung des Theatergebäudes seit den Griechen nachgehen, um zu zeigen, dass Wagner kein organisch entwickeltes Gewächs verwarf, als er sich von dem historisch überlieferten, modernen Theaterbau unwillig abkehrte.

Wie sich die griechische Tragödie aus dem Chorreigen als dem Keime entfaltete, ebenso entwickelte sich schritthaltend damit das griechische Theatergebäude aus dem Tanzplatz (der Orchestra) dieses Chores. Dieser Platz bestand in einer kreisrunden, geebneten, sehr geräumigen Fläche, in deren Mittelpunkt durch einige Stufen erhoben der Altar des Gottes stand. Um den Altar herum bewegte sich in feierlichem Tanze unter Gesang ein Theil des zur gottesdienstlichen Feier versammelten Volkes, während der grössere Theil, der auf der Orchestra nicht Platz finden konnte, den Festplatz umstand, um an der Festfeier wenigstens als passiver Zuschauer und Hörer theilzunehmen. — Um nun einer möglichst grossen Zahl von Theilnehmern den vollen Anblick des Chores zu ermöglichen, wurde die Orchestra in natürlichster Weise gerne an den Fuss eines geeigneten Hügels verlegt, dessen Abhang der kreisrunden Form der Orchestra entsprechend kunstgemäss abgearbeitet wurde. Der so entstehende natürliche Zuschauerraum, auf welchem das Volk lag oder stand, hiess *Koilon*, die Höhlung, und es konnte ihm nichts wesentlich Neues hinzugesetzt, er konnte nur verbessert und bequemer hergerichtet werden.

Dieses geschah durch Aufschlagen von hölzernen Sitzbänken, die sich in konzentrischen Ringen um die Orchestra in einem in der Regel überschrittenen Halbkreise herumzogen und sich in solcher Abstufung übereinander erhoben, dass jeder folgenden Reihe der Zuschauer das vollständige Hinwegsehen über die Vorderreihe möglich war.

An der vierten Seite, der Orchestra gegenüber, da wo diese vom Amphitheater nicht eingeschlossen war, schlug Thespis seine primitive zeltüberdeckte Bretterbühne (die *Skene*) auf, als er den ersten einzelnen Helden dem Chore im Wechselgesang gegenüber stellte, und die Tragödie wie das griechische Theatergebäude waren in allen wesentlichen Theilen fertig.

Lange Zeit behielten die griechischen Theater diesen provisorischen Charakter, und noch Aischylos fand für seine ersten Bühnenwerke keinen anderen Schauplatz vor. Der wunderbare Aufschwung der Tragödie unter diesem Künstler, wie die gleichzeitige Steigerung des nationalen Selbstgefühles unter dem Eindrucke grosser Thaten mögen die Ursache gewesen sein, weshalb die Athener sich zur Herstellung eines würdigen Steinbaues an Stelle der herkömmlichen temporären Noth-Theater entschlossen. So entstand das erste griechische monumentale Theatergebäude an der Südseite der Akropolis zu Athen, das den Namen „Theater des Dionysos“ führte und nachher zum Muster für alle ferneren griechischen Theater wurde. Jahrtausende verschüttet und verschollen, wurde es erst in unserer Zeit durch den deutschen Architekten Strack wieder aufgefunden, ausgegraben und nach sorgfältigsten Studien uns beschrieben.

Auch für dieses Theater benutzten die Griechen die vortheilhafteste natürliche Bodengestaltung und verlegten den Zuschauerraum in die Lehne des Berges. Da dieser aus Felsen bestand, so arbeitete man die Sitzstufen grösstentheils gleich in dem Gesteine aus. Die der Bühne zugewandten freien Enden des Amphitheaters — die Hörner — wurden aufgemauert und durch eine Mauer begrenzt, welche mit den Sitzstufen aufsteigend den Blick nach der Bühne zu frei liess. Nach oben war das Amphitheater von einer Mauer oder einem Säulengang begrenzt und umzogen. Die Zuschauer gelangten entweder von der Orchestra aufsteigend durch die strahlenförmig in regelmässigen Abständen das Amphitheater durchschneidenden Treppen zu ihren Sitzplätzen — oder von der Höhe her niedersteigend. Zur bequemeren Kommunikation hatten die grösseren Theater horizontale Unterbrechungen in den aufsteigenden Sitzreihen, die Gürtel (*diazoma*), welche die radialen Treppen verbanden und den ganzen Zuschauerraum in einige Stockwerke zerlegten. Die Zuschauer sassen unter freiem Himmel; denn Vorrichtungen zum Aufstellen von Mastbäumen, welche die gegen den Sonnenbrand aufgespannten Teppiche (Velarien) zu tragen hatten, findet man nur in späteren Theatern aus römischer Zeit. Diejenigen, welche nicht auf dem nackten Steine sitzen wollten, liessen sich kleine Kissen zur Unterlage nachtragen. Die Sitzplätze waren durch eingerissene Linien am Steine abgetheilt und nummerirt. Für die vornehmsten Zuschauer, Priester, Archonten u. A. findet man die der Orchestra zunächst liegende Sitzreihe am Theater des Dionysos sesselförmig mit Rückenlehne aus Marmor gestaltet.

An Stelle des Brettergerüsts, auf welches aus einem Zelte hervor der Schauspieler trat, errichtete man nunmehr massive Bühnengebäude in edler architektonischer Ausbildung. Zwischen dem Bühnenhaus und den Enden des Amphitheaters blieben breite Zwischenräume frei, die *Parodei*, durch welche das Volk zum Zuschauerraum gelangte, und durch welche auch bei Beginn des Stückes der Chor unter Gesang seinen Einzug auf die Orchestra hielt. Die eigentliche Skene war in ansehnlicher Höhe (10—12 Fuss) über der Orchestra, in annähernd der selben Breite wie diese angelegt, doch nur von geringer Tiefe, da sich nur wenige Personen auf ihr zu bewegen hatten. Nach rückwärts war die Skene durch die palastartig ausgebildete Wand des Bühnenhauses abgeschlossen, in welcher sich drei bis fünf Thüren nach der Skene zu öffneten. Seitlich, rechts und links, begrenzten zwei Flügel des Gebäudes die Skene, die sogenannten Paraskenien; sie enthielten Räume für die Schauspieler und die Choreuten, wie für die Bühnengeräthschaften. Eine oder zwei Stiegen führten von der Skene auf die Orchestra hinunter, sodass der Chor die Skene betreten konnte, wenn der Gang des Stückes diess verlangte.

Zwischen diesen Treppen befand sich eine Versenkung, die charonische Stiege, aus der die Geister der Unterwelt auf der Orchestra oder der Skene erscheinen konnten. Jener Theil der Orchestra, zwischen Altar und Bühnenhaus, wurde in der Folge um einige Stufen mittelst eines Bretterbodens erhöht, und es bildete sich so eine zweite, skenische Orchestra für den dramatischen Chor, auf welcher auch die Aufsichtspersonen, die Stabträger, ihren Platz fanden, denen das ästhetische Richteramt und die Sittenpolizei im Theater übertragen war.

Die eigentliche Bühne, obwohl nicht mit den reichen Mitteln moderner Technik ausgestattet, entbehrte doch nicht der wesentlichen Erfordernisse zur Hervorbringung der Illusion. Die Hinterwand der Skene, an und für sich palastartig gestaltet, war durch eine Dekorationswand verdeckt, welche letztere je nach Erforderniss den Platz vor dem Palast, Stadthor, Strassen, Waldgegenden, Meeresstrand u. s. w., immer also Plätze unter freiem Himmel vorstellte, wobei der Skenenwechsel durch seitliche Verschiebung der Dekorationsstücke bewirkt wurde. Sollte das Innere von Wohnräumen in das Bereich der Darstellung gezogen werden, so ward eine der Thüren der Hinterwand geöffnet und durch diese gewann das Publikum den Einblick in die Gemächer. Rechts und links der Skene wurde die seitliche Dekoration der Hinterwand entsprechend durch die Periakten bewirkt, jene eigenthümlichen, auf Zapfen drehbaren dreiseitigen Prismen, deren jede Seite eine andere Dekoration zeigte.

Ob auch die Skene, wie Zuschauerraum und Orchestra, unbedeckt, oder ob sie überdacht war, ist aus den vorhandenen Theaterresten mit Sicherheit nicht zu ermitteln; doch muss nothwendig ein Dach oder eine Art Schnürboden für das griechische Theater angenommen werden,

da Flug- und Aufzug-Maschinen erwähnt werden, vermittelt welcher Götter und Göttinnen aus der Luft herab die Skene betraten oder darüber schwebten. Ein Vorhang, der die Skene nach dem Zuschauerraum abschloss, existirte im griechischen Theater nicht; ebensowenig ein Soufleurkasten.

Auf die Ausrüstung der Bühne, den Gebrauch des Maschinenwesens und die Dekorationsmalerei hat nachweislich Aischylos ebenso grossen schöpferischen Einfluss gehabt, wie auf die dramatische Kunst überhaupt.

Die äussere architektonische Ausbildung der Theile des griechischen Theaters war in jener erhabenen Einfachheit, in den edlen maassvollen Formen gehalten, die wir an griechischen öffentlichen Bauwerken ewig bewundern. So lag das antike Theater, in allen seinen Theilen aus innerem Bedürfnisse heraus entwickelt, die Geschichte seines Werdens deutlich aussprechend, angeschnitten dem anmuthigen Hügel, in seinem grössten Theile gleichsam mit diesem verwachsen, in der Landschaft, wie deren edelster Schmuck, auf welche das Auge des Zuschauers zu beiden Seiten des Bühnenhauses und über dieses hinweg frei in die Ferne schweifen konnte.

War hier das Volk in einer Anzahl von zehn- bis zu vierzigtausend Köpfen wie zu einem Wesen verschmolzen, nicht alltäglich, sondern zu seltenen Festeszeiten versammelt, um seine höchste gemeinsame Feier — die Tragödie — zu begehen, so wird die kühnste Phantasie des heutigen Menschen Mühe haben, sich die erhabene Wirkung zu vergegenwärtigen, die dieses Alles, Ort, andächtige Volksmenge und Handlung, auf den Theilnehmer ausüben musste.

Gleichwie ihre gesammte bildende Kunst entlehnten die Römer auch das fertige Theatergebäude den Griechen und sie trafen nur jene unwesentlichen Aenderungen, die ihren veränderten Bedürfnissen entsprachen. Eine geeignete Lage in der Landschaft suchten sie nicht mehr aus; diese Meister der Technik errichteten ihre oft kolossalen Amphitheater auf ebenem Terrain mittels Subkonstruktionen und bargen im Leibe jener die zahlreichen Treppen und Zugänge zu den Sitzreihen.

Auch in Rom wurden die Theater anfangs nur temporär aus Holz errichtet, und erst wiederholt eingetretene grössere Unfälle, wie Zusammenbrüche der übermässig belasteten Sitzreihen und ausgedehnte Brände, bei welchen viele Hunderte von Menschen das Leben verloren, führten zur Errichtung von steinernen Theatern; das erste dieser Art wurde unter Pompejus im Jahre 55 v. Chr. gebaut.

Die geräumige Orchestra, deren die Römer für ihre chorlosen Spiele nicht bedurften, verlor ihre Bedeutung und schrumpfte zu einer kleinen Kreisfläche ein, welche auch wieder nur zu Sitzplätzen für die Bevorzugten verwendet wurde. Zwischen Bühne und Zuschauerraum schwanden die offenen strassenähnlichen Zugänge — die *Parodei* —; diese wurden tunnelartig überwölbt, und die Sitzreihen darüber hinweggeführt, sodass sie unmittelbar an das Bühnengebäude anstiessen.

Um den auf der Orchestra nahe vor der Skene sitzenden Personen den vollen Anblick zu gewähren, musste die Skene von ihrer idealen Höhe herabsteigen, so dass ihr Abstand über der Orchestra nur mehr fünf Fuss betrug, weniger als die Hälfte beim griechischen Theater. Da sich eine grosse Anzahl von Personen auf der Skene zu bewegen hatte, wurde diese geräumiger, insbesondere tiefer angelegt; die Nebenräume der Bühne mehrten sich, und hinter ihr wurden häufig ausgedehnte Säulenhallen angelegt, um die Menge bei plötzlichen Regengüssen aufzunehmen. Die äussere Ausstattung wurde reicher, prunkvoller; aber die sonst der hellenischen so ähnliche Stätte war nicht mehr der Ort, wo der Mensch in seinen Göttern und Helden sein eigenes Wesen in idealer Verklärung genoss, sondern zunehmende Ausschweifung jeder Art weckte die niedrigsten Leidenschaften, deren Gluth sich schliesslich im Krater des Amphitheaters am Blute gemordeter Thiere und sich mordender Menschen löschte. —

Das die römische Erbschaft antretende Christenthum, dem das zügellose heidnische Theaterwesen in seiner Entartung ein Greuel sein musste, erstreckte seinen Abscheu auch auf die Stätte dieses Spieles; beide wurden als Teufelswerk angesehen, und lange Jahrhunderte hinab wurden die Theater zu nichts nutze erachtet, als um zu Steinbrüchen für neue Bedürfnisse, Kirchen und Paläste, zu dienen.

Das Streben der Kirche ging auf gänzliche Unterdrückung alles Theaterspieles hinaus; doch der Spielteufel bewies ein zähes Leben, er sass der Priesterschaft im Nacken und liess sich von ihr hinüberretten in günstigere Zeiten. Nach mehr als tausendjährigem Schlafe erwachte das Spiel wieder, in der Kirche und durch die Kirche hervorgerufen. Schon die tägliche Feier des Messopfers hatte sich zu einem prunkvollen Schauspiel ausgebildet, zu welchem die Einzelkünste, Gesang, Musik und in beschränktem Grade auch die Mimik des Körpers, sich zu einer Gesamtwirkung auf die Sinne vereinigten und das religiöse und Schaubedürfniss des Volkes zugleich in ähnlicher Weise befriedigte, wie die antike Tragödie das griechische Volk. Allmählich zog man auch die anderen Momente des Lebens, Leidens und Sterbens des Erlösers und anderer Heiligen in das Bereich der Darstellung, wozu innerhalb der Kirchen die Bühne zeitweise aufgeschlagen wurde, auf der die Geistlichkeit selbst handelnd auftrat. Als diese Spiele, namentlich durch die Einmischung des Teufels, in das Possenhafte ausarteten, verwies man die unheilig gewordene Unterhaltung auf die Vorhöfe und Kreuzgänge der Kirchen hinaus, und zuletzt auf die öffentlichen Märkte und Strassen.

Hier wurde nun in der Regel während der Jahrmärkte die Schaubühne roh aus Brettern zusammengesetzt, deren entwickeltste Form — die Mysterienbühne — die dreifache Abtheilung von Hölle, Welt und Paradies übereinander zeigte. Das Volk sass oder stand davor unter freiem Himmel.

Bei wachsendem Bedürfniss nach Schauspielen sah man sich nach geschützteren Orten um, und die Spiele wurden in den Sälen der Rathhäuser, der Gewerksherbergen (an fürstlichen Höfen in den Ballsälen) — mit besonderer Vorliebe aber in den rückwärtigen Höfen der Gasthäuser abgehalten.

Die zuletzt genannte, zufällig gewählte Oertlichkeit haben wir genauer zu betrachten, da sie es ist, aus welcher sich das moderne Theatergebäude entwickelt hat.

Zwischen den Hinterflügeln des Gasthauses wurde am Ende des Hofes die Bühne wieder aus Brettern nothdürftig errichtet; der übrig bleibende Raum davor wurde mit Sitzreihen versehen für die Zuschauer minderen Ranges, während aus allen Fenstern der Hinterflügel des Gasthauses herab das vornehmere Publikum dem Spiele zusah und sich gewiss auch schon damals gegenseitig selbst beguckte. In dem Hofe können wir so unser „Parterre“ — in den Fenstern der einzelnen Stockwerke unsere „Logen-Ränge“ — auf das Deutlichste erkennen. Man brauchte über dem Hofe nur ein Dach aufzuschlagen, und das moderne Theater war fertig. An eine Aenderung dieser Anordnung wurde bei Errichtung eigener Theatergebäude so wenig gedacht, dass man z. B. in Spanien in einer gewissen Periode alle Theater mit dem Namen *Corrales* — Höfe —, ihrer Herkunft entsprechend, bezeichnete.

Eine Modifikation, wenn auch keine Verbesserung erfuhr dieses System, durch die Einführung von umlaufenden Balkons, ähnlich jener der fürstlichen Ballsäle. Den lange Zeit beibehaltenen rechtwinkeligen Abschluss des Zuschauer-Raumes, rundete man allmählich ab, und verlor sich bis die in neueste Zeit in tiefsinnige Untersuchungen darüber, ob die reine Kreislinie, die Ellipse oder der hufeisenförmige Bogen die beste Form für die Grundrissbildung des Theaters sei. Die einmal beliebte Anordnung wurde so sehr zur Gewohnheit, dass selbst einzelne gute Beispiele, wie das Theater zu Vicenza, das Palladio im Jahre 1580 für die Zöglinge der dortigen Akademie ganz nach antikem Prinzip errichtete, oder die zeitweilige Wiederbenützung antiker Theaterreste zu Schauspielen in Italien, ohne jeden hemmenden Einfluss auf den Entwicklungsgang des Theaterbaues blieben. Jahrhunderte lang wurden und werden nun die Theater nach der vom Zufall aufgedrungenen Schablone mit ganz unwesentlichen Variationen gebaut, ohne dass man sich es beifallen liess, sie lediglich aus ihrem Zwecke heraus, aus inneren Gründen zu entwickeln. Dass die Architekten den letzteren Weg nicht einschlugen, erklärt sich daraus, dass sie fast ausschliesslich mit den Theaterbauten die Bedürfnisse fürstlicher Personen zu befriedigen hatten, welche die zu nehmenden „Rang-Rücksichten“ in dem Stockwerksbau auf das Beste gewahrt fanden. — Dass in diesem Raume eigentlich nur der Besucher des Parterres eine naturgemässe Richtung nach dem skenischen Bilde hat,

das Logenpublikum aber nur unter ermüdender Verdrehung des Kopfes und des Körpers sich diese Ansicht gewinnen kann, kümmerte freilich dieses Publikum gerade am wenigsten; es besuchte die Theater stäts mehr aus Gründen der Zerstreuung, um sich und seine Toilette zur Schau zu stellen und so ohne Gage mitzuspielen, als etwa des wirklichen Bedürfnisses nach Bühnenerlebnissen halber. Daher wir auch in der Heimath des modernen Theaters, in Italien, auf abgeschlossene, in kleine Empfangsräume verwandelte Logen treffen, in welchen man empfängt und speist, und aus denen man sich zur Bühne nur wendet, wenn die Bravour-Arie ertönt, oder das Ballet auftritt.

Dass ein Künstler, dem es um die darstellende Kunst der heiligste Ernst war, und der uns Werke schuf, welche die vollste ungetheilte Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen und verdienen, mit dem zuvor beschriebenen, zur Zerstreuung geradezu herausfordernden Raume nicht zufrieden sein konnte, ist für Einsichtige begreiflich. Sein vornehmster Beweggrund aber, auch das Theater neu zu schaffen, war die Unmöglichkeit im bestehenden Theater das Orchester unsichtbar zu machen. Aus dieser einen, bekanntlich schon von Goethe in Wilhelm Meister aufgestellten Forderung, erwuchs das Theater neu, und ein so sicherer, bewunderswerther Instinkt leitete den Meister hierin, dass mit Erfüllung dieser einen Forderung, mit einem Schlage, auch alle übrigen Anforderungen befriedigt wurden, die man an ein Mustertheater überhaupt stellen kann.

Als die vornehmste dieser Anforderungen muss anerkannt werden, dass alle Personen im Theater gleich gut hören und alle das gleiche skenische Bild haben, wobei nur die Zunahme der Entfernung von der Skene einen unvermeidlichen Unterschied machen darf. Es ist augenscheinlich, dass dieser idealen Forderung im überlieferten Theater-Typus niemals genügt werden kann, da hier von der Frosch- bis zur schwindelerregenden Vogel-Perspektive alle Sehrichtungen vorkommen, der seitlichen Differenzen nicht zu vergessen. — Anders im Wagner-Theater! Vollkommener noch als im antiken Theater haben hier alle Zuschauer das selbe skenische Bild, und zwar ein Jeder das ganze, unverkürzte Bild; ein Jeder sitzt für seine Person im Radius eines Kreises, dessen Mittelpunkt für alle der gleiche ist, und der tief im Hintergrund der Skene liegt; Sehrichtung und Körperachse eines Jeden fällt somit zusammen, ein Umstand, welcher für die Ruhe und Sammlung des Zuschauers von Bedeutung ist. — Im antiken Theater traf diess mathematisch genau nur ein, wenn nach der Orchestra — aber nicht mehr, wenn nach der Skene gesehen wurde. Dieses Auseinanderfallen von Sehrichtung und Körperachse war hier, wo zwei Orte die Aufmerksamkeit in gleichem Maasse in Anspruch nahmen, unvermeidlich.

Auch die zweite Hauptforderung, die man an ein Mustertheater zu erheben berechtigt ist, die Frage der Sicherheit der Person im Theater, ist

nur durch die Annahme des Bayreuther Theatertypus auf befriedigende Weise zu erfüllen.

Durch die grauenhaften Theater-Unfälle in jüngster Zeit wurden Publikum, Behörden und Baukünstler mächtig aufgeschreckt und zum neuen Befassen mit der Theaterbaufrage angeregt. Von allen Seiten strömten Verbesserungsvorschläge zu, die aber sämmtlich, so wohlgemeint und brauchbar sie alle sind, nur Palliativmittel bleiben und das Uebel nicht bei der Wurzel fassen.

So lange wir an dem Stockwerksbau des Zuschauerraumes festhalten, diesen noch mit den verschiedenartigsten, mehr dem Luxus als wirklichen Bedürfnissen dienenden, weniger benutzten Räumen wie Foyer's, Conditoreien und Restaurationen etc. umgeben und einhüllen, wird das Theater stets ein Labyrinth bleiben, in welchem zur Zeit der Noth sich Niemand zurecht findet und dem, beiläufig zu bemerken, nach Aussen eine klare, nur den Zweck verrathende stilgerechte Ausbildung zu geben eine Unmöglichkeit ist. — Ist doch z. B. der Zuschauerraum des Pariser Opernhauses derart von Festtreppen, Hallen und Vorplätzen aller Art überwuchert, dass die letzteren zusammen fünfmal mehr Baufläche in Anspruch nehmen als der Erstere — der Haupttheil. Bei allen modernen Opernhäusern ist dieses Missverhältniss ähnlich, wenn auch weniger grell. Gegenüber dieser Häufung unnöthiger Luxusräume erblicken wir das Heil nur in der Beschränkung auf das einfache klare Bedürfniss, wie es im Bayreuther Hause zur Durchführung gekommen ist. Das allerwichtigste Erforderniss zur Sicherheit der Person — die Dezentralisation der Menge im Theater im Augenblicke der Gefahr — ist hier auf die denkbar einfachste Weise erreicht, da durch je sechs Thüren auf jeder Seite, die zu vermehren leicht fällt, das Publikum in ebensovielen Kolonnen das Freie, oder eine nach dem Freien sich öffnende Vorhalle gewinnt. Für immer wird diese Anordnung mustergiltig bleiben, zumal sie für eine winterliche Benützung ebenso wohl herzustellen ist, als für die abweichende Sommerbenützung zu Bayreuth.

Parsifal-Nachklänge.

V.

Ein dunkles Wort.

Es liegt im Wesen der Kunst, dass ihr Unerklärbares innewohnt. Es ist mit ihr, wie mit dem *Reiche Gottes*, dem Christus ein *Geheimniss* zuspricht*). Das Unerklärbare (das Geheimniss) der Kunst vermessen sie sich aber zu erklären — die Inhaber der sichtbaren und unsichtbaren Lehrstühle. Mehr oder weniger täuschungsvoll thut diess Max Schasler („Ueber dramatische Musik und das Kunstwerk der Zukunft“ — Berlin, Carl Habel, I: 1888 und II: 1884). —

Wenn die Erklärer in ihrer ästhetisirenden Mühewaltung beim „Wesen des Schönen“, oder beim Mysterium der „Ethik“ angekommen sind: dann stehen dort einige Sätze, nach denen sie messen und richten, was ihnen eben vor das Messer kommt. Aber hinter diesen „Sätzen“ schlummert immer noch wie das Dornröschen verzaubert das *Kunstgeheimniss*. Gewöhnlich sind jene *resultirenden* Sätze die verschwiegenen Voraussetzungen; und man ist durch die ganze Begriffsentwicklung mit mehr oder weniger Schlaubeit an der Nase herumgeführt worden. Wie lustig es in solchem „Zirkel-Kanon“ zuweilen herzugehen pflegt, möge nur ein einziges Beispiel zeigen.

In dem genannten Buche von M. Schasler steht I. S. 13: „Denn es bedarf wohl kaum einer besonderen Beweisführung, dass selbst in dem Falle, wo das Gefühl das Richtige enthält, dieser Inhalt nur in der Form des Gedankens, d. h. durch Verwandlung in Begriffe, auszusprechen ist.“ — Und ebendasselbst heisst es Seite 12: „Man kann behaupten, dass, je genialer die Künstler empfinden und anschauen, sie um so weniger den Grund ihres Empfindens und den Inhalt ihres Anschauens sich zum begreifenden Bewusstsein zu bringen und in der präzisen Form des logischen Denkens wieder zu geben vermögen.“ —

Dass diess überhaupt nicht geschehen kann, das ist eben das „Geheimniss“ der Kunst, ist die Nothwendigkeit der Kunst. — Nach dem Satze von S. 13 soll diess aber möglich sein — überhaupt —, nach S. 12 nur nicht dem Kunstgenius! — Wem sonst? — Max Schasler: dem *Kritiker*! — Anwendung: „Den Grund des Beethoven'schen Empfindens und den Inhalt des Beethoven'schen Anschauens“, welcher in einer Symphonie zur Darstellung kommt, müsste also der Kritiker Max Schasler „in der Form des Gedankens, d. h. durch Verwandlung in Begriffe, auszusprechen“ im Stande sein. Angenommen, ein Schasler etwa brächte dieses Unmögliche einmal zu Stande, so ist dann doch immer noch ein Unterschied zwischen der Beethoven'schen Symphonie und der Schasler'schen Darstellung in Begriffen; und dieser Unterschied ist eben die Symphonie vom ersten bis zum letzten Tone und die Schasler'sche Predigt vom ersten bis zum letzten Worte; d. h. die letztere ist etwas durchaus Anderes als die erstere.

Wir wenden unseren Blick ab von diesem dunklen Feld und kehren ihn dem *dunklen Wort* zu. Ein dunkles Wort will erklärt sein; die Natur des Wortes lässt das auch zu: an Begriffe kann man mit Begriffsarbeit herantreten.

*) „Euch ist's gegeben, das Geheimniss des Reiches Gottes zu wissen, denen aber draussen widerfährt es alles durch Gleichnisse.“ Marcus V, 11. (Ist nun aber das edelste Gleichniss selber die Kunst, so birgt eben auch sie in sich das Geheimniss; der Gleichniss-Dichter ist der „Geheimwissende“, der in der „Kunst“ als der „Könnende“ wirkt. H. v. W.)

Das dunkle Wort, welches ich im Sinne habe, gehört der R. Wagner'schen Kunst an.

Parsifal.

Ich schreite kaum, —
doch wahn' ich mich schon weit.

Gurnemanz.

Du siehst, mein Sohn,
zum Raum wird hier die Zeit.

Zum Raum wird hier die Zeit. Ich weiss nicht, ob dieses Wort schon erklärt worden ist. Aber auch für den Fall, dass es schon geschehen wäre, dürfte mein Versuch nicht als ganz überflüssig erscheinen; denn sagt er etwas Anderes als das, was schon gesagt worden ist, so ist er berechtigt, — sagt er aber das selbe, so mag er als eine Erhärtung des schon Gesagten angesehen werden. — Erinnerung ist mir, dass ein Professor einmal in einer grossen Zeitung bezüglich dieses Wortes sich für *inkompetent* erklärt hat, indem er nicht *Philosophie* studirt habe. Dieses Professors Kritik an der Kunst Wagner's dürfte überhaupt seine Kompetenz dem Zweifel preisgeben.

Zur Erklärung dieses dunklen Wortes gehört weder ein Philosoph, noch eigentliche philosophische Bildung, sondern nur: zu wissen, dass der Raum das Nebeneinander und die Zeit das Nacheinander in unserer Wahrnehmung ist. Ausserdem gehört allerdings der Sinn, die Gemüthsanlage für die Kunst Wagner's überhaupt dazu. Wer unseren Schiller und Goethe verstanden hat, und wer Empfänglichkeit für den deutschen Mythos und das Christenthum besitzt, der wird sich auch in der Kunst Wagner's nicht nur zurecht finden, sondern Begeisterung und Erhebung holen. Die erste Bedingung zum Verständnisse dieser Kunst ist jedenfalls ein unverdorbenes, eindrucksfähiges Gemüth. Wenn für ein solches Gemüth ein dunkles Wort unverstanden bleibt, so ist das kein grosser Verlust dem Ganzen gegenüber. Für Diejenigen aber, welche dem Werke höhere, weiter gehende Voraussetzungen entgegenbringen, dürfte es nicht uninteressant sein, eines Anderen Meinung über das dunkle Wort zu vernehmen.

Es lässt sich dieses Wort in dreifacher Beziehung auffassen: 1) in Hinsicht auf den Gral und das Gralsgebiet, 2) in Hinsicht auf den Seelenzustand des eintretenden Parsifal und 3) als ein Wort des Dichters an die Kunstschauenden.

I.

Monsalvat mit seinem geheiligten Gebiet (Wald und Aue) ist der Berg, die Höhe, der Kulm, der Punkt für die Kulmination der sittlichen Ideen aller Zeiten und Völker. Alle den Menschengestalt bewegenden und treibenden Ideen kulminiren in der Erlösungsidee, welche als Christus auf Golgatha in die Erscheinung tritt und durch die poetisch-treibende (sagebildende) Kraft des Volksgemüthes in ihren unendlich reichen Beziehungen sich verdichtet hat zu dem anschaulich-erhebenden Mythos vom heiligen Gral auf Monsalvat. Das persönliche Bild des Heilandes am Kreuze ward durch die Legende ausgeschieden, um des Heilandes weltumspannende Erlösergewalt in den mannigfaltigsten Ausstrahlungen zu veranschaulichen: wie sie im Menschenleben ewig Genesung und Erstarkung wirkt und immer neues Leben erzeugt, aber auch die widerstrebenden Elemente in die Vernichtung stösst. Dieser christliche Mythos will nicht den Moment des Todes selbst zeigen, durch welchen der göttliche Held sein irdisches Werk besiegelt, sondern das ganze, wirkende Leben, welches aus diesem Tode für alle Welt und Zeiten entspringt. Das an den Erlöser sich knüpfende Heil, die Leben erzeugende und Sünde tilgende Erlösermacht, symbolisirt sich im Grale, — und über dem Grale wölbt sich die Burg, und um die Burg glänzt sich ein heiliges Gebiet ab (Wald und Aue); — und Burg und Gebiet sind bewohnt von dienenden

Rittern mit ihrem König, — das Gebiet wird belebt von geheiligten Thieren und aus geheiligter Erde entsprossenen Bäumen und Blumen, in welchen die Erlösungs-idee Ritter und Pilger umblüht und umweht. — Dort, im Gral, auf diesem geheiligten Gebiete, laufen alle geistigen Fäden des zum Himmel strebenden Menschengeschlechtes zusammen: aus Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, — Heidenthum, Judenthum und Christenthum. Dort stellt sich neben einander, was war, ist und sein wird:

zum Raum wird hier die Zeit,

d. h. in die räumliche Anschauung tritt hier die aus der Zeit geborene Idee. —

II.

Dieses Gebiet betritt Parsifal, der Einfältige, *Tumbe*, — er, dem Alles, was er bis jetzt gesehen und gehört hat, nur in realer Anschauung innewohnt. — Da darf man nicht tödten, was kriecht und fliegt, — da ist alles Leben geheiligt, und ein Leben trägt und hegt das andere, — da wird kein Unterschied zwischen Menschen- und Thierleben gemacht. Und was spricht aus diesen Menschen! Ein anderer Geist als aus den Menschen da draussen. Wie klingt es weich und warm und mächtig aus diesem herrlichen Gurnemanz-Antlitz und erregt in dem tiefsten Grunde der Seele ein nie gefühltes Ahnen und Sehnen, — wie erweckt das gebrochene Schwanen-Auge in der Brust des Einfältigen ein nie empfundenes Schmerzgefühl, die erste Regung des Mitleids! Das ist eine andere Welt; die Gemeinheit des äusseren täglichen Lebens, welches Parsifal nur kennt — kaum kennt, im dumpfen Andrang des Momentes —, sie ist hier ausgeschieden: ein heiliger Ernst tritt ihm entgegen. Das Weib als Schmerzgestalt naht als Wissende, gleichsam als das noch in der Irre wallende Gewissen des *Tumben*, um in dessen Seele die ersten Spuren sittlicher Mächte zu wecken und ein erschreckendes Besinnen auf sich selbst heraufzubeschwören. — — So ist auf einmal Parsifal auf eine geistige Höhe emporgehoben, deren Odem erweckend und überwältigend zugleich auf ihn wirkt. Es kommt ein Zustand der Trunkenheit über ihn, in welchem sich neben die Gegenwart die Vergangenheit und das in die Zukunft ragende Ahnen stellt. Die Gegenwart erfüllt sich mit einem ungeahnten Reichthum des Nebeneinander, des geistigen und körperlichen Schauens. Die Zeit verschwindet dem reichen Inhalt gegenüber; sie geht auf in einem unendlichen Nebeneinander, wird zum Raum; das Zeiterfüllende ist so gewaltig, dass das zeitliche Gefäss schwindet:

zum Raum wird hier die Zeit.

III.

Dieser innere Vorgang wird durch die Wandelszene dergestalt illustriert, dass wir nicht mehr ein auf Kausalität beruhendes Nacheinander, sondern ein Nebeneinander schauen, von einem festen Punkt aus, ein unendliches Räumliches, ohne selber den Raum durchmessen zu müssen. Sonst steht das Räumliche still, und wir bewegen uns, und unsere Bewegung ist dann für uns ein Nacheinander: Zeit. Jetzt stehen wir still, und mit uns scheinbar die Zeit; das Nebeneinander, der Raum bewegt sich, — das Nebeneinander geht an uns vorüber, während das Nacheinander für unsere Wahrnehmung schwindet, und so wird das Nacheinander, die Zeit, zum Nebeneinander, zum Raum.

So wird jenes vielberufene dunkle Wort des Gurnemanz zu einer Hinweisung auf das Mysterium von Monsalvat, sodann zu einer Hinweisung auf den Seelenzustand des Parsifal, endlich aber auch — wie eine beiläufige, in einem edelen Sinne „witzige“ Anspielung des Dichters auf den wandelnden Wald — zu einer Hinweisung auf die Macht der Illusion in dem Gebiete der Kunst. Durch dieses

Wort ist schlagend — blitzartig — der Zauber beleuchtet, in dessen Bann der Künstler die Welt zu zwingen im Stande ist.

Es ist beinahe, als spräche der Dichter bei dem ernstesten Gange der Handlung in tiefsinniger Weise nicht nur von der Bedeutung des Grals überhaupt, nicht nur von der, in den Zauber einer idealen Welt untergetauchten Seele seines Helden, sondern auch zugleich, verklärt lächelnd, zu der kunstschauenden Menge: Seht, solch' göttlichen Scherz erlaube ich mir mit Euch! —

J. H. Löffler.

Litteratur.

(*Bayreuther Taschenkalender für das Jahr 1885.* Mit Ansicht und Plan des Bayreuther Festspielhauses. Herausgegeben vom Allgemeinen Richard Wagner-Verein. Von der Centralleitung mit der Redaktion betraut: Ferdinand Graf Sporck und Oskar Merz. München, Alfred Schmid's Kunst- und Musikalienhandlung. 160 Seiten Text im Taschenformat, nebst 8 Seiten Anzeigen und 12 Seiten leeres Papier. Preis: M 1.—).

Ich und Einer.

Ein Sylvester-Gespräch.

Ich: Freund, da wir nun aus dem Alten mitsammen in das Neue gehen, so lass dich fragen: hast du dich schon um das Neueste der Wagner-Litteratur gekümmert, was unsere eiferige Centralleitung als ein Weihnachts-Ei uns noch gerade recht auf die Jahreswende gelegt hat, in der Hoffnung, daraus für künftige Jahre zahlreiche Geschlechter wachsamer Zeitverkündiger zu ziehen?

Einer: Wenn du etwa die „Bayreuther Festblätter“ meinst, so verstehe ich deine Anspielungen nicht. Diese habe ich allerdings neulich bei Freund Anderer durchblättert und mir wohlgefallen lassen, weil ich selber doch bis jetzt, wie du weisst, noch nie zum „Parsifal“ nach Bayreuth fahren konnte. Das Rundreisebillet lautete nämlich, leider, immer „über Bamberg“!

Ich: Mein Bester, die „Festblätter“ meine ich nicht; die sind längst vom Alten Jahre, obwohl ich auch sie noch heute für recht beachtenswerth halte. Ich meine den „Bayreuther Taschenkalender“.

Einer: Den? — Kenn' ich nicht, halte aber dafür, dass „Kalender“ nicht in die „Litteratur“ gehören. — Freilich, ihr Wagnerianer von der strengen Observanz habt euere ganz eigene Nomenklatur! „Oper“ heisst's bei euch nicht mehr, sondern: „musikalisches Drama“, aus „Schauspiel“ wird „Handlung“, aus „Theater“ — „Bühnenfestspielhaus“, aus „Orchester“ — „mystischer Abgrund“, aus den „Künsten“ — ein „Gesamtkunstwerk“, aus „Zivilisation“ — „Kultur“, aus „Publikum“ — „Volk“ und aus „Kalender“ — „Litteratur“. Ich habe mir sagen lassen, dass Irgendwer jetzt auch ein besonderes „Wagner-Lexikon“ verfasst hat. Was diess heissen soll, weiss ich nicht; aber wenn es etwa ein „Wagner-Dictionnaire“ oder „Wörterbuch der Wagnerianischen Kunst- und Volkssprache“ bedeutet, so halte ich es für eine äusserst nützliche Unternehmung.

Ich: Ich staune über deine Kenntnisse! Aber hier sieh dir einmal unser Kalenderchen an; vielleicht kannst du deine Kenntnisse dadurch noch bis zu dem Grade vermehren, dass du uns das Recht zuerkennt, auch dieses kleine Ding zur hochehrwürdigen „Litteratur“ zu zählen!

Einer: Zeig' her! — „Klein, aber niedlich!“ wie man bei uns zu Hause sagt. — Preis: eine Mark? — Viel Geld, Freundchen, in unseren knappen Zeiten! Ihr seid auch die unersättlichen Schröpfköpfe, und ich erkläre es deshalb für eine elende Verleumdung, euch allen „Kopf“ abzusprechen.

Ich: Bevor du schiltst, betrachte erst einmal, was dir da für eine Mark „geboten“ wird.

Einer: Natürlich auch Bilderchen! Ohne das geht es schon gar nicht mehr! Wann gebt ihr die „Illustrierte Wagnerlitteraturgeschichte“ heraus? — „Das Bühnenfestspielhaus“! Alles schon dagewesen. Ich denke, bei Wagner giebt es keine Wiederholungen?

Ich: Schopenhauer lehrt uns, dass man eine Wahrheit nicht oft genug widerholen kann.

Einer: Bleib mir um Sylvester mit den Pessimisten vom Leibe! Ich habe noch keine Lust mich aus höherer Lebensweisheit todt zu schiessen! Hier durch die glühende Punsch-Schale hindurch lob' ich mir die Aussicht in's neue Jahr.

Ich: Die kannst du ja auch hier in unserem verachteten Litteratur-Produkt finden.

Einer: Aha, ich sehe schon: ein veritables Kalendarium mit allen Finessen: Heilige, Planeten und Finsternisse! — Wohl etwa auch eine ganz neue Zeitrechnung? Ich habe es schon mehrere Male gedruckt gelesen, dass der echte Wagnerianer die Zeit von des Meisters Geburt an rechnet.

Ich: Eine gewisse Zeit fängt allerdings damit an, die manch' eine andere reichlich aufwiegt: das Leben Richard Wagner's —

Einer: Heiliger Sylvester, diese unendliche Melodie kenn' ich zur Genüge! Ich will nicht lästern; aber hier steht ja richtig auch wieder eine Biographie — nein — pardon: „Richard Wagner's Lebensgang“ heisst es bei euch. Das Stück kann ich mir wohl nach gerade schenken? Das Kalendarium gefällt mir viel besser; erstens ist es gut-christlich und zwar für beiderlei Bekenntniss, — dann habt ihr so kleine Vers'chen auf jeden Monat dazu gemacht — sehr nett! —

Ich: Mein Freund, die „Vers'chen“ sind nicht von uns! Sieh dir die Sachen, die du lobst, etwas besser an. Was du tadeln willst, brauchst du nicht zu kennen, nach dem Grundsatz unserer Gegner.

Einer: Zu denen ich gar nicht gehöre; denn ich bin reichlich ein so guter Wagnerianer wie du! Z. B. im „Lohengrin“ — — Was Tausend, so etwas hat der Meister gedichtet? — Ich lese hier eben, was beim „Februar“ steht. Das könnte ja von einem geborenen Dichter sein!

Ich: Etwa vom Scheffel oder sonst einem „Lichte unter Ihm“?

Einer: Spass bei Seite, Freund; ich bin wirklich nicht so dumm, wie unser Freund Anderer, der zwar euere „Festblätter“ auf's Feinste in seiner besten Stube ausgelegt hat, mich aber neulich beim Durchblättern frug, von wem sich denn Wagner diese schauerhaften Texte zu seiner schönen Musik habe machen lassen: z. B.: „Deinen Sudel sauf allein“ und „Eine zierliche Fresse zeigst du mir da!“ —

Ich: Wunderst du dich über diese Frage? — Der ehrliche Mann hat im kgl. Opernhause nie eine Silbe vom Text verstanden, und kennt ihn nur aus der „Tradition“ der allgerechten Kritik, wie sie beim Bierglas und bei der Cafétasse redlich weiter gepflegt wird. Danach hat Wagner freilich nichts Anderes gedichtet, als wie die zwei Verse, die du zitirst, und vielleicht noch drei oder vier ähnliche. Es lassen sich aber auch andere zitiren, wie du hier z. B. beim „Dezember“ siehst!

Einer:

„Der Götter Ende dämmert nun auf!“ —

„Heil! Heil, der Gnade Wunder Heil!
Erlösung ward der Welt zu Theil!“

— Das ist schön! Ja, das ist nicht nur „stimmungsvoll“, sondern auch „sinnig“, wie ich es von der wahren Poesie verlange. Kurz, das Kalendarium gefällt mir, aber der „Lebensgang“, mit der „Genealogie“ obendrein, scheint mir wahrlich ganz überflüssig, 15 Seiten zu viel; besonders, da unter dem Kalendarium auch schon allerhand biographische Daten verzeichnet stehen.

Ich: Ach, lieber Freund, dann kannst du nur gleich den ganzen Kalender für überflüssig erklären! Sieh, nach der Biographie findest du von dem selben Verfasser, unserem vortrefflichen Getreuen aus Riga, eine „kurzgefasste Uebersicht des Inhalts der Schriften Wagner's“ von dem „Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters in Dresden“ bis zu „Religion und Kunst“, 1 Bogen stark, welche man, nach meiner Ueberzeugung, als ein vollständiges, werthvolles litterarisches Werk für sich betrachten darf. Wolltest du dich etwas mehr damit beschäftigen, als es nur „durchblättern“, dann würdest du mir auch zugeben, dass es selbst für dich, lieber Freund und „reichlicher“ Wagnerianer, noch recht viel Neues enthalte. Denn ich erinnere mich doch, von dir vor noch nicht langer Zeit gehört zu haben, dass du von Wagner's Schriften nur das „Judenthum“ gelesen hast, „wegen des Skandals, den es gemacht“; — ich habe aber nicht erfahren, ob du von der Lektüre befriedigt worden bist.

Einer: Entschuldige, ich habe nicht das „Judenthum“ selbst gelesen — Freund Mayer sagte mir, es schädige die Moral unschuldiger Christenseelen (Gott soll mich bewahren!) —: ich las eine Schrift über das „Judenthum“.

Ich: Darf ich fragen: von welcher durch die Lektüre um ihre Unschuld gebrachten Christenseele verfasst?

Einer: Vom Oettinger, glaub' ich. Mayer kannte ihn.

Ich: Das genügt! —

Einer: Ich merke, du mokirtest dich, und nicht ganz mit Unrecht. Was ich hier bei den Inhaltsangaben bemerke, das scheint ja wirklich recht interessant zu sein. Wagner's eigene Aussprüche über seine Dichtungen! Gewiss ganz neue, unbekannte Sachen für Unsereinen ausserhalb der mystischen Gemeinde! Diess Alles imponirt mir einigermaassen; und ich erkläre es nach meinen persönlichen Erfahrungen allerdings für durchaus nicht „überflüssig“. Du siehst, ich bin immer gerecht; aber dass ihr so vielen Raum verschwendet habt, um überall, wo es nur anging, diese alten historischen Daten und die Hinweisung auf die „Gesammelten Schriften“ (die doch zu theuer sind, um sie sich zu kaufen!) immer wieder und wieder anzubringen: das — verzeih mir — halte ich nach wie vor für reinen Luxus! Und ich denke, ihr wollt keine „Luxus“-Künste mehr, obwohl sie doch manchmal recht bildend und unterhaltend sind.

Ich: Freund, glaubst du wirklich, dass diese Daten so allbekannt sind ausserhalb der mystischen Gemeinde?“

Einer: Nun, jeder gebildete Mensch weiss denn doch am Ende heutzutage, dass —

Ich: Verzeih' mir, dass ich dich ungebildeter Weise unterbreche und dir eine kleine Geschichte — Litteratur-Geschichte aus der „Jetztzeit“ erzähle!

Einer: Nur zu, es ist Sylvester und noch lange nicht Schlafenszeit; also erzähle, ohne mich einzuschläfern: etwas ganz Neues!

Ich: „Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie ewig neu.“ — Da ist vor Kurzem ein Büchlein erschienen: „Entwicklungsgang der Tonkunst von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zur Gegenwart in ihren Hauptvertretern dargestellt“ von Dr. — — sagen wir: E. K., Universitäts-Musikdirektor, — sagen wir: an einer süddeutschen Hochschule. Die Namen thun nichts zur Sache; es handelt sich um Typen. Unsere Klassiker werden darin auf ein Paar Seiten abgethan, Wagner aber, weil er eine so übertragende Kunsterscheinung ist (sagt das Vorwort), nimmt fast das halbe Buch in Anspruch. Offenbar hat der vorliegende (misshör' mich nicht!) vorliegende Akademiker hierzu ganz besondere Quellenstudien gemacht und dem zur Folge völlig neue Daten in Wagner's Leben entdeckt. Zwar, dass unser Meister 1813 geboren ist, war bis jetzt noch nicht zu widerlegen, obwohl es schon munkelt, als hätte er eigentlich 100 Jahre später zur Welt kommen müssen, wenn es nach Recht und Billigkeit zugegangen wäre. —

Einer: Fass dich kürzer, dein Punsch wird kalt! —

Ich: Schön! — Nach E. K.'s neuesten Forschungen hat also Wagner seine „Feen“ in Magdeburg angeführt, während man bisher geglaubt hatte, sie seien überhaupt gar niemals, und nur das „Liebesverbot“ in M. aufgeführt worden. (Ges. Schr. I. 13. 14.) Dann ist er von Königsberg nach Dresden gezogen, um dort nicht nur die „glückliche Bärenfamilie“ zu dichten, sondern auch den „Rienzi“ zu komponiren, was nach der alten Auffassung der Dinge in Riga und Paris stattgefunden hat (Ges. Schr. I. 16 ff.); wogegen er bei einem flüchtigen Besuche in Dresden allerdings Lord Bulwer's Roman „Rienzi“ zuerst gelesen hatte (Glasenapp 89). Hierauf lässt E. K. ihn in Paris durch Hoffmann's Erzählung zur Dichtung des „Tannhäuser“ angeregt werden; wonach also Wagner selbst sich geirrt haben muss, wenn er in der „Mittheilung an seine Freunde“ schrieb:

„In dieser Stimmung fiel mir das deutsche Volksbuch vom „Tannhäuser“ in die Hände. Was mich aber vollends unwiderstehlich anzog, war die, wenn auch sehr lose Verbindung, in die ich den Tannhäuser mit dem „Sängerkrieg auf der Wartburg“ in jenem Volksbuche gebracht fand. Auch dieses dichterische Moment hatte ich bereits früher durch eine Erzählung Hoffmann's kennen gelernt, aber gerade wie die Tieck'sche vom Tannhäuser, hatte sie mich ganz ohne Anregung zu dramatischer Gestaltung gelassen.“

Einer: Diesen Passus finde ich ja zum Theil auch hier im Kalender auf S. 66 zitirt!

Ich: Also meinst du, meine Wiederholung sei „Luxus“? Nun ja! Des Meisters „Autobiographische Skizze“ und sonstige eigenen Mittheilungen, die Biographien von Glasenapp, Tappert, Nohl, Pohl, bis zum „Parsifal-Pilger“ eines anderen E. K., ja, bis zum „kleinen Kürschner“, welche sammt und sonders ganz andere Daten enthalten, sie sind offenbar durch diesen E. K. „überflüssig“ gemacht! Auch weiss E. K., dass Wagner im Jahre 1847 allein nicht weniger als vier Werke: „Siegfried“, „Wieland“, „Friedrich Rothbart“, „Christus“ entworfen hat. Unser Kalender kennt 1847 nur die Vollendung des „Lohengrin“, und Wagner selbst erzählt (Ges. Schr. IV. 379), dass sich währenddessen die Stoffe des „Siegfried“ und des „Friedrich“ seiner Phantasie bemächtigt hätten; 1848 im Herbst sei dann „Siegfried's Tod“ ausgeführt worden, und hiernach habe es ihn gedrängt, einen „Jesus von Nazareth“ zu dichten, der aber Entwurf blieb (IV. 403); erst 1849, nach der Flucht aus Dresden, verfasste er endlich die Skizze zu „Wieland dem Schmiede“. Diess alles ist auch von Glasenapp, oder für 20 $\frac{1}{2}$ von Nohl zu erfahren, nur dass diese fleissigen Leute unglücklicher-

Weise noch die alte Zeitrechnung haben, während E. K. viel bequemer nach den neueren astronomischen Entdeckungen zählt, wonach z. B. auch der Dresdener Mai-Aufstand von 1849 in das Jahr 1848 fällt.

Einer: Das ist interessant! Auf diese Weise erhält ja die Welthistorie ein ganz verändertes Aussehen!

Ich: Nun, wenn's nur interessant ist; gleich ist's dir kein Luxus mehr! Ich aber spare mir einen Haufen Uninteressanteres, und fahre um 10 Jahr später fort: „Schon 1860 kam der „Tristan“ in der Münchener Hofoper zur Aufführung“! Schon 1860! — Welche unerhörte, aber höchst erfreulich überraschende Eile eines deutschen Hoftheaters! Kein Werk Wagner's hatte je solchen schleunigen Erfolg! Kein Wunder, dass der Meister nun munter weiterschaffte: „Zwei Jahre nachher vollendete W. seine Meistersinger“! Also nicht erst 1867, wie der Kalender S. 26 u. 70 sagt. Leider muss der wissende Pfleger der Jugendbildung hinzufügen, dass diese „Meistersinger“ im Theater keine Erfolge aufzuweisen haben. Sie sind freilich bei Weitem nicht so populär gehalten als der „Tristan“.

Einer: Genug, Freund! Die Sache wird fatal! Ich sehe ja schon, dass euer unablässigen Wiederholungen „altbekannter“ Daten in schmerzlichen Erfahrungen begründet sind! —

Ich: Nur noch eine Kleinigkeit! „Grosse Erwartungen setzte man auf den — 1881 in Bayreuth aufgeführten „Parzival“, worin man aber Wolfram nicht wieder erkennt“!

Einer: Wie? 1881 war ich ja doch selber in Carlsbad und habe nie erfahren, dass damals in Bayreuth etwas zu hören gewesen sei; sonst wäre ich wahrhaftig nach der Cur doch noch hinüber gefahren, obwohl sie mir gar nicht gut bekommen war!

Ich: Da siehst du, wie viel persönliche „Erfahrungen“, und selbst schmerzliche, werth sind! Der Herr Universitäts-Musikdirektor hat auch in Betreff der Schriften Wagner's seine eigenen gemacht, die von den „Inhaltsangaben“ unseres Kalenders so ziemlich abweichen; daher diese offenbar gleichfalls „überflüssig“ sind! — Er weiss z. B., dass der Meister 1865 sämtliche grösseren Bühnen Deutschlands bereiste, um die Kräfte für sein Nibelungen-Unternehmen kennen zu lernen, und dass er die Eindrücke dieser Reisen niedergelegt hat in den Schriften: — „Ueber das Dirigiren“ — „Deutsche Kunst und Deutsche Politik“ und über „Staat und Religion“! —

Einer: Kenne ich leider alle nicht; dass aber deutsche Politik, Staat, und gar Religion mit der Auswahl von Opernsängern etwas zu thun —

Ich: Ja, Lieber, du ahnst ja noch gar nicht, was Alles bei einem Genie in den Augen seiner akademischen Zeitgenossen möglich ist! E. K., doch gewiss ein Verehrer der überragenden Kunstanschauung unseres Meisters, versichert uns in Einem Athem mit der Aufzählung genannter Schriften, er — (der Meister nämlich! Dass du mich nicht missverstehst!) — er spreche darin seine Urtheile „mit so maassloser Arroganz“ aus, dass ein *Dr. med.* —

Einer: Jetzt hör auf! Ich halte immer auf Anstand, selbst am Sylvester; und wenn ich auch Leute wie Hanslick mitunter wirklich recht geistreich und amüsant finde, so habe ich für Puschmann und Konsorten nur die Verachtung des deutschen Biedermanns! — Wenn euer Kalender dieser ästhetisch-moralischen Brunnenvergiftung durch kräftige Zufuhr besseren Stoffes das Handwerk legen kann, so will ich euch gratuliren!

Ich: Das geht nicht so auf einmal! Man muss eben auch erst seine allereigensten „schmerzlichen Erfahrungen“ bei diesem Apotheker-Geschäftchen machen!

Denk' dir nur das Eine: sogar unseren so gewissenhaften Kalendermachern sind diessmal unter 85 Daten im Kalendario doch noch 6 Druckfehler und 1 Irrthum stehen geblieben! Daher hier gleich wieder ein Berichtigungszettel!

Einer: Nun, wenn das am grünen Holz passirt — —

Ich: Nicht wahr, Angesichts dieser unserer offiziellen Erraten, die sich von der Folie des E. K. wie die Krondiamanten des Lügenteufels abheben, da bekommst du erst den rechten Respekt vor solcher Wagnerianischen Korrektur-Arbeit! Oder bezweifelst du etwa noch, dass immer neue, und verbesserte Auflagen sehr wünschenswerth sind?

Einer: Nein, diess ist freilich der Superlativ eurer Nothwendigkeit, und ich rufe erhobenen Glases: *Vivat sequens!*

Ich: Ja, und wenn du einige verbesserte Jahrgänge unserer Kalender erst gewissenhaft eingenommen hast, dürftest du sogar die Wirkung verspüren, dass das Schlechte und Unwahre deinem Biedersinne selbst dann nicht mehr gefällt, wenn es auch geistreich und amüsant ist, oder von hohen Universitäten kommt und den „Professor“ vor sich herträgt! —

Einer: Pardon! Während deiner interessanten Erzählung habe ich ein wenig in den Aufsatz über das „Bühnenfestspielhaus“ geblickt, — diese Arbeit ist auch von einem „Professor“! Und obendrein aus Wien!

Ich: Es giebt ihrer verschiedenartige.

Einer: Gott sei Dank, dass du das wenigstens zugiebst. Ihr schüttet sonst immer das Kind mit dem Bade aus.

Ich: Oder den Brunnen mit dem Gifte.

Einer: Dieser Professor A. H. aus Wien scheint mir aber wirklich sehr nette Sachen zu sagen. Ich dachte, das würde wieder solch' eine schon hundert Mal gehörte Beschreibung des „unsichtbaren Orchesters“ sein, welches ich mir trotzdem noch immer nicht vorstellen kann; stattdessen giebt der Mann ein ganzes Stimmungsbild der Festspiele, was gewiss recht anziehend für Viele sein mag. Ich traf auf Stellen, die mich förmlich gerührt haben; und was er da vom „Parsifal“ sagt, macht mich ganz melancholisch, wenn ich daran denke, dass ich bis jetzt immer um Bayreuth herum gefahren bin. — Aber diess Jahr benutze ich sicherlich die Kombinierten!

Ich: Freund, wärest du 1876, 1882, 1883, 1884 nach Bayreuth hinein gefahren und hättest alle deine guten Freunde und Bekannten vom Anderer bis zum Mayer mitgebracht, welche noch Lücken in ihrer Wagner-Bildung verrathen und nun „Bayreuther Taschenkalender“ zur Vor- und Nachhilfe nöthig haben: dann würden wir euch auch 1885 etwas haben vorspielen können; so aber — wie du ganz gut dich entsinnen solltest, wenn du nicht so melancholisch geworden wärest — bringt uns das Neujahr nur „Pause“ in Bayreuth! —

Einer: O wie ärgerlich! Ich hatte mich wirklich schon auf die Gralschöre gefreut!

Ich: Freue dich nicht zu frühe! Unser alter Freund und jüngster Forscher E. K. hat dir ja schon gesagt, dass man Wolfram im „Parsifal“ nicht wieder-erkennt!

Einer: Will ich ja auch gar nicht! Ich will Wagner wiedererkennen! Den Wagner des „Lohengrin“! — Und wenn ich den Wolfram hören will, gehe ich in den „Tannhäuser“, wo unser Betz den Abendstern so schön besingt.

Ich: Dass das nicht Herr „Professor“ Paulus Cassel hört!

Einer: Wieso denn Der?

Ich: Jetzt zirst du zwar schon so flott die „Meistersinger“, als hätte der Vers in unserem Kalendarium gestanden, aber in der Wagner-Litteratur weisst du offenbar noch zu wenig Bescheid. Studire die „Bayreuther Blätter“, deren

Inhalt von 7 Jahrgängen hier im Kalender allein 4 Seiten einnimmt; und dann orientire dich in der „Bibliographie“ der besagten Wagner-Litteratur, die zwar noch nicht illustriert ist, aber ohnediess auch schon 6 Seiten füllt — ungerechnet die Musikalien.

Einer: Weiss der liebe Himmel, ihr macht Einem das Leben schwer! Wenn das Alles zum „Parsifal“ gehört, komm' ich nie bis nach Bayreuth. Die „Litteratur“ liegt mir im Wege.

Ich: Du kannst dir's ja auch bequemer machen! Schwöre nur auf Einen! Anstatt mit „Kombinirten“ zu fahren, mach' eine Rundreise zum wissenden E. K. zurück! Der giebt's dir so klipp und klar, dass auch jede weitere Wagner-Litteratur offenbar zum „Luxus“ wird. Wie gefällt dir z. B. das Folgende: „Es ist durch Hereinziehen des Zauberers Klingsor die Gelegenheit zu fabelhaften Dekorationswechseln gegeben.“ „Der alte Ritter (d. i. Parsifal!), ein Sinnbild des von Gott entfremdeten Menschen, der aber nur in Gott seine Ruhe wiederfindet, ist der Träger einer seltsamen Verquickung von Christenthum und Schopenhauer'scher Philosophie geworden.“ „Der Versuch Wagner's jenen uralten reflektionslosen Reckengestalten (uralter Tristan! reflektionsloser Parzival!) die Verneinung des Willens aufzudrängen (willenverneinender Siegfried!), erscheint geradezu als — Geschmacksverirrung.“ „Der Parzival ist selbst nach Beethoven's Begriffen keine Musik mehr!“ „Jedenfalls gehören äusserliche Hilfsmittel, wie wandelnde Dekorationen, Glockengeläute, das durch Verstimmung noch obendrein den wirklich grossartigen Aufbau des Finale's stört, in das Reich der Künstelei, und nicht der Kunst!“

Einer: Der Mann stört mich durch Verstimmung! Ich bin nur leider in all' diesen Sachen zu wenig bewandert. Da müsst' ich ja erst Wagner-Litteratur traktiren! — Uebrigens lobt er doch wenigstens den Aufbau des Finale's.

Ich: Ja, und fügt hinzu: „Sein (musikalischer) Gedanke erinnert, losgelöst von der Umgebung, in seiner steifen, pedantischen Fortschreitung an den Stock des Lehrmeisters!“

Einer: Das ist stark! Dagegen müsst ihr einschreiten! Gleich hier im Kalender hätte eine Widerlegung stehen müssen! So etwas darf man nicht dulden! „Stock des Lehrmeisters!“ Den Lehrmeister seh' ich, aber ihm fehlt der Stock! Warum schreibt Keiner von Euch einmal gegen solche Unarten! Das hätte Zweck und müsste wirken!

Ich: Liebster, Bester, die ganze Wagner-Litteratur steckt voll von derlei „Widerlegungen“, wenn nur Einer und Anderer so freundlich sein wollten, sich darum zu kümmern, „wie's im Kalender steht!“ — Aber rege dich nicht auf am schönen Sylvester! Darf ich dir zur Abkühlung deines Aergers noch etwas aus dem Kalender vorlesen? Vielleicht den „statistischen Theil?“ Du siehst, er reicht aus für eine volle Nacht. Da haben wir: den Stipendienfonds, den Allg. R. Wagner-Verein mit Ehrenpräsidium, Centralleitung, Vertretungen und Zweigvereinen, allein 6 enggedruckte, sehr interessante Seiten; dann ein Artikelchen: „Was bedeutet der Verein?“ und ein anderes, längeres und ungemein detaillirtes: „Was können unsere Vertreter thun?“ worin auch für dich viel Lehrreiches enthalten ist, wenn du etwa einmal in deiner Thüringer Sommerfrische einen Zweigverein gründen willst. Ein Verzeichniss von 62 Vorträgen ist auch gleich dabei.

Einer: Wenn ich sie nur nicht alle zu hören brauche!

Ich: Sind schon gehört — der Reihe nach von 1878 — 1884! Aber ich

weiss wohl, du ziehst das Praktische dem Theoretischen vor; darum empfehle ich dir dringend diesen Aufsatz von W. Hengster: „Ist Bayreuth nur für die Reichen? oder: Wie kommen wir auch einmal nach Bayreuth?“ Darin findest du es genau angegeben, was du zu thun hast, um bis nach Bayreuth hinein zu gelangen, wie du dich vorbereiten musst, und wie du es dort finden wirst. Du wirst sehen, dass diess Alles gar keine Schwierigkeiten sind, und dass sogar „Bamberg“ nicht zu fürchten ist, besonders, wenn du an der löblichen Absicht festhältst, die „Kombinirten“ zu benutzen.

Einer: Gieb mir das Ding her; ich will's morgen in angenehmer Neujahrstimmung lesen, und am Nachmittag hast du's wieder!

Ich: Halt! So haben wir nicht gewettet! Du scheinst mir auch zu denen zu gehören, welche „Litteratur“ vom „Leihen“ ableiten. Wenn du übrigens Abhandlungen lesen willst, wie die von Porges über den „Bayreuther Styl“, so brauchst du mehr Zeit, als wie zum Durchfliegen des Kurszettels. Oder weisst du etwa auch schon vom Hörensagen, dass in Wagner's Kunst der Geist der Antike, des Christenthums und des Germanismus sich vereinigt haben?

Einer: Ich habe so etwas läuten hören.

Ich: Das hörte der Knabe Parsifal auch und wusste doch von Nichts. — Ihr aber glaubt, wenn ihr nur „nichts wisst“, so seid ihr in „reiner Menschlichkeit“ den hehrsten Helden unserer Kunst gewachsen und dürft euch auf Du und Du zu ihnen stellen! — Es ist aber ein Anderes um das Wissen und Nichtwissen. Lies also, bitte, in guter Ruhe, und nach vollkommener Ueberwindung jeder Sylvester- und Neujahr-Stimmung, unseres Porges kluge Worte, und wenn du auch dann nur noch „läuten“ hörst, dann denke dir, „die Lektion beginnt“, und geh' bei den Akademikern, ich meine: bei den Jungen, in die Schule. Die werden dich mit ihrem Verständniss und ihrem Eifer für die gute Sache beschämen, wenn sie Alle so sind, wie der cand. phil. A. Seidl, welcher im Kalender mit solcher jugendlich deutschen Wärme für die akademischen Wagner-Vereine eintritt.

Einer: Kinder, ihr habt die Jugend, also habt ihr die Zukunft! Was will man machen? Man muss mit Euch gehen, oder man bleibt am Wege liegen. Nur das Eine habe ich noch, wie an eurer ganzen Thätigkeit, so auch an diesem Kalender auszusetzen: Ihr spielt ja viele Instrumente, aber immer nur ein Thema!“

Ich: Wäre diess eine Thema der vielen Instrumente nicht würdig? — Doch, bitte, sieh her: was haben wir „Wagnerianer von der strikten Observanz“ gleich vornan in den Kalender gestellt? Da steht es, noch vor den Kalendarien selbst, die dir so sehr gefallen, wo du es aber noch gar nicht bemerkt zu haben scheinst! Oder sollte etwa der Name Wagner bisher deine Neugier mehr gereizt haben, als der Name Bach?

Einer: „Zum 200sten Geburtstage Johann Sebastian Bach's“, von Ludwig Nohl. — Alle Achtung! —

Ich: Das kannst du sagen, wenn du die zwei Seiten gelesen hast. — Und nun, lieber Freund — es schlägt zwei Uhr, die Kalender-Diskussion hat mich müder gemacht als der dampfende Punsch und die helle Freude über den Tod des alten Jahres! Lass uns von einander gehen, und wenn du mit mir darüber einig geworden bist, dass der „Bayreuther Taschenkalender“ von 1885 das Leben verdient, so thu' auch du ein Uebriges für die Verbreitung deiner

heute errungenen Erfahrungen und Einsichten und -- du verstehst mich -- zum Neujahr verehere ich dir den Kleinen nicht --

Einer: Schröpfkopf, sag' ich! -- Da hast du deine lumpige Mark, -- und nun gieb her!

Ich: Jetzt ist die Mark euch wieder zu lumpig! Das ist deutsch! -- Schäme dich, Freund, und nimm sechs Stück in's neue Jahr hinein; dann bekommst du obendrein noch ein siebentes „gratis“!

Einer: Schlaupkopf, sag' ich! -- Meinetwegen, oder weil du's bist, -- gieb mir die Sechse, und den Siebenten verehere ich, weil ich auf Anstand halte, heute Vormittag mit meiner geziemlichen Gratulation der Tante Toutlemonde; da geht die ganze feine Welt ein und aus und sieht das niedliche Kalenderchen zwischen Ebers' „Palästina“ und Doré's „Don Quijote“ liegen: das macht Reklame für euere Litteratur.

Ich: Edeler Mann! Nun werfe dir noch Jemand vor, dass du nichts „für die gute Sache“ leistest! --

Einer: Du lieber Gott, ein Jeder thut, soviel er kann. Sorgt nur für recht viele schöne Aufführungen in Bayreuth. Es ist zu ärgerlich, dass ihr gerade 1885 pausiren wollt. Ist wirklich nicht recht von euch. Sehe auch noch gar nicht ein, warum? Solltet euch doch noch besinnen. Mach' deinen Einfluss geltend, Freundchen! Denk' an die „Kombinirten“! -- Euer Hengster hat ganz recht: es geht ja so leicht! -- Also: Prosit Neujahr und -- Festspiel! -- Wohl bekomm's! -- Gute Nacht! -- (*Exit*.)

Ich: Gute Nacht! -- Wohl bekomm's! -- Prosit Neujahr! -- -- -- Sechs Mark für „die gute Sache“ nach einer ganzen Sylvesternacht voller Kalender-Weisheit! --

„O Deutschland, Vaterland, wer rettet dich,
wenn es ein Held wie Siegmar's Sohn nicht thut!“

(H. v. Kleist.)

Geschäftlicher Theil.

Da diesem Stücke ein Verzeichniss sämmtlicher Mitglieder des Vereines beigegeben ist, und es deshalb nicht nur den Abonnenten, sondern überhaupt jedem Mitgliede zugesandt werden soll, so betonen wir an dieser Stelle, dass in Ausführung des § 9 der Statuten der Jahres- und Rechenschaftsbericht für 1883/84 im VIII/IX. Stücke 1884 des Vereinsorganes veröffentlicht worden ist.

München, Ende Dezember 1884.

Die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Vereinsnachrichten.

Berlin. Der am Schlusse des vorigen Stückes angekündigte neue Berliner Wagner-Verein hat sich nunmehr als Zweigverein Berlin-Potsdam dem Allgemeinen Richard Wagner-Vereine angeschlossen. Die der Centralleitung übersandte Mitgliederliste weist bereits die Namen von 172 Mitgliedern auf, darunter:

Ihre kgl. Hoheiten Prinz und Prinzessin Wilhelm von Preussen, Ihre kaiserl. Hoheit Herzogin Vera von Württemberg, Grossfürstin von Russland, Se. Hoheit Herzog Johann Albrecht zu Mecklenburg, Franz Joseph Prinz von Battenberg, Heinrich XIII. Prinz Reuss, Hermann Prinz zu Solms-Braunfels; ferner: General d. I. z. D. von Beyer, Geh. Reg.-Rath Graf Wilhelm von Bismarck, Staatsminister von Bötticher, Kriegsminister Bronsart von Schellendorf, Staatssekretär von Burchard, Staatsminister Dr. von Delbrück, Oberceremonienmeister Graf zu Eulenburg, Geh. Oberrechnungsrath Franz, General d. C. und Generaladjutant von der Goltz, Staatsminister von Gossler, Unterstaatssekretär Herrfurth, Wirklicher Geh. Oberjustizrath General-Auditeur der Armee Ittenbach, Geh. Oberregierungsrath von Kögeln, General à. I. s. Sr. Maj. des Kaisers Graf Lehndorff, Königl. Bayr. Gesandter Graf Lerchenfeld, Wirkl. Geh. Oberregierungsrath Dr. von Löper, Generalleutnant von Loucadon, Staatsminister Dr. Lucius, Grossh. Bad. Gesandter Freiherr von Marschall, Staatsminister von Maybach, Präsident des Oberverwaltungsgerichts Persius, Staatsminister von Puttkamer, Reg. Vice-Präs. von Puttkamer, Unterstaatssekretär von Puttkamer, Vice-Oberceremonienmeister von Roeder, Landesdirektor von Saldern, Staatssekretär von Schilling, Staatsminister und Minister des Königl. Hauses Graf von Schleinitz, Gräfin von Schleinitz, Geh. Oberregierungsrath Schraut, Ministerialdirektor Schultz, Prof. Dr. Schweninger, Gesandter am Spanischen Hofe Graf Solms-Sonnenwalde, Gräfin Széchenyi, Contre-Admiral à. I. s. Graf Waldersee, Gräfin Waldersee, Prof. Dr. Werder, K. K. Oester.-Ungar. Botschafter in St. Petersburg Graf Wolkenstein-Trostburg, Ministerialdirektor von Zastrow.

Am 21. Dezember veranstaltete dieser Verein in den Räumen des Ministeriums des Innern zu Berlin seine erste Aufführung, welcher u. A. auch Ihre Kgl. Hoheiten Prinz und Prinzessin Wilhelm beiwohnten. Das Programm bestand aus dem „Kaisermarsch“, dem I. Akt der „Walküre“ dem Monolog des Hans Sachs aus dem II. Akt der „Meistersinger“, dem „Liebestod“ der Isolde, und „Siegfried's Tod“ mit dem Trauermarsch. Die Ausführenden waren die Kgl. Kammersängerin Frl. Lilli Lehmann, die Kgl. Hofopernsängerin Frau Sachse-Hofmeister, die Herren von Schilling und Dülon; die Klavierbegleitung hatten die Herren von Chelius, Gebr. Eichberg, Lessmann und Taubert übernommen.

Carlsbad. In der Prager Zeitung „Bohemia“ Nr. 355 vom 24. Dezember veröffentlichte der Obmann-Stellvertreter des Carlsbader Zweigvereines, Herr A. Aickelin, einen anregenden Aufsatz über „Richard Wagner-Vereine.“

Graz. Unser Zweigverein hat die Reihe seiner Monatsversammlungen am 18. November eröffnet. Herr Dr. Muck, der Kapellmeister der hiesigen Oper, erwarb sich den grossen Dank des Vereins durch die Aufführung des „Siegfried-Idyll's“, das er mit 30 Mann seiner Kapelle auf das Vorzüglichste einstudirt hatte, und das er wiederholt zu Gehör bringen musste. Der Aufführung ging ein mündlicher Bericht unseres Vorstandes Herrn Dr. von

Hausegger voraus: über die Entstehungsursache und den motivischen Aufbau des reizvollen Tonstückes. — Ein zweiter Wagner-Abend fand am 19. Dezember statt und brachte den „Kaisermarsch (zu 4 Händen), Erda's Mahnung, Loge's Erzählung, „Albumblatt“ und „Tödtung der Walküre“. —

Mannheim. Der Richard-Wagner-Verein dahier, Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins, hat sich zur Aufgabe gesetzt, nicht nur die Aufbringung der Mittel zur Erhaltung der Bayreuther Bühnenfestspiele thatkräftig zu unterstützen, sondern auch im Kreise der Vereinsangehörigen die eingehende Beschäftigung mit den Werken des Meisters nach Kräften zu fördern und zu beleben. Es soll diess nicht in anspruchsvollen Konzerten, sondern in zwanglosen Vereinsabenden stattfinden, zu welchen nur die Mitglieder des Vereins mit ihren Angehörigen Zutritt haben. Der Verwirklichung dieses Planes kann in Folge der gefälligen Zusage des Herrn Hofkapellmeisters Paur, die musikalische Leitung solcher Vereinsabende übernehmen zu wollen, jetzt näher getreten werden. In Anknüpfung an die seitens des Gr. Hoftheaters in Aussicht genommene erstmalige Auführung der „Götterdämmerung“ und zur Einführung in dieses Werk ist zunächst die Vorführung der Hauptszenen hieraus in's Auge gefasst.

Oels. Am 11. November hielt der Ortsvertreter, Herr Seminar-Musiklehrer Winkelmann, in dem hier bestehenden Vereine „Philomathie“ einen beifällig aufgenommenen Vortrag über das „Bühnenweihfestspiel in Bayreuth“ mit musikalischen Proben (Klavier und Gesang) und erläuternden Bildern.

Reichenberg i. B. Am 10. Dezember fand im Schiesshaussaale der 6. Musikabend des hiesigen Zweigvereins statt. Nach einer Begrüssung durch den Obmann, Herrn Bürgerschullehrer Franz Schütz, erklärte dieser die dramatische Bedeutung der Liebesmahlsfeier im „Parsifal“ mit vorbereitender Angabe der Motive auf dem Harmonium; worauf eine vorzügliche Ausführung der Chöre durch den Zweigvereinschor folgte, welcher auch eine gewünschte Wiederholung des Chores und der Fuge aus Händels „Israel“ unter der sicheren Leitung des Herrn Ferdinand Gerhardt zum besten Gelingen brachte. Vorträge des Solo-Quartetts des Warnsdorfer Männergesangsvereines, Lieder von Robert Franz u. A., gesungen von Fr. Elsa Mohr, Chopin's Phantasie in F-moll, gespielt von Fr. Anna Herzog, und ein Duett aus Spohr's „Jessonda“, vorgetragen von Fr. Bertha Kotter und Herrn Carl Müller, vervollständigten das Programm.

Riga. Am 19. (31.) Dezember beging der hiesige Zweigverein vor zahlreich versammelten Mitgliedern seinen vierten Studienabend, wobei die Scene der Tödtung aus der „Walküre“ unter trefflicher Klavierbegleitung des Herrn Kapellmeister Lohse, zumal Dank der Mitwirkung einer ausgezeichneten Künstlerin unserer Stadt, zum ausdrucksvollsten Vortrage kam, und nach eingehender Analyse des motivischen Baues alsbald nochmals wiederholt ward. Der thätige Vorstand, Herr Oberlehrer Westermann, sprach zum Schlusse im Namen der Versammlung den mitwirkenden Künstlerkräften den allgemein empfundenen Dank aus. —

Anzeige der Redaktion.

Von der Redaktion der „Bayreuther Blätter“ ist zu beziehen: „Die hohe Kulturbedeutung der fleisch- und blutlosen Ernährung des Menschen. Ein Beitrag zur Lösung der sozialen Frage von Otto Rabe. Erste Flugschrift des Bundes der Pythagoräer.“ 1 Bogen. Preis 10 $\mathcal{L}$, 10 Stück 70 $\mathcal{L}$, 50 Stück 3 $\mathcal{M}$, 100 Stück 5,50 $\mathcal{M}$.

Ferner: R. Wagner, „Religion und Kunst“ und „Was nützt diese Erkenntniss?“ Preis 50 $\mathcal{L}$. (Nur noch ein kleiner Vorrath!)

Bernhard Förster, „Parsifal-Nachklänge. Allerhand Gedanken über deutsche Kultur, Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft.“ Preis 1,50 $\mathcal{M}$.

Paul Förster, „Die Frage der Vivisektion.“ Preis 50 $\mathcal{L}$.

Otto Glagau's „Kulturkämpfer“, Heft 55 und 103 mit Aufsätzen über Bayreuth und die Festspiele. Preis à Heft 50 $\mathcal{L}$.

Hans von Wolzogen, „Die Religion des Mitleidens und die Ungleichheit der menschlichen Racen.“ 9 $\frac{1}{2}$ Bogen. Preis 2,50 $\mathcal{M}$.

Bayreuther Blätter, Jahrgang 1878—1884, zusammen für 28 $\mathcal{M}$, einzeln für 5 $\mathcal{M}$.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leode, Leipzig.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

„Im Grabe leb' ich durch des Heiland's Huld!“

Gedächtnissrede, im Wiener und Münchener akademischen Wagner-Vereine gehalten von
Hans von Wolzogen.
(13. und 24. Februar 1884.)

Tönt uns nicht Titurel's geheimnißvolles Wort im Gemüthe nach, wenn wir des Grabes gedenken, das sich zu dieser winterlichen Zeit über dem Leben unseres Meisters schloss?

„Im Grabe leb' ich durch des Heilands Huld!“ — Heut wollen wir nicht hinausblicken in die weite Welt, um zu erfahren, was dieses Leben sei. Heut treten wir zusammen als die Genossen eines engeren Bundes an jenes Grab und fragen uns, was diess uns bedeute? Was es uns bedeuten müsse, weil in ihm der Todte uns lebt, — durch des Heilands Huld? Was diese Huld des Heilands uns bedeute, — was in diesem Heldengrave das lebendige Heilige sei?

Gedenken wir zuerst dessen, dass es nicht die Stätte allein uns bedeuten sollte, wo ein einzelner grosser Mann heimggegeben ward in den Schooss der Natur. Vielmehr erinnere es uns an jenes ewige Reich, in welchem alle grossen Männer unseres Volkes mitsammen vereinigt ein wundersames Geisterleben führen. Des Heilandes Huld aber lebt uns in der Liebe, welche weit über das irdische Begehren zwischen Ich und Du hinaus die Herzen der Menschen an das Göttliche schliesst, wie es ihnen jemals auf Erden in erhabener, edeler und schöner Gestalt erschienen ist.

Durch die Kraft eben dieser Liebe leben uns auch alle verstorbenen Verkünder und Vertreter des Göttlichen in unserem Volke; und zwar ist durch diese selbe Wunderkraft der Liebe ihr Grab nichts anderes als unser eigenes, feiernd gedenkendes, fromm bewahrendes Herz. Das Herz der Seinen, das er mit den grossen Verkündigungen eines Ueberirdischen, Ewigen erfüllte, es hütet das Lebende unseres todtten Meisters; und wenn es recht und wahrhaft dieses Lebende hütet, so ist in der selben Hut mit enthalten, was jemals die Meister und Helden unseres Volkes deutschen Herzen zur heiligen Grabeswacht über ihr Leben hinaus hinterlassen hatten. Ja, in unseren deutschen Herzen tragen wir die gesammte Heldenschaft unseres Volkes, — wenn wir ihrer treu gedenken, wenn wir es verstehen, das Göttliche ihres Wesens lebendig zu erhalten in der Tiefe unseres Gemüthes, unter dem festen, wahren Denksteine unseres Helden-Glaubens, der da fraglos weiss und zaglos kündet: „was ihr Nam' und Art!“

Ihr Nam' und Art! — Dem Deutschen darf es nicht gleichgiltig sein, wie seine Sprache ihm seine Meister nennt; denn sie ist auch ein Göttliches gleich ihnen, und ihr recht begriffenes Wort trifft immer das Wesen der Dinge.

Einst trat ein Jüngling heiter lächelnd und singend in diese Welt hinein, der fand dem menschlichen Gemüthe eines ganz verrotteten, verfallenen Deutschthums einen innig-süssen, wahrhaftig-melodischen Ausdruck

wieder. Es schien wohl, als spielte er nur mit den reichen Gaben der Natur; aber wenn er sie auch dahingab an ein Spiel, an die modische Maskenlust italiänischer Oper: sein Gemüth nahm es doch ernst mit seiner Melodie, sein Gesang musste wahr sein mitten unter dem Maskengespiele der Zeit, gleichwie die zauberhafte Flöte auch die verummten Thiergestalten der Zauberposse zu menschlich bewegtem Tanze aufruft. Des Jünglings Name war *Mozart* — ein fremdartig klingendes Wort; und das vorige Jahrhundert wusste noch nicht es schöner und feiner zu fassen als in der Aussprache der französischen Zunge. Wir aber haben seitdem, Dank unseren deutschen Meistern, einen ganz anderen Reiz und Werth dieses Wortes erkennen gelernt. Wie das schöne Menschenauge des Jünglings hervorblickte unter dem fremdartigen Puderhaar, wie seine süsse menschliche Melodik hervorbrach aus der fremdartigen Opernform: so ist auch in der fremdartigen Form seines Namens das deutsche Urwort dem Wissenden nicht mehr zu bergen. *Muotishart*, der Held des Muthes, so lautet sein Name, und der *Wolfgang* gehört ihm ureigen an. Von dem „Muotisheer“ erzählt uns die schwäbische Sage, von der wilden Jagd Wotan's, des Herrn germanischer Mutheshärte, und den „Gang der Wölfe“ kennen wir wohl, der deutschen Wölfinde, welche dem göttlichen Vater auf Schritt und Tritt in die Jagden und Schlachten mit Riesen, Hunen und Hunden folgten. Freilich, die Fremdartigkeit der Kulturwelt, in welche der junge Wotan vom sagenhaften Salzburger Untersberge hinaustrat, die verfeinerte gar sehr die mächtige Gestalt des göttlichen Urbildes, und aus dem harten Muthes des alten Heiden ward das zarte Gemüth des Kindes seiner Zeit. Aber der Kern blieb unversehrt, er strahlte aus den Augen und tönte aus den Melodien: der Geist des deutschen Gottes, der Wahrhaftigkeit des Gemüthes. Zaubergewaltig, mit welterschütternden Posaumentönen, ruft er wie aus Grabestiefen den rächenden Geist des Komthurs herauf in den Freudensaal Don Giovanni's: „Deine Ladung hab' ich vernommen; ich versprach es und bin gekommen!“ Denn seine Treue hält der deutsche Geist auch dem Laster und dem Lumpen; wie uns die Geschichte lehrt, dass in die Zeiten tiefer Verkommenheit rächende und reinigende Meister und Helden traten, ihnen die Wahrheit zu sagen. Und dieser selbe Geist der Wahrhaftigkeit bricht auch hervor aus dem jugendeifrigen Worte des Tamino, wenn er thörichten, aber reinen Muthes von dem Priester Sarastro's empört sich abkehrt: „So ist denn Alles Heuchelei!“ — Das ist die Stimme eines deutschen Meisters, des alten Wotan-Geistes, verklärt zu der zarten Jünglingsart des Idealisirers italiänischer Oper, der sein im Spiele singendes Menschenherz im deutschen *Singspiel* austönen liess. „Die Strahlen der Sonne verscheuchen die Nacht, zernichten der Heuchler erschlichene Pracht!“

Propheetisch klingt dieses letzte Wort Sarastro's in die Zukunft hinaus. Denn was dort aus dem zarten Gemüthe des Musikers zur süssen Melodik sich entfaltet hatte, es gewann sich noch nicht sein eigenes grosses ideali-

sches Reich, — es schuf sich noch nicht sein Drama, — es baute sich noch nicht sein Theater, — es bildete sich noch nicht sein Volk. Dafür musste ein halbes Jahrhundert nach dem *Muotishart* der *Richard* geboren werden, der Held des Reiches, der da wiederum den Stempel des deutschen Muthes ausgeprägt in seinem Namen trägt: der *Wagner*, der es gewagt und gewonnen hat — den Kampf und das Reich, die Werke und die Stätte der idealen Kunst. — Und womit hat er es wagen können? Mit der deutschen Musik. — Womit aber hat er es gewonnen? Sagen wir es mit Einem Worte: mit dem Worte. — Er fasste die gesammte Entwicklung der deutschen Musik zusammen in seinem über Alles kühnen deutschen Gemüthe; und nun sprach er aus dieser Fülle des Könnens heraus, wie er musste, — sprach er zum ersten Male wieder eine deutsche Sprache, eine wirkliche Wort-Sprache in den gewaltigen Tönen, die jener unendlichen Fülle und Tiefe der deutschen Musik entströmten. Und er sprach sie, weil er die Heldengestalten erschaut hatte, die nur in dieser Sprache reden konnten; und die selbst die mythischen Gestaltungen des schöpferischen Geistes der deutschen Sprache sind. Wie der *Mythos* das *Wort* heisst, so ist recht eigentlich auch das deutsche mythische Drama das dramatische Kunstwerk des deutschen Wortes. Als die Sprache des Mythos, die Natursprache der idealen Welt, ward es dem wagenden Gründer des Reiches zum Schöpferworte für eine ideale deutsche Bühne selbst. Und wie das Reich Wotans, der deutschen Wahrhaftigkeit, in seiner dramatischen Erscheinung auf dieser Bühne beseelt ward vom verklärenden Athem der deutschen Schönheit, der Musik: so beseelte und verklärte sich von Innen heraus das rauhe heidnische Heldenthum bis zum erhabenen Heiligthume der christlichen Erlösungsmacht, des Grales. Nun hatte der deutsche Tamino die göttliche Weisheit Sarastro's verstanden, und nicht mehr erschien sie ihm jetzt, wie einst dem feurigen Eifer des jungen Heiden, als priesterliche Heuchelei. — „Wisst ihr wohl, wer mein Titul ist?“ frug einmal der Meister, „es ist der alte Wotan, der noch immer lebt, aber im Grabe und durch die Huld des Heilands.“ — Ja, der deutsche Wotan, dem der christliche Heiland erschienen ist, das ist der personifizierte künstlerisch-religiöse „Reichsgedanke“ Wagner's, der Gedanke, welcher in seinem letzten Werke von der Heldenschaft der Heiligen des Grales sich verkörpert hat, und dessen wir heut als der heiligen Heldenschaft im Grabe gedenken wollen.

Name und Art, Wort und Gedanke des wahren Helden entstammen einer unsterblichen Seele: das ist die Seele der Welt, die ewige Musik in dem Worte der Wahrheit, das der Held in die Welt hineinruft, — das leidende Göttliche in der grossen Ungöttlichkeit dieser Welt, das wie Titul aus dem Grabe, wie der Gral in den Händen des Sünders, nach Befreiung, nach Erlösung seufzt. Es ist Das, davon schon der alte Sebastian Frank von Wörth gesagt hat: „Gott ist dem Menschen ein unaussprechlicher Seufzer, im Grunde der Seele gelegen.“ Unser Meister hat den Seufzer

ausgesprochen; ihm ward die Seele Musik, und der Seufzer zum Wort, — Musik und Wort des christlichen Heldenmythos im lebendigen Idealreiche deutscher dramatischer Kunst. Dass hier auf der Bühne des Dramas der Seufzer der Weltseele in solcher religiösen Wahrhaftigkeit durch Wagner den Künstler ausgesprochen wird, — und zwar nicht nur in jenem letzten tragischen Mythos des göttlichen Seufzers selbst, sondern in allen seinen Werken, welche die Tragödie der Wahrhaftigkeit bedeuten, auch wenn sie in sonnig heiteren Meisterweisen austönt: — diess eben erklärt uns allein die über Alles gewaltige Wirkung auf unser Gemüth, diese wie zur Regeneration unseres ganzen Seins, Fühlens und Denkens aufrüttelnde Wundermacht über die innigsten Tiefen unserer eigenen Seele, wie sie niemals ein noch so bewunderter, verehrter und geliebter Meister der Kunst ausüben konnte, gleich unserem Meister — und diess zu einer Zeit, da „Begeisterung“ eine Nummer im Alterthums-Museum, und „Heldenglaube“ das interessante Objekt einer philologischen Untersuchung geworden zu sein schien.

Wohl giebt es eine grosse Anzahl von Musikern oder „musikalischen Menschen“, die sind einmal durch die Melodik des „Lohengrin“ oder die Polyphonie des „Tristan“ oder das Motivreben im „Ring“ über alle Maassen in Entzücken und Erstaunen versetzt worden, und seitdem erklären sie Wagner für den grössten Musiker seiner Zeit, wenn nicht gar aller Zeiten. Hiermit sagen sie nun auf einmal ein wenig zu viel und viel zu wenig. Sie haben da von dem tiefen Seufzer der Weltseele nur den äusseren Klang vernommen, etwa wie wenn Jemand sich an dem Spiele der Rauchwolken ergetzt, welche von einem ihm verborgenen Feuer im Felde aufsteigen, er weiss aber nicht, wo das Feuer brennt, noch wer es entzündet hat, noch was es zu brennen, zu sieden und zu schaffen hat. Ist die Musik die Seele der Gesamterscheinung unseres Helden und Meisters, und wäre er ohne die Musik wahrlich nicht Richard Wagner, noch sein Werk das ideale Gesamtkunstwerk des deutschen Geistes geworden: so ist doch in ihm der Musiker als Solcher nicht etwa der künstlerische Inbegriff seines vielfältigen Vermögens, das Reinmenschliche als das Ideale zu verwirklichen. Mit einem neuen grossen Musiker nach Weber und Beethoven hätte wohl auch die Aesthetik fertig werden können; sie hätte ein Schubfach aufgezogen und gesagt: da gehörst du hinein, — du bist der Fortschrittsmann der Musik von 1840 — 1880. Ein musik-historisch merkwürdiges Schauspiel hätte man erlebt, wie zu den Zeiten Gluck's; aber es wäre dabei nicht Kultur gegen Kultur oder Zivilisation gestanden, aus der Musik wäre nicht das Reich einer Welt, aus der Geschichte nicht ein Gericht geworden. Diess aber sind die grössten Meister und Helden, welche Gericht zu sprechen kommen über die geschichtliche Welt.

Fragen wir uns nun ernstlich, indem wir die Tiefen unseres eigenen Gemüthes belauschen, wann sie wiederklingen von dem grossen tönenden Erlebnisse des musikalischen Dramas, — fragen wir uns, welche Welt da

zu uns spricht, so müssen wir es uns gestehen, dass es eine ganz neue Welt, eine der geschichtlichen Welt der Gegenwart grundfremde Welt ist; und doch spricht sie uns so uralt-heimathlich an, dass wir nur die Angewöhnungen und Vorurtheile abzuwerfen haben, in welche wir als Kinder der Zeit allesammt eingesponnen sind, um uns vollbewusst und beseelt „aus frostig öder Fremde“ auf „eigene Weid' und Wonne“ ganz zurückgezaubert zu fühlen. Und diese Angewöhnungen und Vorurtheile fallen in der That von selber von uns ab, je offener wir unser Herz und Gemüth jenem grossen tönenden Erlebnisse der Kunst erschliessen. Wir können dann gar nicht mehr in dieser unserer alten Gewohnheits-, Konventions-, und Vorurtheils-Welt verbleiben; all unser innerstes reinmenschliches Begehren und Bedürfen, nun zum neuen Selbstbewusstsein erwacht, fühlt es sich einzig befriedigt in der vollen gläubigen Hingebung an jene neue Welt, die da in die alte hinein getreten ist, gleich dem Lohengrin vom fernen Grale, gleich dem Siegfried in die Höhle des Mime, gleich dem Walther unter die Meistersinger, gleich dem Parsifal von „Wald und wilder Au“ in Klingsor's Zaubergarten, ja, gleich der eigenen Persönlichkeit unseres Meisters in die Gesellschaft der modernen Zivilisation.

Es ist eine Welt der Wahrheit, der Grösse und der Würde, die uns dort aufgeht, wie wir sie schon lange verlernt hatten in den Weiten der geschichtlichen Realität um uns her noch zu suchen. Wer könnte wohl, während er dieser neuen Welt hingegeben die Tragödien des Tristan und Parsifal mitlebt, das Heil der Menschheit noch von den Belehrungen einer modernen Zeitungspolitik, von den Machtentfaltungen einer modernen Kriegsmechanik, von den Glanzleistungen eines modernen Kapitalismus erwarten? — Aber welchen Werth hätte diese Stimmung, wenn sie nur Stimmung bliebe? Man befindet sich in der Welt der Wagner'schen Kunst nicht allein in einer momentanen Entrücktheit zum Ideale, sondern es dringt auch ideale Kraft, ideales Wesen aus dieser Welt in unser Gemüth hinein, und indem es dieses auf das Ideale stimmt, giebt es ihm die Fähigkeit, nun auch selbst ein Stücklein Idealismus in der Welt mitzuspielen. Oder wäre nicht schon die Bildung eines Vereines, wie der unserige, auch solch ein Stücklein Idealismus? Und doch ist diess nur erst ein kleines Vorbild dessen, was diese Kunst aus deutschen Herzen bilden soll und kann: ein Volk. — Der grosse Vorgänger in der edelsten Begeisterung deutscher Jugend, Schiller, hatte dem moralischen Bewusstsein den Ausdruck einer idealen Kunst verliehen; unseres Meisters Kunst giebt uns moralisches Bewusstsein und moralische Kraft für ein idealistisches Wollen und Wirken in der Welt. Dieses Bewusstsein auszubilden und diese Kraft zu befestigen, auf dass mehr und mehr aus einer kunstbegeisterten Jugend die Erstlinge eines Volkes heranwachsen mögen, dazu dient uns Allen, die wir des Heldengrabes Mahnung recht verstehen, ein innig gedenkendes Mit- und Nachleben im Geiste jenes Heldenlebens selbst, das auch unseren Meister aus

dem reformatorischen Künstler unserer Zeit zum religiösen Propheten der Zukunft werden liess: der Zukunft, welche er mit dem Kunstwerk schon am Beginne seiner reformatorischen Bahn in eine bedeutungsvolle Begriffseinheit zusammengefasst hatte, nicht als ob seine Kunst erst in der Zukunft ihre Bewunderer finden würde, sondern weil ihre Welt — nicht die Gegenwart ist.

Als der Meister mit seiner Kunst in die Welt hinaustrat, wie musste er es mit jedem Schritte klarer und tiefer empfinden, dass, was in ihm selbst als künstlerisches Ideal lebte, das Reinmenschliche in seiner Wahrhaftigkeit, Grösse und Würde, überall Dem widersprach, was in der Welt als in Macht und Geltung bestimmend und entscheidend sich ihm entgegenstellte. Das aus seiner eigenen Kunst ausstrahlende Licht jener reinmenschlichen Tugenden beleuchtete ihm diese Welt, wo sie sich ihm zunächst in den Verhältnissen des Theaters, weiterhin des Publikums, danach des ganzen Volkes, und endlich der Mitwelt überhaupt darbot. Aus der Kritik der umgebenden Welt ward er damals, im stürmenden Jugendmuth des schaffensfreudigen Idealisten, zum Revolutionär. In dieser revolutionären Kritik hat man ein Zeichen des Mangels produktiver Künstlerkraft sehen wollen, während gerade sie in einer Zeit, da der Künstler die vollendete Form für das Ideal in seinen Werken noch nicht erreicht hatte, darüber hinaus schon bezeugen konnte, welch' ein klares und wahres Künstlerauge hier, vom Ideale selbst erleuchtet, als dadurch berufener Richter die Welt durchschaute. Auch wir in unserer Jugend, mit einem noch unklaren Gefühle von einem erstrebenswerthen Ideale, als wir zuerst bemerkten, wie die Welt, in der wir leben sollten, von solchem Ideale nichts wissen wollte und nichts aufwies, haben wohl unbesonnen gewähnt, mit einer Umwandlung der nun eben vorhandenen Zustände würde auch alles Hemmniss für das Ideal beseitigt sein, — weil wir noch nichts Anderes kannten als diess Vorhandene, weil wir auch den Sinn aller Geschichte nur erst in der Herbeiführung dieses jetzt Vorhandenen verstanden, weil das Ideal noch nicht so klar bewusst in uns lebte, dass wir an seinem Licht es hätten erkennen können, wie durch die gesammte Welthistorie das Widerspiel gegen das Ideale als herrschende Macht sich hindurchzieht, und wie durch die Veränderung irgend welcher Gegenwart weder die grosse Schuld aller Vergangenheiten getilgt, noch eine ganz neue selige Zukunft herbeigeführt werden könne. Diess vermochten wir erst dann zu erkennen, als uns ein Meister das Ideal gezeigt, wie er selbst es erschaut und wiedergeschaffen hatte in der That seiner Kunst.

In diesem unserem Meister vollzog sich der Entwicklungsprozess des kritischen Bewusstseins mit der ganzen dämonischen Energie des vom Ideal besessenen Genius. Er war Revolutionär die allerkürzeste Zeit seines Lebens, politischer Revolutionär im Sinne des Tages niemals. Immer nur fasste er das Ideale als Künstler auf, der aus einer politischen Kata-

strophe den freien Menschen hervorgehen sah, als die lebendige Berechtigung für eine ideale Kunst. Sobald er erkannt hatte, dass auf keiner Seite der Barrikaden der Mensch stand, dessen ideales Siegfrieds-Bild er schon in sich trug, da barg er sich in die Berge der Schweiz und schuf sich selbst diesen Menschen, zunächst als künstlerische Gestalt, doch aus dem immer fester sich begründenden, und nun auch musikalisch voll ausstönenden Gefühle: dass die wahre Kunst, als die Heimstätte solcher Gestalten, nicht nur im Gegenüber zu einer Welt, als zu bewunderndes Bild aus Himmelshöh'n, ätherisch dahinschweben dürfe, sondern dass ihr wahrhaftiges Leben des Ausdruck einer Welt sein müsse, — die ideale Verkörperung des edelsten Lebensbedürfnisses der Seele der Menschheit.

Trotz seiner Kunst, trotz der Liebesmacht der Musik, die er seinen „rettenden Engel“ nannte, hätte ihn die Verzweiflung am Leben, an einem solchen Leben seiner Kunst, wohl überwältigen können, wenn ihm nicht damals, als die Revolutionsidee der Zeit in ihrer ganzen Beschränktheit und Nichtigkeit ihm aufgehen sollte, die Philosophie Schopenhauer's bekannt geworden wäre. Die wunderliche Welt, die seinem Ideale so fremd und feindlich gegenüberstand und von Jahr zu Jahr sich fremder und feindlicher gegen ihn gebärdete, je mehr seine Werke sich in einzelnen Menschen-seelen Liebe und Bewunderung gewannen: diese Welt lernte er nun in ihrem Wesen als den Ausdruck eines bösen Willens verstehen. Doch während sein Philosoph nur mit der ahnungsvollen Geisterschrift einer idealistischen Weltanschauung, wie auf dem dunklen Grunde dieser bösen Willenswelt, eine reine Welt der *Ideen* für ein künstlerisch blickendes Denker-auge anzudeuten vermochte: so hatte der schaffende Künstler selbst diese Welt der Ideen schon als eine Wirklichkeit, als die Welt seiner Idealgestalten erschaut, als die Welt seiner Musik in sich wiedergeboren, ja, er war schon dabei, sie in vollendeten dramatischen Kunstwerken aus sich hinaus zu setzen in die weite, noch stumme, objektive Sphäre aller idealen Möglichkeiten. Aus dem Revolutionär war der Reformator geworden. Der künstlerische Mensch, welcher einst gegen die zeitlich umgebende Welt revoltirt hatte, lebte jetzt in der vollen Freiheit seiner Meisterwerke, in den Reformationsgesängen des deutschen Kunstgeistes.

Aber nun sehen wir, wie der freigewordene Meister von der idealen Höhe seiner „Nibelungen“ und seines „Tristan“, dem Gralsritter gleich, wieder zur Welt kommt, wie er sich ihr nähert mit den freundlichen Weisen seiner „Meistersinger“, und wie er noch einmal, im Vollgenusse edelster Seelenfreundschaft, die grosse seelenlose Weltfeindschaft erfährt, die aus dem Schicksale seines Siegfried bei den Gibichungen tragisch wieder-scheint. Er aber, der künstlerische Weltüberwinder, erweckte auch den Siegfried neu in seinem Parsifal; und während Walther von Stolzing das Meistersingerthum durch die Wahrheit seines Gesanges besiegt, erlöst Parsifal die Gralsritterschaft durch die Güte seines Herzens. Das künst-

lerische Ideal Wagner's, das ihn durch die philosophisch erkannte Welt des bösen Willens siegreich hindurch geleitet hatte bis auf den Grund der reinen Welt der Ideen: nun hat es ihm auch die Pforte erschlossen zu der religiösen Welt des moralischen Ideals, das der Philosoph wie ein Wunder ohne Gleichen an das äusserste Ende seiner Metaphysik gestellt hatte. Ein Spiel des Scheines ist die Welt des bösen Willens und nichts an ihr wahr als der Wille selbst in seiner Umkehr zum Guten, die allen Schein durchbricht und die moralische Bedeutung der Welt dem religiösen Bewusstsein offenbart. An dieser Erkenntniss war der Philosoph zum Mystiker geworden. Wagner aber blieb Künstler, und damit gewann er auch diesem höchsten moralischen Ideale eine selbst ideale Wirklichkeit. Der Revolutionär gewesene Reformator der Kunst ward endlich der religiöse Prophet der Regeneration, deren künstlerisches Symbol wir in dem Gralstempel und dem Liebesmahle erschauen.

„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.“

Dieses Wort seines Philosophen hat tief im Gemüthe unseres Meisters nachgeklungen. Was ihm in seinem Kunstwerke ideale Gestaltung gewonnen, was dort alle dämonischen Gewalten der Welttragödie in die poetische Form einer ästhetischen Erscheinung der Ideen gefasst hatte, was in seiner Musik als die seufzende Seele der Wahrhaftigkeit von je ihm erklingen war und die Macht zur künstlerischen Reformation ihm verliehen hatte: diess erkannte er nun als das Wesen der menschlichen Güte, die Möglichkeit des Guten, das Göttliche im Kerne der Welt. Und auch dieses erkannte er als Künstler, weil er es erschaut hatte. — Wann aber erschaut? — Am Charfreitag! —

Durch seinen Philosophen eingeweiht in die dunkelsten Tiefen der Welttragik, wohl konnte er einen Augenblick seines Lebens meinen, auch für ihn als Künstler sei damit der Weisheit letzter Schluss erreicht, und er müsse nun diese philosophische Erkenntniss selber in die symbolisch-poetische Form eines „Buddha“ fassen; ja, dieser Buddha-Gedanke, er hatte schon eine musikalische Blüthe getrieben: jenes grosse Motiv der „Welterbschaft“, mit welchem späterhin Wotan, aus der Kraft der tragischen Erkenntniss, einer unweise gewordenen Erda den Sieg des Reimmenschlichen künden sollte. Zu dieser Zeit erfuhr der Dichter des Wotan, der Sänger des Siegfried, der Denker des Buddha — das heilige Charfreitagswunder.

Wir wollen es erzählen, so wie wir uns entsinnen, es aus seinem eigenen Munde gehört zu haben. — Ein herrlicher Morgen war aufgestiegen über See und Gebirg des Züricher Landes, und hinaus blickte der Meister vom Altane seines eben gewonnenen stillen Asyls in die sonnigen Zauber der frühlingfrischen Natur: „Du sollst nicht Waffen tragen an dem Tage, da der Herr am

Kreuze starb! — So schallte es ihm entgegen wie mit Engelszungen aus dem grossen Frieden dieser feierlichen Welt, — eine Stimme aus weiter Ferne, ein Gralsklang aus den singenden Tagen seines Lohengrin, eine lange verklungene Erinnerung aus der Zeit, da er einst im böhmischen Walde das Gedicht vom „Parzival“ gelesen. Vor ihm schwebte das Bild des Gekreuzigten; und Wehr und Waffen der philosophisch geklärten Weltkritik, der historisch geschärften Weltverachtung, die legte er still zur Seite: er entwarf die Dichtung des „Parsifal.“

Nun wissen wir, was Wagner erschaut hatte: die göttliche Personifizierung des menschlichen Gemüthsideales; und uns armen Seufzenden und Suchenden nach dem Ideale in dieser Welt, die wir das Göttliche mit eigenen Augen nicht mehr erschauen konnten, uns brachte er nun den erlösten Menschen als lebendiges Symbol! Immer klarer tritt uns von jener Zeit an das Bewusstsein von der Erlösungsmacht aus seinen Worten und Werken entgegen; aber niemals vergisst er darüber, dass er Künstler ist: er schreibt über „Staat und Religion,“ und er vollendet die „Meistersinger“ und den „Ring“; er singt in dem Jubelhymnus auf deutsche Kraft und Treue das hohe Lied des deutschen Christenthumes, und er legt den Grund zu dem Werke von Bayreuth; er tritt in den edelen Kampf ein gegen die „Vivisektion“, und er vollendete die Musik des „Parsifal“; er beschliesst seine Schriften mit „Religion und Kunst“, und er führt den „Parsifal“ auf im Bayreuther Theater. Nach diesem seinem letzten Worte und Werke verlässt er die Welt, aber nicht den Kreis der Liebe und des Glaubens, dem das Unsterbliche seines Heldenwesens nun ganz zu Theil geworden war, — dem das Heilige, das er als Künstler erschaut, als Meister verkündet hatte, „im Grabe lebt“: von Lenz zu Lenz ein treibendes Samenkorn in dem fruchtbar bergenden Grunde der menschlichen Seele.

1897 Mit ganzer Seele haben wir denn nun daran zu gehen, das uns hinterlassene Erbe zu verwalten, nicht nur in der äusseren Erhaltung seines idealen Symboles, des Kunstwerkes, sondern auch in der innerlichen Pflege seines religiös-ethischen Geistes, der lebendigen Gemüthsmacht. Sie allein würde im Stande sein, durch eine besonnene Ausbildung und kräftige Entwicklung aus der menschlichen Seele jedes Einzelnen heraus, mit äusserster Geduld und ohne jeden hastigen Dünkel des Erfolges, die neue Welt einer Gemüthskultur „von Innen zu bauen“, wie es nach Wagner's Wort die Art des deutschen Geistes ist. Das wäre dann eine Welt der Gefühle, Gesinnungen, Gedanken und Thaten, entsprechend der Wahrhaftigkeit, Grösse und Würde des künstlerischen Ideales, — eine Welt, deren natürlicher Ausdruck selbst edelste Kunst wäre, — eine Welt, welcher, auch wenn sie niemals wirklich würde in einer allgemeinen menschlichen Kultur, doch in dieser reinmenschlichen Kunst stäts das ästhetische Vorbild ihrer idealen Möglichkeit gegeben wäre, wie sie auch in jeglicher guten That einer menschlichen Seele die moralische Wirklichkeit

ihres idealen Wesens bewährt finden könnte. Denn nicht dafür ist uns die menschliche Seele gegeben, um einer idealen Kunst gegenüber „Theaterpublikum“ zu spielen; und nicht dafür umgiebt uns diese Erscheinungswelt als unsere Lebenssphäre, um einer philosophischen Erkenntniss gegenüber nur das nichtig-flüchtige Spiel des Scheines zu bedeuten. Nein, diese Erscheinungswelt selber soll uns, von Innen heraus, ein Kunstwerk unseres Gemüthes werden, gleichwie ihr ideales Symbol ein Kunstwerk der Musik geworden ist, das nun vor uns erscheint als das grösste Beispiel dessen, was ein Meister gekonnt hat, — als ein Beispiel aber auch dessen, was wir, als seine wahren und treuen Schüler, wollen müssen, um seiner Meisterschaft und seines Werkes würdig zu sein.

Das Kunstwerk des Meisters zeigt uns die Wahrhaftigkeit in ihrer höchsten Würde. Die furchtbaren Wahrhaftigkeiten der Weltragödie fasst es in die erhabene Ruhe der künstlerischen Form, und offenbart uns zugleich darin die ästhetische Bedeutung des Scheines. Wie wir dort das Scheinspiel des bösen Willens durch die Künstlerkraft des Meisters bewältigt erkennen: so sollen wir auch im eigenen Lebenskampfe mit diesem Scheinspiele uns würdig zu fassen wissen im Geiste solcher hohen Kunst. Wir müssen den Umgang und die Beschäftigung mit dem Gemeinen scheuen. Wir müssen uns hüten, zuviel mit Windmühlen und Gespenstern, mit Lumpen und Lappen zu kämpfen. Gar oft wird über Tag ohne Noth gekämpft, weil wir des „Scheines“ vergessen und die Würde nicht wahren. Können wir das mächtige Heldenschwert des Meisters selber nicht führen, so sollen wir deshalb nicht meinen, auch uns gebührten nur jene kleinlichen, tückischen und gebrechlichen Waffen, die zu den Requisiten der Komödien-Bühne des bösen Willens in der Erscheinungswelt des Tages gehören. Die Grösse der Wahrhaftigkeit in unserem Meister soll uns nicht erschreckend und betäubend die Würde der Wahrhaftigkeit in seinem Kunstwerk vergessen lassen.

Wohl steht uns nirgends gewaltiger die Grösse der Wahrhaftigkeit vor Augen, als wenn wir uns die Person und das Leben des Meisters vergegenwärtigen: dämonisch, furchtbar, zerschmetternd, wie die tragischen Gewalten seines Dramas, dort in das Bild der Kunst, hier in das Bild der Persönlichkeit gebannt. Ein Fremdling mochte vor der Erscheinung einer solchen wahrhaftigen Kunst erschrocken fragen: wo bleibt die Melodie? — und vor der Aeusserung einer solchen wahrhaftigen Persönlichkeit: wo bleibt die Güte? — So aber müssen die richtenden, rächenden und rettenden Helden geartet sein. Wären sie nicht so dämonisch unbedingt-wahrhaftig, so ausser alle Rücksichten und Pflichten gestellt, ersetzte sich nicht ihnen das, was wir „Moral“ nennen, durch den genialen Instinkt ihrer grossen Natur, wonach sie einzig handeln: so möchten sie Meister der Kunst und Tröster des Lebens sein, aber die wahren Helden wären sie nicht und könnten uns auch nicht wahrhaft helfen. Helfen im Leben:

denn darüber hinaus hilft nur „der Eine“, der Meister aller Helden, dessen Natur die Güte selber, dessen Menschenwesen Gottheit war.

Unter allen grossen Helden und Helfern im Leben hat vielleicht unser Meister jene dämonische Tugend des Genius im höchsten Maasse besessen. Wir aber sind keine Helden gleich ihm; wir sind seine Gefolgschaft, und seine Wahrhaftigkeit lebt in uns als die Treue gegen ihren Geist. Diese Treue würde sich selber untreu und vernichtete ihre Kraft und ihren Werth, wollte sie im übermüthigen Schwärmergeiste die Moral der Pflicht und die Besonnenheit der Vernunft bei Seite werfen, als wäre die Welt schon heute für uns Alle das selige Blütenfeld der Freiheit genialer Instinkte. So schütteten wir nur ein Chaos in das andere und missachteten ganz die bedeutungsvolle Einzigkeit des Genius, durch welche er der Held und Meister unserer Treue geworden ist. Diese Treue soll die Wahrheit seines Werkes und seiner Lehre bekennen, und nie verleugnen, gegen die Lügen der Welt. In deren Mitte gefesselt, soll sie selber das Lügen verlernen, weil sie die Wahrheit als vorhanden geschaut und in ihr Herz geschlossen hat. Ueberall aber soll sie im Dienste der Wahrheit das höchste und letzte Wort ihres Meisters befolgen: die Güte. Die göttlich schöpferische Güte, die sich selbst für die Welt verkörpert hatte in dem Helden der Wahrhaftigkeit, so wie er war und wirkte, wie er uns belehrte und erzog: sie soll weiterleben in uns Schülern seiner Wahrheit als die menschlich thätige Güte, die kraftvoll vereinende Liebe untereinander, und das theilnehmend berathende Mitleiden mit allen Denen, die unter der Entziehung, Verdunkelung und Entstellung des Ideales zu leiden haben. Wo irgend in menschlichen Seelen die Möglichkeit des Guten und Wahren, des Edelen und Schönen, der verborgen ruhende Kern des Reinnenschlichen sich anzeigt — stäts gefährdet durch die Störungen und Schädigungen, die Lüge und den Schein einer, der Wahrheit und dem Ideale feindlichen und fremden Welt —: da sollen wir uns hinneigen, gütig ohne Hochmuth, freigebig ohne Anmaassung, um ihnen die Grösse unseres Helden, die Würde seiner Kunst und die Wahrhaftigkeit seines Wortes, kurz, unser ganzes reines Lebensglück, in mild versöhnlicher Weise immer inniger zum Gemüthe zu führen, immer klarer zum Bewusstsein zu bringen, — schöpfend aus jenem ewigen Quelle, aus welchem Kundry den verschmachtenden Parsifal labt, und Parsifal die weinende Kundry tauft.

Der wiedergewonnene Glaube an das Gute, unseres Meisters verklärtes Werk, lebt nur fort in der Liebe, des „Heilands Huld“; und diese Liebe, die in unserem Gemüthe an dem neuen Glauben sich selbst entzündet, sie giebt uns Allen auch die Hoffnung auf die Möglichkeit einer Kultur von dem liebevollen Geiste des Glaubens unseres Meisters. Er, der uns das „letzte Liebesmahl“ bereitet hat, — so finde er uns denn auch „gerüstet Tag für Tag“, dieses Liebesmahl unter uns zu begehen, als die „brüder-treuen“ Mitgenossen im Dienste und Kampfe für das Wahre, Grosse, Würdige und Gute!

Ueber den Theaterbau.

Von Friedrich Hofmann.

II.

Die deutsche Architektenschaft hat das Wagnertheater seinerzeit in ihrem maassgebenden Organe mit Anerkennung der grossen Vorzüge besprochen, sich aber im Uebrigen durch die Reserve gedeckt, dass diese Anordnung nur für die in Bayreuth herrschenden aussergewöhnlichen Verhältnisse möglich sei; da die letzteren doch aber nur in Bezug auf die in Bayreuth gebotenen Kunstleistungen bestehen, die Benützung des Theaters aber die selbe ist, wie in jedem anderen, so ist dieser Einwand hinfällig. Hält man aber es für unerlässlich, den räumlichen Separirungsgelüsten des Publikums Rechnung zu tragen, so ist zu erwidern, dass dieses auch bei dem Bayreuther Typus unter Festhaltung des Grundgedankens möglich ist. Die im Rücken der Sitzreihen sich hinziehende sogenannte Fürstenloge hat eine so ansehnliche Höhe, dass sehr leicht eine zweite Logenreihe daraus gewonnen werden kann. Andererseits wäre das ununterbrochen ansteigende Amphitheater durch die auch im antiken Theater angewendeten Gürtel (diazoma) in einzelne Zonen zu zerlegen, welche, mit unterschiedlichen Platzpreisen belegt, von selbst die etwa gewünschte Separirung herbeiführen werden. Auch der Logenbildung sei hier gedacht, welche bei dem viel glücklicher aus dem Bedürfniss entwickelten Circus in Anwendung steht, und welche ohne jede Aenderung des Prinzipes sich auch auf das Amphitheater übertragen lässt. Die würdigste Separirung jedoch erblicken wir unsererseits in der Wiederholung der selben Vorstellung an verschiedenen Tagen hintereinander zu verschiedenen Eintrittspreisen, ein Vorgang, der ohnediess nichts Neues mehr ist.

Mehr und mehr kommen die Architekten zur Ueberzeugung, dass nur durch die Annahme des Bayreuther Musters dem Theaterbaue neue Impulse gegeben werden können. Beweise hierfür bilden die Konkurrenz zu einem „Mustertheater“, veranlasst durch die deutsche hygienische Gesellschaft im Jahre 1883, und die jüngste öffentliche Konkurrenz zu einem Stadttheater für Halle a. S. Bei beiden war das Prinzip Wagner's durch mehrere vorzügliche Arbeiten vertreten, von welchen es einigen sogar gelang, sich die Anerkennung und Prämiirung der Preisrichter zu erringen. Wenn in einzelnen der erwähnten Projekte versucht wurde vom strengen Bayreuther Typus abzuweichen, und namentlich die Ausbildung der Seitenwände des Saales mit der Modernität zu einem Kompromiss zu verschmelzen, so ist diess mindestens keine Verbesserung des Urbildes gewesen.

Die Noth, welche in Bayreuth zuerst wirksam war und dazu führte, die für das Sehfeld nicht auszunützenden Dreiecksflächen zu beiden Seiten des Zuschauerraumes, die für Auge und Ohr störend wirken mussten, zu

verhüllen, machte hier erfinderisch, und die kulissenartig fortgesetzte Wiederholung der Prosceniumswände, zwischen welchen sich Zugänge und Treppen trefflich bergen lassen, wird gleichfalls eine unübertreffliche Anordnung bleiben. Die Beibehaltung dieses Motives wäre den Architekten für ihre künftigen Theaterbauten ebenso anzurathen, als die Anlage des gänzlich versenkten Orchesters von Bayreuth, an welcher geniessendes Publikum wie ausübende Künstler ein gleiches wichtiges Interesse haben. Die hier und dort versuchte Vertiefung des Musikerplatzes um ein Geringes bleibt ohne jede Wirkung; wogegen gar keine technischen Schwierigkeiten bestehen, ein tief angelegtes Orchester durch versetzbare Holzkonstruktionen zeitweise in das gewünschte „moderne“ Orchester zu verwandeln, sofern es denn noch Jemand nach diesem gelüstete.

Nach den Ergebnissen der oben erwähnten Theaterbaukonkurrenzen zu urtheilen, theilen also viele deutsche Architekten die in einem „deutschen Bauhandbuche“ geäußerte Ansicht nicht, nach welcher dem Bayreuther System deshalb keine Zukunft zuerkannt wird, weil das Publikum sich im Theater nicht anstrengen (d. h. also hier auf die Spiele achten), sondern zerstreuen wolle. Diese naive Verurtheilung unseres herrschenden Theaterwesens bringt uns auf die Hoffnung, dass das Publikum gerade durch die Nöthigung zu konzentrirter Aufmerksamkeit recht wohl dazu angeleitet werden könnte, schärfer als bisher auf die dargebotenen Kunstgenüsse zu achten und solche fernerhin zu meiden, die die gehabte Anstrengung nicht lohnen. Somit könnte der Geschmacksreinigung in Bezug auf die alltägliche darstellende Kunst nachgeholfen werden durch die nicht zu leugnende Möglichkeit der Raumwirkung des Saales auf Geist und Gemüth — womit die Architektur sich dankbar erweisen könnte für die Anregung, die sie unstreitig von der Kunst Wagner's empfangen hat.

Wenn an der bisherigen Betrachtung vorwiegend von einem Theil des Theaters, vom Zuschauerraum und dessen Umgebung, die Rede sein musste, so ist die Ursache darin zu suchen, dass der Werth einer Theateranlage sich hauptsächlich auf die Art und Weise gründet, wie dieser wichtige Theil gestaltet ist. Der zweite Haupttheil des Theaters, an und für sich der unentbehrlichste, die Bühne, hatte bei der Entwicklung des modernen Theaters ein besseres Loos. Vorbilder hierzu gab es nicht, daher sich die moderne Bühne gänzlich aus inneren Zweckmässigkeitsgründen entwickeln konnte und einer wesentlichen Verbesserung nicht bedarf. Die heute noch gebräuchliche Kulissen-Einrichtung, Prospekte, Soffiten etc. wurden wahrscheinlich zum erstenmale in Italien bei dem früher erwähnten Theater von Vicenza angewendet, von wo aus sich diese Einrichtungen rasch über das übrige Europa verbreiteten. Vorher war es der Phantasie des Zuschauers überlassen, sich unter dem ganz undekorirten Bühnenraum nach den ausgehängten Tafeln, welche die Aufschriften: Wald, Heide, Strasse etc. trugen, die betreffende Scene auszumalen, und noch Shakespeare hatte

für seine Dramen keine andere Bühne. Dass die Ideen und Bestrebungen Wagner's sich auch auf die gesammte technische Bühneneinrichtung, die Herstellung des Scenariums, der Bühnenmalerei erstreckten und als befruchtend sich erwiesen, ist bekannt, und auch in diesem Punkte vergleicht sich die bahnbrechende Thätigkeit Wagner's mit jener des Aischylos beim antiken Theater.

In Bezug auf die äussere Gestaltung des Theaterbaues war der rücksichtslos wahrhaftigen Ausbildung des Bayreuther Hauses schon früher stark vorgearbeitet worden durch die Bauten Langhans' und Semper's. Ersterer hat mit dem Viktoriatheater zu Berlin und dem Leipziger Stadttheater, letzterer mit dem ersten und noch mehr dem zweiten Dresdener Theater angestrebt, die Anordnung der inneren Theile des Theaters auch in der äusseren Erscheinung, in der Gruppierung und Abstufung der Massen zum Ausdruck zu bringen. Die früher und häufig noch jetzt beliebte Methode, der vermeintlich nothwendigen einheitlichen Silhouette des Baues halber die verschiedenartigsten Bautheile unter einem Dache zu vereinigen, hatte durch die Bauten der genannten Künstler schon ihre verdiente Verurtheilung erfahren. Beiläufig zu erwähnen hat diese Methode, welcher zur Liebe dem Bühnenhause an der erforderlichen Höhe oft bedeutend abgezwickt, dem Zuschauerraum aber Räume aufgesetzt werden, die praktisch wenig benützbar sind und sich der Ueberwachung mehr oder weniger entziehen, einen guten Theil der häufigen Theaterbrände verschuldet. —

Die architektonische Ausbildung des Theaters im engeren Sinne — den Styl — konnten wir hier ganz ausser Betracht lassen. In einer Zeit, in der vom keuschesten Hellenismus bis zu den geilen Auswüchsen des jüngsten Gründer-Styls alle historischen Stylnünzen neben einander geübt werden und ihre Liebhaber finden, ohne dass zu dem einen oder andern Styl eine innere Nothwendigkeit treibt, kann es auch nur wieder Laune und Willkür sein, für das Theater diesen oder jenen Styl als besonders passend zu erklären. — Da aber nach wie vor Theater gebaut werden, indem den bestehenden von den statistischen Gesetzen kein langes Leben gestattet wird, so dürften diese unseren Geschmackssinn am meisten noch befriedigen, wenn sie sich in Harmonie zu ihrer Umgebung setzen d. h. in jener Stylart errichtet werden, die der betreffenden Stadt das allgemeine Gepräge gegeben hat; wonach also ein Theater zu Wien oder Berlin ein anderes architektonisches Kleid tragen kann, als ein solches zu Nürnberg, Hannover oder Köln. Heisst diess also, sich überall in das Alte schicken, so vermag es der Baukünstler dennoch sein Werk mit seiner Zeit in Einklang zu setzen und ihm Styl an und für sich — ohne zuviel historischen Beigeschmack — zu sichern. Wahrheit in Bezug auf die Uebereinstimmung der äusseren Formen des Werkes mit seinem Zweck — Treue in Bezug auf die Charakterisirung der Natur des verwendeten Stoffes und Maasshalten in Verwendung der überlieferten und allverständlichen Formensymbole — werden die sicheren

Führer sein, die schon jetzt, insbesondere bei manchen der Empfangsgebäude der Eisenbahnen, zu schönen Ergebnissen geführt haben.

Mehr von dem Architekten zu verlangen, wie es oftmals geschieht, etwa die Schaffung eines neuen Styls, wäre unbillig, und dieses Verlangen würde sich bei ihm an den falschen Ort richten. Werden neue Kulturideen in der Allgemeinheit mächtig, sodass sie neue Bedürfnisse erwecken, so hat es zu keiner Zeit an den Männern gefehlt, die diesen Bedürfnissen den ihnen entsprechenden architektonischen Ausdruck verliehen. — Aber, wie der unserem Meister so nahe befreundete grosse Baukünstler Semper sagte: nicht von den Architekten sondern von den Regeneratoren der Religion oder der Gesellschaft haben die Impulse hierzu auszugehen.

Wir glauben nun nicht zu irren, wenn wir die Impulse, welche die Baukunst durch unseren Meister schon jetzt erkennbar empfangen hat, nicht für die einzig möglichen halten.

Würden jene ewigen Kulturideen, welche der Seherblick Wagner's schon in „Kunst und Revolution“ frühe zu ahnen begonnen, und welche er aus dem Wuste der hinter uns liegenden Geschichte in „Religion und Kunst“ mit sicherster Hand zusammengefasst und vertieft hat, in Vielen zu wirklichen Thaten sich verdichten, so müssten wohl altgewohnte egoistische Bedürfnisse schwinden und neue idealere sich geltend machen. Wie das vielfach verzerrte Leben um uns dann andere, menschlichere Züge gewinnen würde — also auch die Erscheinungen dieses Lebens in der Baukunst. Der Mythos vom Städtebau durch Amphion's Lyra, dessen der Meister bei der Grundsteinlegung des Bühnenfestspielhauses ahnungsvoll gedachte, würde dann seinen alten Sinn neu bewähren *).

*) Man ziehe zu diesem Aufsätze (vgl. Januar-Stück, S. 18 ff.) die 4 Theatertypen auf der Beilage des vorigen Stückes zur Vergleichung heran.

Von den 4 Grundrissen sind je die beiden antiken und die beiden neueren nach den selben Maassstäben gezeichnet. Es ist leicht ersichtlich, dass beim antiken Theater, ebenso wie bei dem modernen, ein bedeutender Theil der Zuschauermasse die Ansicht der Bühne gar nicht, ein anderer sie nur stückweise erhält.

Beim Ersteren, bei welchem der Schwerpunkt eben in der Orchestra liegt, auf die alle gleich gut sehen, ist dieser Mangel entschuldbar, nicht aber beim modernen Theater. Beim Wagner-Theater ist dieser Fehler ganz vermieden, und es ist daher das vollkommenste Theater, das je errichtet wurde. Eine oberflächliche Vergleichung mit dem Dresdener Bau zeigt überdiess noch, dass der Aufwand an Baufläche geringer ist beim Wagner-Theater, wiewohl hier alle wesentlichen Theile (Bühne mit Nebenräumen, Zuschauerraum) reichlicher bemessen sind. Dieses Verhältniss würde sich noch mehr zu Gunsten des Wagner-Theaters ändern, wenn andere neuere Theater zur Vergleichung herangezogen würden.

Das Dresdener Gebäude ist in Bezug auf klare Anordnung aller seiner Theile eines der besten, wenn nicht das beste der modernen Theater, und die Einwirkung des von Semper schon früher projektirten Wagner-Theaters auf diesen gleichfalls Semper'schen Bau ist unverkennbar.

Genie und Dämon*).

Es ist fast, als habe die Natur den Gambetta geschaffen, eigens um den unklaren Köpfen, die immerzu von *politischem Genie* reden, einmal recht gross die Augen zu öffnen — was allerdings eine vergebliche Mühe gewesen sein wird.

Im Jahre 1871 war Gambetta, nachdem er im Interesse Frankreichs, der Republik und des Herrn Gambetta eine kolossale Aktivität, eine riesige Energie, mit einem Wort seltene und grosse Eigenschaften entwickelt hatte, aber der deutschen Strategik und der von den Deutschen bereits eingenommenen viel günstigeren militärischen und diplomatischen Stellung unterlegen war, nichts mehr, als dass ihn ein Thiers, unter dem Beifall der Zeitgenossen, einen *fou furieux* nennen durfte. Wer ihn damals, oder selbst noch im Jahre 1875, 1876 ein *Genie* hätte nennen wollen, wäre ausgelacht worden. Aber es dauerte nicht lange, so war der Tollhäusler von 1871 in den Augen seiner Zeitgenossen zum Genie avanzirt. Gegenüber dem immer einstimmiger werdenden Bewunderungsschor französischer, russischer, italiänischer und englischer Stimmen, in dem sich auch einige deutsche Stimmen, und zwar, wie gewöhnlich, mit besonderem Nachdruck**), vernehmen liessen, wurden Diejenigen immer seltener, welche sich genug Besonnenheit bewahrt hatten, um in Léon Gambetta nichts weiter zu sehen als einen kräftigangelegten, skrupellosen, vom Glück begünstigten Abenteurer. Die öffentliche Meinung wollte es anders haben: sie hatte Interesse für den Mann gewonnen. Und heute ist man ja so ziemlich darüber einig, dass die Neujahrsnacht von 1883 ein *politisches Genie* mitten in seiner Laufbahn dahingestreckt habe.

*) In dem nachfolgenden Beitrage aus Italien wird die Redaktion, so gerne sie dem Ausländer als einem Gaste stäts das eigene Wort unverändert lässt, sich doch eine Einschaltung an einer Stelle gestatten, wo der Deutsche Leser stutzen muss. Der rechte „Wagnerianer“ dürfte wohl leicht den tieferen Grund dieses Stutzens in einer allerdings vorhandenen, durch das Thema schon vorgezeichneten Lücke erkennen, welche auszufüllen aber gerade die Aufgabe unserer, mit Wagner an Schopenhauer anknüpfenden Lehrthätigkeit wäre. Uebrigens geben wir obigen Aufsatz, der durch scharfe Berichtigung eines üblichen irrigen Wortgebrauches im Sinne Schopenhauer's beitragen will, als Vorläufer zu einer geplanten Reihe solcher Arbeiten verschiedener Verfasser, welche unsere Leser nach Wagner's Wünsche mehr und mehr in die Philosophie des Idealismus einführen sollen. Zugleich mögen sie daran mahnen: das Ehrenedenkmal für den grossen Weisen, zum 100jährigen Geburtstage im Jahre 1887, unserer Aufforderung in diesen Blättern (1884. V.) gemäss, eifriger als bisher fördern zu helfen. Unsere Schopenhauer-Kasse enthält augenblicklich 210 M., als eine grössere Spende Ihrer Excellenz der Frau Gräfin von Schleinitz, und einen Beitrag von Herrn G. Zeisig in Berlin, worüber hierdurch dankbar quittirt wird. D. Red.

**) Hauptmann Kolmar von der Goltz in der „Deutschen Rundschau“, Max Nordau in „Paris unter der dritten Republik. Neue Bilder aus dem wahren Milliardenlande“ zweite Auflage 1881, u. A. m.

Was liegt nun aber zwischen dem Heute und Damals, das diesen Unterschied hervorgerufen und dem Mann das Anrecht auf eine Qualifikation zusicherte, die, nach Goethe's ausdrücklicher Erklärung „*nur den höchsten Geistesgaben*“ zukommt (Dicht. u. Wahrh. Buch 19) —?

Zweierlei: seine Thätigkeit und der Erfolg der ihr geworden.

Seine Thätigkeit — war im wesentlichen ganz die selbe von früher; die selbe Art von Thätigkeit, mit dem selben Ziel wie früher; nur hatte sie andere Wege eingeschlagen, und es standen ihr späterhin mehr Erfahrung, Gewitztheit und Schlaueit zur Seite. Das Wesentliche an ihr war unverändert das selbe geblieben, weil es eben aus dem Wesen des Mannes entsprang; und die Akzidenzien sind es ja wahrlich nicht, welche das *Genie* ausmachen, sondern sie sind bloss einige Mittel mehr zum Zweck.

Also ist es der Erfolg, der den Mann zum *Genie* macht? Gewiss nicht; denn wenn Schopenhauer in seinem fünfzigsten Lebensjahre gestorben wäre, wäre er als ein *Genie* gestorben, und zwar als eines der grössten *Genie's* der Welt, obwohl er bis dahin nicht die Spur eines Erfolges aufzuweisen hatte. — Woher kommt dann aber mit einemmale das *Genie*?

Die Sache ist die: die Leute folgern ganz richtig, wie der alte Goethe folgerte: Wo ich grosse Wirkungen sehe, da schliesse ich auf grosse Ursachen. (Gespr. mit Eckermann.)

Da ist nun ein Mann, der, während sie ihren Geschäften und Vergnügungen nachgingen, assen, tranken und schliefen, unausgesetzt, im Stillen und unter der Decke, auf ein Ziel losgearbeitet, klug die Mittel anzusammeln gewusst hat, und nun mit einem Mal vor aller Welt grossartige Wirkungen hervorbringt, blendende Erfolge erzielt. Sofort ist auch der Schluss da: von Wirkung auf Ursache, von Wirkungen (Erfolgen), die nicht ohne Intellekt erzielt werden konnten, auf den *Intellekt* als ihre Ursache, von der Ungewöhnlichkeit und Grösse der erzielten Wirkungen (Erfolge) auf die Ungewöhnlichkeit und die Grösse des Intellekts, von den Erfolgen (Wirkungen) Gambetta's auf das *Genie* Gambetta's. So schliessen die Leute und müssen so schliessen, da sie von dem ganzen grundtiefen, so sehr wichtigen und folgenreichen (von Schopenhauer zuerst durchschauten und mit beispielloser Klarheit im 19. Kapitel der „Welt als Wille und Vorstellung“ exponirten) Verhältniss zwischen Wille und Intellekt so gut wie keine Ahnung haben, und ausserdem, und zum Theil gerade deswegen, von Alters her die Neigung, bei Allem was nicht ohne Intellekt zu Stande kommt, noch kommen kann, eben auch als die wirkende Ursache (*causa produttrice* der Italiäner) den Intellekt anzunehmen.

Auf diese Weise sind nacheinander Alexander, Cäsar, Cromwell, Richelieu, Bonaparte, Bismarck, Gambetta kurzweg *Genie's* geheissen worden und gelten dafür. Verstärkt werden sie in ihrem Wahn noch dadurch, dass bei einigen dieser Männer, so namentlich bei Bismarck, allerdings ein genialer Zug hervortritt; was sie, nachdem sie einmal *Genie* und *Dämon* mit einander

verwechselt und diesen für jenes genommen haben, offenbar in ihrem Irrthum bestärken muss.

Man höre hier was Schopenhauer sagt:

„*Genie* steht der Fähigkeit zum praktischen Wirken geradezu entgegen, zumal auf dem höchsten Tummelplatze der selben, wo sie sich im politischen Weltreiben hervorthut; weil eben die hohe Vollkommenheit und feine Empfänglichkeit des Intellekts die Energie des Willens hemmt, diese aber, als Kühnheit und Festigkeit auftretend, wenn nur mit einem tüchtigen, geraden Verstande, richtigem Urtheil und einiger Schlaueit ausgestattet, es gerade ist, die den Staatsmann, den Feldherrn, und, wenn sie bis zur Verwegenheit und dem Starrsinn geht, unter günstigen Umständen, auch den welthistorischen Charakter macht.“ (Diess ist wie in Voraussicht *Bismarck's* geschrieben.) „Lächerlich aber ist es“ fährt Schopenhauer fort „bei dergleichen Leuten von *Genie* reden zu wollen. Ebenso sind es die niedrigeren Grade geistiger Ueberlegenheit, also Klugheit, Schlaueit und bestimmte, aber einseitige Talente, die zum Fortkommen in der Welt befähigen und leicht das Glück der Person begründen, besonders wenn ihnen hier Unverschämtheit (wie oben Verwegenheit) beigegeben ist.“ Diess ist wie in Voraussicht *Gambetta's* geschrieben.) Schopenhauer, P. u. P. § 51.

An dieser meisterhaften, sonst ganz vorzüglichen Stelle habe ich nur eins auszusetzen, nichts von dem, was dasteht, sondern, dass Etwas nicht dasteht, nämlich, dass sie das *dämonische* Element ganz bei Seite lässt. Man beobachte den Lebenslauf Bonaparte's, Gambetta's, Bismarck's; man betrachte ihre Köpfe. Darin liegt, daraus spricht unverkennbar etwas, das mit den obigen Worten Schopenhauers nicht erschöpft, ja nicht einmal von ihnen berührt worden ist. Man betrachte den Kopf des gewaltigen Corsen: die eherne Stirn, das eiserne Kinn, das glühende, feste Auge. Oder Bismarck's: das stahlscharfe, tiefblitzende Auge, die buschigen Brauen, die thatenschwangere Stirn, den ganzen Kopf, der unwillkürlich an Erz und Eisen erinnert. Oder Gambetta: die Wucht und den Schwung, das Stürmische des cyklopischen Antlitzes.

Hier haben wir *Dämonisches* vor uns. — Den mystischen Ausdruck einstweilen bei Seite gelassen sage ich: in solchen Menschen ist der Wille zum Leben nicht mehr bloss persönlicher, individueller, d. h. auf das Individuum beschränkter und an ihm sein Genüge findender Lebenswille, sondern potenziert zu praktischem Schaffenswillen, zum politischen Schaffensdrang über das Individuum hinaus auf die Mitmenschen; Wille, Drang, der die übrige Menschheit als sein Material ansieht, mit dem, und auf das er wirkt, ihm seinen Stempel aufdrückt. So that Bonaparte mit ganz Europa, Bismarck mit Deutschland, Oesterreich und Frankreich, Gambetta (*faute de mieux*) mit Frankreich. Wenn wir diese Leute willensgewaltig, zäh, energisch, muthig, praktisch, klug, geschickt, schlaue, glücklich etc. genannt haben, so bleibt doch immer noch etwas, das uns zwingt, auf sie zurückzukommen,

Das ist das Dämonische in ihnen. Sie sind starke Vertreter des *Willens zum Leben*. Der Wille zum Leben tritt hier mit einem solchen Grade der Deutlichkeit, Stärke und Entschiedenheit auf, sein Auftreten ist auf dieser höchsten Stufe seiner *Objektivation* von einer solchen Beschaffenheit, und von derartigen Folgen begleitet, dass wir die individuelle Erscheinung, in der er also auftritt, eben weil sie dabei doch Individuum bleibt, eine *dämonische* nennen müssen. Wenn wir uns im Anblick der Gestalt und der Bewegungen eines Königstigers verlieren, oder etwa plötzlich Zuschauer eines Kampfes zwischen einer Riesenschlange und einem Jaguar werden, so fühlen wir mit einer Deutlichkeit, die gar nicht grösser sein könnte, mit einer zwingenden, kolossalen, ganz unmittelbaren Deutlichkeit, dass Das da vor uns der *Wille zum Leben* in seiner ganzen Ursprünglichkeit ist; der eben als solcher etwas Dämonisches hat. Aber es ist das Dämonische des Lebenswillens als solchen, es ist die Daimonie der Natur überhaupt, die, indem sie plötzlich mit so grosser Deutlichkeit uns zum Bewusstsein kommt, uns wohl schauern, erbeben machen, unser ganzes Wesen in Aufruhr bringen und uns mit den tiefsten Gefühlen durchwühlen kann, nicht aber eigentlich uns Respekt einflösst. Denn dieser ganze Lebens-Wille steckt ja auch in uns, er ist ja der Kern unseres eigenen Wesens, der in uns, was er an ursprünglicher Rohkraft und dämonischem Walten eingebüsst hat, dafür zur Hervorbringung eines viel Edleren: unseres vernunftbegabten *Intellekts* nämlich, verwendet hat. Wo dagegen auf der höchsterreichten Stufe seiner Objektivationen, im Menschen, der Wille zum Leben einmal ausnahmsweise in seiner ursprünglichen Kraft auftritt, welcher aber diessmal ein sie lenkender, und eben durch sie wieder in seiner Leistungsfähigkeit gesteigerter, vernunftbegabter Intellekt zur Seite steht: da haben wir die höhere Art des Dämonischen vor uns: den *dämonischen Menschen*. Die Persönlichkeit eines Solchen wirkt: bezaubernd, fesselnd, hinreissend, dominirend, hat etwas Magnetisches, welches die Leute dann sagen lässt — man gestatte den die Sache besonders treffend wiedergebenden französischen Ausdruck — *qu'il exerce un charme singulier, qu'il a quelque chose de singulièrement séduisant*.

Wer jedoch die dem Lebenswillen grundwesentliche, und darum, wie hoch auch immer er klettern und wie prangend auch immer er auftreten möge, treu und unverbrüchlich anhaftende selbstinnere Gemeinheit kennen gelernt und begriffen hat und ebenso die Armseligkeit selbst seiner höchsten Resultate, über welches alles Denjenigen, der ihrer einmal recht tief inne geworden ist, keine Nationalhymne und keine Freudenfeuer noch Festpokale mehr hinwegzutäuschen vermögen, der wird den blinden Respekt, welchen die Leute vor einem Bonaparte oder Bismarck, oder nun gar vor einem Gambetta, empfinden, nicht theilen können*).

*) Dieser Satz, die Konsequenz der zweiseitigen Betrachtungsweise des Verfassers, lässt uns die Nichtbeachtung eines „Dritten“ wohl am Auffälligsten bemerken und fordert zum

Politisches Genie — Praktisches Genie — besagt also einen Widerspruch, ist eine *Contradictio in adjecto*, ein wirklicher *Nonsens*. Um das Aussergewöhnliche solcher Menschen zu bezeichnen, haben wir Ausdrücke

Andeuten einer Ergänzung auf. So treffend und klärend die Scheidung der Begriffe *Genie* und *Dämon* ist, sie führt vom Richtigen in das Ungerechte, wenn Gebiete berührt werden, wo es nicht mehr allein um *Genie* und *Dämon* sich handelt, sondern wo jenes höchste Dritte auf den Plan tritt: das *Moralische*. *Genie* im künstlerischen Meister (Seher der Ideen), *Dämon* im Weltbeherrscher (Wirker des Willens) persönlich kulmirend, — sie treten innerhalb der realen Welt und des menschlichen Wesens selten rein, vielmehr in Vermischungen auf, welche wohl zu beachten sind. Wenn ein Napoléon als geborner Korse mit einer französischen Armée die Welt zu erobern von seinem Dämon getrieben wird, so fehlt dieser kolossal einseitigen Erscheinung dasjenige Element, welches einen Cromwell aus tiefem Abscheu vor der Entsittlichung der Herrsgewalten seiner Zeit und seines Landes bis zum religiösen Enthusiasmus eines blutigen Kampfes für Wahrheit, Sitte und Recht entflammete, — es fehlt auch jenes schönste moralische Gefühl der Treue, der Zugehörigkeit, wie es sich an ein geliebtes Vaterland, an „meinen“ König heftet, und heute noch als ein echtbürtiger Patriotismus, nicht falscher Nationalismus, im Herzen eines Deutschen, eines Preussen lebt. Und wenn dieser Deutsche, dieser Preusse, nun ein Bismarck ist, mit dem politischen „Dämon“ in seiner Natur, mit den „genialen Zügen“ in seinem Intellekte: — dann wird auch Dessen ehrlichem Thun und Werke, durch allen Sturm- und Staub-Niederschlag aus der Atmosphäre jeglicher politischen Thätigkeit, der Stempel eines moralischen Werthes aufgeprägt. So „armsällig“ also nach der philosophischen Erkenntniss alle irdischen Resultate, so „gemein“ nach des Verfassers sinntruem Ausdrucke aller Daseinswille, das „Allgemeine“ alles Seienden, in seinem Kerne ist: sobald ein Blutstropfen des Gottes am Kreuz, das will sagen: ein Atom der moralischen Kraft, mit hinein geflossen ist, trägt auch die „Armsälligkeit“ ihren unveräusserlichen Werth, auch das „Gemeine“ ihr bewundernswerthes Ungemeine in sich. Was sich ihnen gegenüberstellt, um es bei solchem Werke zu stören, — wir haben es erst jüngst erlebt! — das verräth vielmehr durch die „Armsälligkeit“ und „Gemeinheit“ seines eigenen Gebahrens zugleich auf's Deutlichste den Gegensatz zwischen dem Moralischen und Unmoralischen in der Welt des menschlichen Thuns, welcher wahrlich nicht geringer ist, als der zwischen *Genie* und *Dämon* in dem Reiche der Persönlichkeit. Was aber so, trotz allen Widerständen, aus reinmenschlicher Treue und Liebe gewirkt wird, das streut auch unter dem Aschenregen aus den Vulkanen des Willens und Unwillens und in dem Staubwirbel ruhelos kreisender Wirklichkeiten einem geschichtlich lebenden und leidenden Volke dennoch den Samen eines Wohles aus; — möge nur auch soviel Sonne durch Nebel und Wolken spiel dringen, damit etwas von dem Samen aufgehen könne! — Freilich, diese Sonne leuchtet in voller Reinheit allein durch den Aether der Heiligkeit; nur ihr wunderbarer Wiederschein fängt sich an den schönen Gebilden des künstlerischen Genies; der Dämon des Willens bricht ihren Glanz in irrende Stücke! Wohl uns, wenn wir aus den Mischungen der drei Elemente dennoch Strahlen des heiligen Lichts zu erkennen und in unser Gemüth zu fassen lernten; wofür ein Vaterland und ein Meister dem schwanken Einzel-Menschen treueste Hilfe und Schule bereiten. Wohl uns auch, wenn wir es noch nicht verlernt haben, vor dem Grossen, wenn es das Echte und das Gute in sich schliesst, jenen *Respekt* zu fühlen, ohne den so manche freiheittrunkene Seele in eine tiefe *Blindheit* fällt!

Hier ruhen noch Themata für weitere Betrachtungen. Der Satz des Verfassers von „*Genie und Dämon*“ aber, der ohne Beachtung des moralischen Blutstropfens in der Mischung der Naturen die durch den politischen Dämon ausgezeichneten Männer des Jahrhunderts kurzweg in Einen Hexenkessel wirft (wogegen der deutsche Mann schon um seines Bruders willen in uns protestirt) — dieser Satz wird hoffentlich auch nach solchen flüchtigen Andeutungen unsere Leser nachhaltig zu beirren nicht mehr im Stande sein! H. v. W.

wie Kraftmensch, Herrschernatur, Weltumgestalter, Eroberer, Revoluzer, *diable d'homme*, Schicksalsmann („Schicksal und Dämon“ Goethe.) — mit dem Zusatz *dämonisch*. (In diesem Sinne pflegte sich Goethe über Napoléon zu äussern, wenn er den tiefen und mächtigen Eindruck wiedergeben wollte, den dieser auf ihn gemacht.)

Gambetta hat als der „*fou furieux*“, Bismarck als der „tolle Bismarck“ (*l'Enragé*) begonnen — ein deutlicher Fingerzeig, von welcher Art die in ihnen treibende Kraft gewesen sei: nämlich nicht *geniale* Kraft, sondern *dämonische* Kraft; d. h. nicht der geniale Drang, die Welt zu begreifen oder zu erfassen und den tiefsten Kern des Erfassten in Bild, Ton oder Wort zu einem bleibenden Kunstwerk für alle Zeiten zu gestalten, sondern der dämonische Drang auf diese weiterrollende Welt selber zu wirken, ihr, vorübergehend, seinen Stempel aufzudrücken, von dem vorübereilenden Strom der Zeit, jetzt gleich, ein Stück in der Gewalt zu haben. Es ist Willensdrang, Schaffensdrang, der auf die Mitwelt mittels der Mitwelt *operiren* will, und der, so lange er blind ist, verlacht wird, um dann später, wann er, sich klug beherrschend und lenkend, Triumphe erringt, von der nachhinkenden, mit einem Fehlgriff der Urtheilskraft bedienten Bewunderung als *Genie* angestaunt zu werden.

Die Begriffe *genial* und *dämonisch* stammen aus einer Zeit, da man noch an übernatürliche Einwirkungen, an Geister, Genien, Dämonen glaubte. Das Uebernatürliche ist aus der Weltanschauung der Menschen geschwunden; aber die mit jenen Begriffen bezeichneten Phänomene sind geblieben. Aus den bleibenden Werken mehr noch, als aus der immer sich wiederholenden Erscheinung mit Genie begabter Individuen, abstrahirte man zur Bezeichnung des ihnen allen gemeinsamen Charakteristischen und Einzigsten den Begriff der *Genialität*. Er ist ein von den Aesthetikern fixirter, in der Theorie klar bestimmter und feststehender Begriff; im täglichen Leben dagegen ist er dem Irrthum, dem Missbrauch unterworfen, der missverstandenen Anwendung ausgesetzt. Ich kann in einem Menschen, der mein Wohlgefallen erregt, für Genialität halten und als genial preisen, was bloss Uebermuth, jugendliche Kraftfülle, sprudelnde Laune, kurz Wirkung rein animalischer günstiger Disposition ist. Mit dem Begriff *dämonisch* verhält es sich gerade umgekehrt. Sobald wir ihn anwenden, ist er richtig angewendet; denn wir thun es nie anders, als um damit eine ganz unmittelbare, deutliche, intime, wenn auch dunkle Wirkung auszudrücken, die wir von einer Persönlichkeit empfangen, oder Andre empfangen sehn. Dagegen hat man die Theorie dieses, mehr dem Leben als der Kunst angehörigen, Begriffes ebensosehr vernachlässigt, als man sich mit jenem zu schaffen gemacht hat. Dergestalt von den Philosophen im Stich gelassen, hat das Publikum auf eigne Faust den Begriff *Politisches Genie* gebildet, der denn auch in die Litteratur Eingang gefunden hat, aber als ein Sprachmonstrum nicht in ihr geduldet werden sollte. — Das Dämonische steht also im wirk-

lichen Leben auf solidern Füßen, mit den Mächten der Wirklichkeit in engerem Bunde, als das Geniale.

Ein in Italien ansässiger, denkender deutscher Künstler äusserte einmal gegen den Schreiber dieser Zeilen, es könne wohl vorkommen, dass ein Maler, der sich vorgenommen habe, ein ihm sitzendes Modell in sich verliebt zu machen, im Laufe der Sitzungen die umgekehrte Wirkung zu spüren bekomme, nämlich statt Wirkung auszuüben, solche zu empfinden bekomme, — statt zu kapern, gekapert werde. Habe nämlich das Mädchen mehr *Stoffgehalt*, mehr *Stoffkraft* als er, so bleibe sie sich nach wie vor gleich, besonnen, ruhig, selbstgewiss, er dagegen empfinde nach und nach immer mehr die von ihr ausgehende Wirkung, werde verwirrt, unruhig und verliere zuletzt den Kopf*). Man hat Fälle beobachtet, wo eine Katze, die sich vor einer sie verfolgenden Bulldogge auf einen Baum geflüchtet hatte, von dem unten sitzenden Hunde unverwandt so lange angestarrt wurde bis sie sich willenlos herunterfallen liess. Das analoge Beispiel von der Schlange und dem Eichhörnchen ist ja zu bekannt.

In solchen Fällen, die nur der rohe, primitive Ausdruck dessen sind, was auch im menschlichen Leben vor sich geht, wenn der kräftigere Wille den schwächeren determinirt, das stärkere Temperament das schwächere unterjocht, kurz sobald eine starke Persönlichkeit Andere hinreiss und in's Schlepptau nimmt (*gefangen nimmt*, wie der sehr bezeichnende Ausdruck lautet), ist es allemal die Gesamtsumme der Kräfte des Einen, welche durch die Vermittelung der beiden Gehirne und der beiderseitigen Sinne hindurch auf die Gesamtsumme der Kräfte des Anderen wirkt. Wir, aus dem Schoosse der Natur als ihr letztes, verfeinertstes Produkt hervorgegangenen Menschenkinder haben, im Laufe einer viele Jahrtausende hindurch ihres Ursprungs immer mehr vergessenden Entwicklung, ein zivilisirtes Alltagsleben zu Wege gebracht, in welchem die Natur (im Menschen) gleichsam nur noch auf ihr von uns gestellten Schienen weiterrollt, daher der von der gleichförmig weiterrollenden Alltäglichkeit eingelullte Verstand zuletzt ganz vergisst, wer ihn trägt (nämlich die Natur). Wird aber unser, sich in dieser Welt so ganz bei sich zu Hause dünkender *Intellekt* plötzlich daran erinnert, welcher Mächte Kind er ist, — ähnlich, wie auf der Eisenbahn plötzliche Stösse den schlummernden Reisenden an die sausende Lokomotive erinnern, die sein Leben dahinträgt, oder wie das Erdbeben der Erdrinde den Städtebewohner des 19. Jahrhunderts plötzlich daran erinnert, auf welchem Boden er dahinwandelt, — so ergreift ihn (den Intellekt) ein (in den meisten Fällen nur leichtes, leises) Schaudern, welches er durch das Wort *Dämonisch*

*) Blut, Säfte, Körpersubstanz sind bei den verschiedenen menschlichen Individuen nicht blos quantitativ sondern auch qualitativ verschieden: bei dem Einen sind Fibern und Säfte vollgehaltiger, eisenhaltiger, reicher, fester, resistenzfähiger als beim Andern. — *Im kleinsten Raum die grösste Kraft.* (Goethe). Darauf kommt es an.

wiedergiebt. Dämonische Wirkung, wenn von einem Individuum ausgehend und von einem Andern empfunden, ist: Faszination. Alle Faszination wird nur scheinbar durch Vorzüge der Intelligenz bewirkt; nur scheinbar geht sie von der Intelligenz aus; diese ist bloss das Medium; in Wahrheit dagegen geht alle Faszination vom Elementaren im Menschen, vom Willen aus, der durch die Intelligenz hindurchströmt; sie geht von dem aus, was Einer an Wille, Stoff, Elementarkraft, Metall in sich hat.

Bonaparte, Cromwell, Bismarck werden uns als *fascinateurs, séduisants* geschildert. „*Le prince de Bismarck, que j'ai vu deux fois, dans deux circonstances critiques*“ schreibt der französische General de Wimpffen „*résumé pour moi l'homme le plus séduisant et le plus dangereux qui se puisse rencontrer.*“ („*Sedan par le général de Wimpffen*“). Und in seinem mit Recht berühmten Buche „*Napoléon et la Grande-Armée*“ hat Ségur, der langjährige Bonaparte'sche General, folgende sehr bemerkenswerthe Stelle: „*Dès que Napoléon voulait séduire, il y avait dans son entretien une espèce d'enchantement dont il était impossible de se défendre: on se sentait moins fort que lui, et comme contraint de se soumettre à son influence. C'était, si l'on peut s'exprimer ainsi, une espèce de puissance magnétique.*“ (Livre 2, chap. 3). Noch sei mir verstattet, aus der schönen Litteratur der Gegenwart zwei hierhergehörige Stellen beizubringen. In seinem aus der zeitgenössischen Wirklichkeit herausgegriffenen Roman *Sturmfluth* lässt Friedr. Spielhagen die geistreiche kleine Excellenz (Windthorst) sich über den Reichskanzler (gegen einen geheimen Vertreter des Vatikans) folgendermaassen äussern: „Menschen wie er, meine ich, lassen sich überhaupt gar nicht *par distance* verstehen; die Hälfte zum Mindesten des Zaubers, den sie auf ihre Zeitgenossen ausüben, liegt in ihrer Persönlichkeit. Man muss solchen Leuten eben persönlich nahe stehen, sich mit ihnen in der Kammer herumzanken, sie in eine Hof-Soirée treten sehen, um zu begreifen, warum die Bestien vor diesem Löwen in den Staub ducken und selbst, wenn sie Opposition machen wollen, es doch nur bis zum Schweifwedeln bringen. Ihr in Rom glaubt, Euch Alles durch die Logik der Thatsachen erklären zu können, was einzig auf Rechnung der überwältigenden Persönlichkeit des Mannes kommt.“ Und in *Reih' und Glied* von dem selben Verfasser sagt der geistig angeregte, feinempfängliche, kunstsinnige König zum Dr. Leo Gutmann (Ferdinand Lassalle), die Gesichter der italienischen Politiker des Mittelalters hätten für ihn *etwas unwiderstehlich Faszinirendes*.

Woher also, frage ich noch einmal, diese Faszination? diese *séduction*? Gar mancher ist liebenswürdig; aber warum ist die Liebenswürdigkeit eines Bonaparte oder Bismarck faszinirend? Darum, weil es hier nicht ein gewöhnlicher Wille ist, der uns gefallen will (die gewöhnliche Liebenswürdigkeit), sondern ein, wie wir dunkel fühlen, gewaltiger, dem unserigen an Metall, an Wucht, an elementarer Kraft, an Wirkungsfähigkeit, an Intensität, Bedeutung und Gefährlichkeit weit überlegener Wille, dessen

Freundlichkeit uns, wie jede Freundlichkeit, gewinnt, dessen Uebermacht uns fesselt, indem sie uns sympathisch (das ist eben: freundlich) anzieht, festhält, also in Beschlag nimmt, und zugleich einigermaassen depotenzirt (wie ein grösserer, stärkerer Magnet einen kleineren, schwächeren) — summa: *faszinirt*.

Daher hat man dabei eine zugleich angenehme und doch von einem leisen Gefühl der Gefährlichkeit begleitete Empfindung. So mag bisweilen Thiers vor Bismarck empfunden haben.

Die Richtigkeit der hier gegebenen Erklärung des Dämonischen, d. h. der hier gegebenen Zurückführung einer Empfindung auf ihren Ursprung, — wodurch eben die Empfindung klar und deutlich wird, bestätigt sich uns auch, wenn wir das Walten der Natur, wie wir es bisher auf dem niedrigsten Gebiet (blinder Zerstörungskampf der Erscheinungen endend mit dem Sieg des Stärkeren), und sodann auf dem höchsten Gebiete ihrer Wirksamkeit (bewusstes Wollen der, Menschengeschicke bestimmenden, Charaktere) betrachtet haben, nunmehr auf dem uns näherliegenden Gebiet der geschlechtlichen Beziehungen ins Auge fassen, wo denn Jedem sofort eine wohlbekannte, vielbeliebte Romanfigur — dem Einen oder Anderen vielleicht auch eine Reminiscenz aus seinem wirklichen Leben einfällt — ich meine das *dämonische Weib*. Dämonische Weiber, an denen, seit Müller's *Golo und Genocera* und Goethe's *Adelheid*, in die der Dichter sich während dem Schreiben bekanntlich Selber verliebte, unsere neuere erzählende Literatur reicher ist als, die russische ausgenommen, irgend eine andere, — indem das *üppige Weib*, das Weib, welches mit *dämonischem Zauber* alle Männer die ihm nahe kommen bestrickt, berückt, verführt und seinen Gelüsten oder seiner Politik opfert, eine Lieblingsvorstellung der germanischen Phantasie zu sein scheint, vielleicht gerade deshalb, weil unsere guten deutschen Hausfrauen in der Regel so gar wenig *Dämonisches* haben — dämonische Weiber also sind brillante Verkörperungen, sieghafte Vertreterinnen ihres Geschlechts (und damit des Geschlechtswillens überhaupt) inmitten einer zahmen, zivilisirten, vom Sittengesetz beherrschten Menschenwelt. Ich sage: und damit des Geschlechtswillens überhaupt; denn dessen ganz unmittelbare Vertreterin ist das Weib; weshalb man auch im Französischen ganz richtig, statt *le beau sexe* oder *le sexe féminin*, kurzweg sagt *le sexe* (z. B. *il aime le sexe*). Vom Geschlechtswillen also, das heisst: vom Lebenswillen in seiner Spezifizirung als (unbewusster) Wille der Gattung, der Fortpflanzung, geht im dämonischen Weibe die Wirkung aus, und findet zu seinem Nutzen statt.

Leser der vorstehenden Zeilen, welche mit dem Inhalt der Schopenhauer'schen Werke nicht gründlich vertraut sind, könnten leicht durch die von ihm entlehnte, allbekannte und, eben weil sie durch nichts gleich Treffendes in unserer Sprache ersetzt werden kann, von mir durchgängig beibehaltene Terminologie leicht zu dem Irrthum verleitet werden, die im Vorstehenden entwickelte Gedankenreihe sei eben

nichts als eine Variirung oder Aufwärmung Schopenhauer'scher Gedanken. Dem gegenüber erlaube ich mir zu bemerken, dass der Grundgedanke, welchen darin deutlich zu machen, und aus meiner Ueberzeugung in die des Lesers hinüberzupflanzen, ich mich bemüht habe, sich mir zum ersten Mal mit ungemeiner Evidenz und Ueberzeugungskraft aufdrängte, als ich in einer Menagerie im Anblick eines Königstigers versunken dastand, — und also so gewiss mein Eigenthum ist, wie die Luft, die ich in dem selben Augenblicke einathmete (und die gerade nicht die beste war, ...).

Eugen Aragon.

Berichtigung zu „Pasticcio“

und Nachwort zum „Nachworte“.

(Vgl. R. Wagner's Aufsatz im November-Stücke des vorigen Jahrganges.)

Ein geringer Druckfehler zu Beginn des zweiten Abschnittes des Aufsatzes von 1834 kann den Leser irre führen. Durch die fälschlich diesem Abschnitt vorgesetzten Anführungszeichen entsteht der Eindruck, als sei er in seinem ganzen Umfange, und nicht bloss in seinen kecken Schlussreimen, *Weber* angehörig, etwa ein ausgedehnteres Citat aus *Webers*, späterhin ja wirklich herausgegebenem, litterarischen Nachlass. Dass dem nicht so sei, wird dem aufmerksamen Leser, schon wegen der bemerkbaren Uebereinstimmung dieses Abschnittes in Ton und Haltung mit allen übrigen, nicht entgangen sein; dennoch sei diess hier noch ausdrücklich bestätigt.

Die Frage: „wo finden sich im deutschen Vaterlande Bildungsstätten für höhere Gesangskultur?“ ward in diesem Sinne, als dem Meister angehörig, bereits in dem früheren Nachwort hervorgehoben. Vielleicht ist es gestattet, da sich einmal durch die nöthige obige Berichtigung ein Anlass dazu bietet, noch einige einzelne Sätze dieses Abschnittes ausser ihrem Zusammenhange für sich zu betrachten.

Die dieser Frage sogleich angeschlossene besondere Berührung der Tüchtigkeit des deutschen Chorgesanges könnte uns im Munde Wagner's vielleicht befremden: „Man darf dreist behaupten, dass der Chorgesang in Deutschland und in der Schweiz in technischer Beziehung eine Vollendung erreicht hat, welche selbst in Italien, dem Lande des Gesanges, vergebens gesucht wird.“ In welchem Sinne auch die naiveren Beziehungen des deutschen Volkes zur Musik dem jungen Meister von Werth sein konnten, wird am ersichtlichsten aus den einleitenden Betrachtungen des Aufsatzes „über deutsches Musikwesen“ (Ges. Schr. I), jenes innigst ansprechenden und ergreifenden Bildes aus dem „Idyll“, in welches sich das unterdrückte deutsche Wesen geflüchtet*). Selbst die so günstige Erwähnung der bestehenden „Singakademien, Seminarien und Gesangsvereine“ ruft uns den, noch in späten Jahren einer besonderen erläuternden Anmerkung gewürdigten, Satz aus dem gleichen Pariser Aufsatz zurück: „Es ist erstaunlich und überraschend, welche musikalischen Kräfte man oft in den unbedeutendsten Städten Deutschlands bei einander findet“ (I, 191). „Mit Recht darf man annehmen, dass die Musik in Deutschland bis in die unterste, unscheinbarste Gesellschaft verzweigt sei; ja vielleicht hier ihre Wurzel habe. Auch die Vokal-

*) Vgl. im „Wagner-Lexikon“ die bedeutungsvollen Artikel „Centralisation“, „Idyll“, auch „Kammermusik“, von denen uns hier gerade der letztere, wegen seines der obigen Zusammenstellung über den „Chorgesang“ durchaus parallelen Ganges, besonders lehrreich sein dürfte.

musik nahm bei den Deutschen eine ganz andere und eigene Richtung an, die im Wesen und in den Bedürfnissen des *Volkes* ihren Ausgangspunkt findet“ (I, 191. 195). Diese Entwicklung führte durch den protestantischen Choral zu der Motette und Passionsmusik Sebastian Bach's: dem kirchlichen Choral aber liegt die heimisch-deutsche *Volksweise* zu Grunde. „Ein deutsches Lied, gänzlich ohne harmonischen Vortrag, ist uns undenkbar: überall hören wir es mindestens zweistimmig gesungen; die Kunst fühlt sich ganz von selbst aufgefordert, den Bass und die leicht zu ergänzende Mittelstimme einzufügen, um den Bau der harmonischen Melodie vollständig vor sich zu haben. Diese (*deutsche Volks-*) Melodie ist die Grundlage der Weber'schen Volksoper“ (III, 323). „Das Genie Weber's leitete die Oper durch Hinzuziehung des deutschen Männerchorgesanges, dem er durch seine Freiheitskriegs-Lieder einen so herrlichen Aufschwung gegeben hatte, in edle Bahnen des Volksthümlichen. Was hier edel beabsichtigt war, verleitete Weber's Nachfolger zu jener ewig nichtssagenden „melodischen“ Chorsingerei, welche neben der Arienmelodie-Singerei den ganzen Gehalt einer deutschen Oper ausmacht“ (X, 216).

Zu diesen Aussprüchen Wagner's aus drei verschiedenen Zeiträumen (1840, 1850, 1879) halte man die Thatsache, dass er selbst, mit dem „*Liebesmahl der Apostel*“, ein Beispiel dafür gegeben, was — ohne jeden Uebertritt in den Oratorien-Styl — aus den Keimen des deutschen Chorgesanges zu entwickeln, zu welcher dramatischen Höhe und künstlerischen Würde die Leistungen solcher Vereinigungen deutscher Männer in einem günstigen Falle zu erheben seien. Enthusiastische Verfechter des deutschen Männergesanges schrieben diesem in den vierziger Jahren sogar eine tiefer gehende ethische Bedeutung für das soziale Leben und als Bildungsmittel zu; von der technischen Vollendung freilich, deren der Aufsatz von 1834 so rühmend gedenkt, traf der Meister zur Zeit der Aufführung seines „*Liebesmahls*“ nicht eben sehr viel mehr an; weswegen er dieses hoffnungsvolle Gebiet der Kunstpflege damals gern der weiteren Anleitung durch Ferdinand Hiller, als seinen Nachfolger in der Direktion der Dresdener „*Liedertafel*“, überliess. Der Männerchor verwandelte sich in den anziehenderen gemischten Chor, und man sang die „*Zerstörung Jerusalems*.“ —

„Man dürfte ziemlich weit reisen, bevor man ein paar Dutzend guter Sänger und Sängerinnen zusammenbrächte, die dieses Namens würdig wären, und nicht allein ein schulgerecht ausgebildetes Organ, sondern auch einen guten Vortrag, richtige Deklamation, reine Aussprache, Seelenausdruck und gründliche musikalische Kenntniss vereinigen“, heisst es unmittelbar nach der obigen Chorgesangstelle in unserem zweiten Abschnitte. Wie viel sagt uns dieser buchstäblichst zu verstehende Satz! Auf solchen „*Reisen*“ durch ganz Deutschland haben wir den Meister hinfort einzig seine Sänger für seine Festspiel-Aufführungen finden gesehen. Die erste dieser Reisen aber galt der Aufführung seines „*Liebesverbotes*“ zu Magdeburg: dieses sein Werk im Auge und im Herzen, welches den Höhepunkt der Magdeburger Saison des folgenden Jahres (1835) zu bilden bestimmt war, trat der junge Magdeburger Kapellmeister im nächsten Sommer voll Feuer und Gluth seine allerfrüheste Inspektionsfahrt über die deutschen Theater an, wofür ihm als Entschädigung eben die Aufführung seines Werkes zugesagt war. „*Bemühungen, Glück und Zufall brachten ein so vortreffliches Opernensemble zusammen, dass man es nicht besser wünschen konnte*“, wird über den Erfolg dieser ersten „*Inspektionsreise*“ berichtet*). Leider aber ward der *Erfolg* dieses Erfolges durch immer weiteres

*) Siehe meine Biographie Wagner's I, S. 56 u. 58; und dazu Ges. Schr. I, 29 u. IX, 268.

Hinausschieben des Studiums der Oper, zu Gunsten von Auber's Lestocq u. A., vereitelt. Das endlich für die Aufführung in Aussicht genommene, mit dem „Liebesverbote“ zu krönende, Ende der Saison, wurde schliesslich durch den eintretenden Bankerott des Theaters gar nicht erreicht, und die dennoch durchgesetzte übereilte Aufführung für den Komponisten nur ein Anlass schmerzlicher Enttäuschung. Ich weiss nicht, ob für alle Leser dieser Blätter bereits der Dichter und Komponist des „Liebesverbotes“ mit dem von ihnen geliebten und verehrten Meister identisch sei; fast muss ich es bezweifeln; es ist uns ja so schwer, zu diesem Werke bei seiner völligen Unbekanntheit und Vergessenheit heute Stellung zu nehmen, und gelegentliche eigene Aeusserungen des Meisters selbst über dieses sein Jugendwerk können die Befangenheit ihm gegenüber wohl vermehren. Dem Unterzeichneten beginnt Wagner allerdings schon in diesem Werke, und eine Unterscheidung von früher und später gehört ihm mit Beziehung auf das innere Wesen des Künstlers zu dem Undenklichen; ja es thut ihm wohl, diess hier als ein Bekenntniss aussprechen zu können. Sicher und zweifellos ist es ihm auch, dass, bei günstigerer Wendung des Magdeburger Geschickes des „Liebesverbotes“, und seiner späteren Schicksale, wir Richard Wagner *nicht erst vom „Rienzi“ an* kennen würden, und das einmal zur Verbreitung gelangte Werk (so wenig als im gleichen angenommenen Falle die „Feen“) nie wieder von den Theatern hätte beseitigt und unterdrückt werden können. Zu wem spräche nicht schon aus der blossen Inhaltsangabe im ersten Bande der „Gesammelten Schriften“ die erhabene Grösse und heilige Würde Isabellens, mit welcher die Hehre, Reinste selbst für die Rechte einer — wohl aus freiestem, göttlichem inneren Antriebe zu besiegenden, nicht aber mit heuchlerisch gewaltsamem Zwange schmachvoll zu knechtenden — Sinnlichkeit eintritt, zu wem spräche sie nicht mit der ganzen zündenden Gluth und Wärme von „Kunst und Revolution“? Wie wäre selbst das Weihefestspiel als die Verkündigung des letzten göttlichen Geheimnisses der Erlösung uns voll verständlich ohne die Voraussetzung der selben leidenschaftlich zur Bejahung des Lebens drängenden Macht, die im „Liebesverbote“ noch mit jugendlichem Drange als unmittelbares Lebens- und Liebesbedürfniss sich äussert, bereits aber durchschauert von einer Fülle für diessmal noch abgewandter, tragischer Möglichkeiten?

Ich möchte noch, da ich mir einmal so viel Breite über Einzelheiten erlaubt habe, als wäre die Urheberschaft unseres Meisters gegen die bösen Anführungszeichen des Setzers wirklich erst zu erweisen, zum Schlusse den einen, echt und tief Wagnerischen Ausdruck hervorheben, der das zu erreichende künstlerische Ideal als „ein Ganzes bezeichnet, wie es sich nicht etwa nur die Phantasie träumen oder das höhere Interesse wünschen kann, sondern wie es menschlich realisirt werden könnte“. Den Herausgebern des „Wagner-Lexikons“ hat es zu inniger Gennugthuung gereicht, für den Artikel „Ideal“ den in den Gesammelten Schriften — wohl nur aus sich herabneigender Rücksicht auf den geringen Grad der Verständnissfähigkeit heutiger Leser — gestrichenen Abschnitt über das Ideal und seine Erreichbarkeit, nach dem Wortlaute der älteren Ausgabe von „Die Kunst und die Revolution“ wieder herzustellen; um so mehr als er in diesem Zusammenhange durch die damit verbundene Ausführung über den Begriff des Ideales aus dem achten Bande der Ges. Schr. hinreichend vor jeder Missdeutung geschützt ist. Wie gewaltig drängend aber war der künstlerische Trieb, in dessen tiefster Natur es begründet lag, das Ideal eben nur als den „wirklichen Zweck, den unfehlbaren Gegenstand unseres Wollens“ zu begreifen, und wie sie schon in jenen frühen Aufzeichnungen mit vollbewusster Bestimmtheit sich kundgiebt. . .

Doch nun genug und übergenug; es ist Zeit unserem heutigen Nachworte eine Gränze zu stecken, da wohl sonst Satz für Satz durch seine Beziehungen zu dem in späteren Schriften Ausgesprochenen uns zur weiteren Glossirung verleiten könnte. Nur da eine „Berichtigung“ angekündigt war, ist es vielleicht noch gestattet, den am Schlusse unseres früheren Nachwortes durch den Ausfall eines Wortes missverständlich gewordenen Satz noch einmal an das Ende unserer Betrachtung zu setzen: „Wohl uns, dass das Weihefestspiel nie dem Schicksale des „Ringes“ verfallen kann, dass es als das Wort, dass sie uns „stehen lassen“ müssen, mit der geweihten Stätte unzertrennlich verbunden ist. Möge es uns mit der Zeit auch alle früheren, als vorzeitige Boten ausgesendeten Werke zurückgewinnen, damit diese dann von Neuem und in grösserer Reinheit ihren Lauf über deutsche Theater antreten können.“

Riga, November 1884.

C. Fr. Glasenapp.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XVI. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft.

9. Bei einer Aufführung der „Meistersinger“ in des Meisters Geburtsstadt.

Ein Wort der Jugend.

„Der Regel Güte daraus man erwägt,
dass sie auch 'mal 'ne Ausnahm' verträgt.“

Diesen alten, von Wagner so sinnvoll angewandten Spruch möchte ich heute für mich in Anspruch nehmen. Denn die Ausnahme von der Regel muss es doch bleiben, wenn wir Junge, um Wagner's Sache kaum noch ernstlich Verdiente, uns schon in den würdigen Kreis der altbewährten Kämpfer für Wagner's Kunst- und Kultur-Ideal drängen, uns auch schon unter den erprobten Mitarbeitern dieser Blätter vernehmen lassen. Hier, wie Walther in der Singschule, ausrufen zu wollen: „Blieb' ich von allen ungehört?“ wäre um so anmaassender von mir, je weniger wir es hier mit einer „Zunft“ zu thun haben. Fast hätte mich daher das Bewusstsein meiner Jugend endgiltig von der Ausführung solchen Vorhabens abgehalten, hätte mich nicht ein bestimmter Gedanke immer mehr dazu gedrängt, mich gerade an diesem Orte mitzuthellen. Der jüngeren Generation angehörnd, fühle ich mich als Kind jener Zeit, auf welche läuternd und erhebend zu wirken Wagner vor allem berufen war. Sehr schön sagte in diesem Sinne vor kurzem ein hoffnungsvoller junger Mann zu mir: „Es wäre traurig, wenn nicht wir Jüngeren *eo ipso* Partei für Wagner und seine Kunst ergriffen! Den Alten kann man es ja verzeihen, wenn sie sich nicht mehr recht hineinfinden können.“ Indem ich mich nun darüber äussere, welche Eindrücke ich Wagner verdanke, stelle ich mich — wenngleich „selbstredend“ — allen Freunden der Sache gleichsam als Beobachtungsobjekt für die „Beiträge zur Charakteristik der Zeit“ vor. Ob ich in dieser meiner Eigenschaft, und zwar mit nachfolgender Betrachtung, zu den „Lichtblicken aus der Zeitgenossenschaft“ zu rechnen sei, mag der Herr Redakteur gütigst entscheiden*). — Zudem schien mir aber auch der von mir gewählte äussere

*) Als einem Solchen geben wir unserem jungen Ritter vom „Strahl“ in der That hier gerne Raum. Die falsche „Kunigunde“ der modernen Zivilisation wird Diesem hoffentlich nichts mehr anhaben, sondern „wie der Thurm von Pisa“ an ihm vorübergehen; und jenes holde „Käthchen“ vom Heilbronn der Kunst, das ihm schon heute keine Ruh' mehr lässt, wird sich auch ihm als die wahre Kaiserstochter erweisen, welche wir „die Erst' itzt vor den Menschen“ rühmen. — Mit dem „Jakob Pech“ der gemeinen Theater-Kritik aber wollen wir uns hierbei durchaus nicht befassen haben; und in keiner Weise gelte unseren Lesern die Aufnahme einer solchen scheinbar „aktuellen“ Betrachtung etwa als eine Art „rhein-gräflichen“ Anschlags auf irgend ein besonderes „Turneck“ des modernen Operntheaters! — Das hiesse fürwahr das Futteral mit dem Bilde verwechseln! —

Anlass bedeutend genug, um eine solche Besprechung gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Mag dann vielleicht — so sehr ich es mir zur Pflicht mache, nicht schon oft Gesagtes zu wiederholen — hier und da Bekanntes angetroffen werden, so wird diess vielleicht doch als Aeusserung eines noch vor zwei Jahren zwar nicht Wagner-feindlichen, aber doch auch nicht eben Wagner-freundlichen, noch in der Gewohnheit des Gewesenen steckenden, nun aber freien und treuen Anhängers der Sache des Meisters von Interesse sein können. — Lebhaft bedauern würde ich nur, wenn ich durch diesen meinen Beitrag zu den Bayr. Bl. dem weisen Rathe der Alten in Wien wieder einmal Gelegenheit geben sollte, so geringschätzig von den „jungen Herrn“ der Bayr. Blätter zu reden. (Vgl. „Aus dem Opernleben der Gegenwart“ 1883. „Operntod“ hätte er schreiben sollen!) Weit angemessener würde ich es allerdings finden, wenn jener Herr — und mit ihm so und so viele andere — endlich einmal darüber zu stutzen begönne, dass gerade die „jungen Herrn“ es sind, welche sich so sehr für die Sache zu begeistern vermögen, während den Alten noch immer „der Zopf hinten hängt.“

Eine „Meistersinger“-Aufführung in des Meistersingers Geburtsstadt — welch' eigenartiges Gefühl! Welch' beklemmendes Gefühl dazu, wenn man die selben Leute, die man am Morgen erst im Gewand-Haus-Orchester stehen sah, jetzt im Wagner'schen Orchester am Pult wiederfindet. Man kennt ja zur Genüge die hier in Leipzig gepflegte, merkwürdig-einseitige Musikrichtung. Und, wahrlich, kaum würde man eine Ahnung davon erhalten, in Wagner's Geburtsstadt zu leben, wenn man es nicht — Gott sei Dank — schon wüsste. Selbst die Gedenktafel an seinem Geburtshaus ist so defekt, deren Inschrift so verblichen, dass sehr Viele an ihr vorübergehen, ohne sie auch nur wahrzunehmen, und ich selbst schon manchen Studenten, zu seinem eigenen Erstaunen, erst darauf aufmerksam machen musste.*) Nur die im Foyer des Neuen Theaters aufgestellte Büste des Meisters erinnert würdig an den grossen Sohn Leipzig's**). — Man baut neue Strassen, giebt ihnen Benennungen nach Moscheles, David, Marschner, Hauptmann, Hiller — an Wagner denkt niemand (ausser in Hiller's eigener Stadt!). Im Theater schien mir das Publikum am leichtesten zu befriedigen, wenn etwa: „Trompeter von Säckingen“***) — „Raub der Sabinerinnen“, „Raub der Sabinerinnen“ — „Trompeter von Säckingen“ miteinander abwechselten; in den Konzerten hiess es wiederum mit schöner Lokalpietät: Mendelssohn — Reinecke, Reinecke — Mendelssohn. Da war es denn ein musikalisches Ereigniss für mich, als ich nach mehrwöchentlichem Aufenthalte dahier eines Tages auf dem Programm zu einer Abendunterhaltung am Konservatorium eine Scene aus dem „Fliegenden Holländer“ (I. Akt, Holländer-Daland) verzeichnet fand. Doch nicht zu früh triumphirt! Nur zu bald sollte ich auch hier meine Enttäuschungen erleben. Schien es doch, als hätte man gerade zeigen wollen, wie „stylos“ Wagner's Kunst sei, — so schlecht und verfehlt war der ganze Vortrag — von dramatischem „Style“ selber gar nicht zu reden! —

Da — endlich sprach das Theater sein Machtwort. Der Zettel brachte die Ankündigung der „Meistersinger“. Zum ersten Male, seit ich hier weile,

*) Wenn diese Zeilen gar keinen weiteren Zweck und Erfolg hätten, als alle Freunde des Meisters an diesen wirklich unwürdigen Uebelstand zu mahnen, ich würde damit zufrieden sein.

**) Mittlerweile hat uns das *Neue Gewandhaus* mit der Aufnahme des Bildes unseres Meisters unter die an der Brüstung der Gallerie angebrachten Relief-Medaillons berühmter Meister der Tonkunst eine grosse Ueberraschung bereitet. Wem Wagner das wohl zu verdanken hat? —

***) Man sieht, selbst des Meisters Ausspruch auf S. 186 des X. Bandes der Ges. Schr. trifft nicht mehr zu!

sollte mir der Beweis werden, dass der Meister in seiner Vaterstadt doch nicht vergessen sei; zum ersten Mal sollte ich Gelegenheit haben, die Wirkung eines seiner Werke auf das Leipziger Publikum studieren zu können. Und — gleich hier sei es gesagt, — man darf im Ganzen wohl zufrieden sein; ich selbst bin seit jener und späteren Aufführungen geneigter, der mir gegenüber geschehenen Aeusserung eines älteren Freundes unserer Sache Glauben beizumessen, welcher mir erzählte, dass sich seit neuerer Zeit in gewissen Kreisen Leipzig's ganz deutlich etwas rege, das wie natürliche Reaktion gegen den jahrelangen Druck von Seiten der Mendelssohn-„Zunft“ aussehe. Vor allem ist es die akademische Jugend, die zu schönen Hoffnungen für R. Wagner's Ideen berechtigt. Die Studenten sind in der Regel vollzählig auf ihren Plätzen und besonders ist ihr Beifall — wo ihnen etwas wirklich gefällt — immer energisch. Sie fühlen das Nationale und das höhere, sittliche Moment instinktiv heraus; sie begreifen nur noch nicht, warum man akademische Wagner-Vereine gründen solle. Hier muss man Geduld mit ihnen haben; die Zeit wird da gar manches nach und nach anbahnen helfen. Aber auch das Publikum im Grossen erwies sich als durchaus empfänglich für das Werk und — schreibt auch R. Pohl im „Musikalischen Wochenblatt“ über die „Tristan“-Aufführung zu Frankfurt a/M. sehr treffend: „Das Publikum hat in diesem letzten Dezennium ausserordentlich viel gelernt — die Tageskritik hat nichts gelernt“ — so darf man diessmal (freilich nur als nothwendige Ausnahme von der Regel) sogar von diesem Satze Abstand nehmen. Oscar Schwalm schreibt nämlich im „Leipziger Tagblatt“ u. a.: „Ist es Bewunderung und Verehrung, was man den andern grossen Schöpfungen des Meisters entgegenbringt, so werden die „Meistersinger“ geliebt. Aus dem Herzen des deutschen Volkes geschrieben, haben sie auch sehr schnell den Weg zum Herzen des Volkes gefunden.“ Ich meine, das Wesen gerade dieser Schöpfung des Wagner'schen Genius könnte nicht besser, nicht richtiger gefasst sein.

So fand die Aufführung vielleicht an mir einen recht duldsamen Kritiker, denn auch ich liebe diese „Meistersinger“ zu sehr, als dass ich mich von der realen Aufführung allzu schnell verstimmen lassen könnte. Ich war so froh und dankbar, diese Töne alle wieder einmal zu hören, all' diese lieben, herzwinnenden Bilder an meinem leiblichen und geistigen Auge vorüberziehen lassen zu dürfen, und Gurnemanz' schönes Mahnwort an die Knappen:

„hört ihr den Ruf? Nun danket Gott,
dass ihr berufen, ihn zu hören!“

es erfüllte sich — wie jedesmal, wenn ich eine Wagner-Aufführung besuchen kann — so auch hier nur auf's Neue wieder an mir. Die Aufführung selbst trug gewiss manche, oft nicht ganz unerhebliche Mängel — nicht nur „Striche“ — an sich. Das Vorspiel z. B. schien mir im Tempo durchweg zu langsam; der 1. Akt litt merklich an einer der Aufgabe nicht ganz gewachsenen Durchführung; im 2. Akt war die Prügelscene nicht nur realistisch zu — man gestatte mir den Ausdruck — „statistisch“ — will sagen: statistenhaft steif, sondern auch musikalisch nicht zweifellos gelungen; auch von den Solisten waren gewisse Operngewohnheiten noch nicht völlig vergessen — aber wie sich da Sachs des Abends in seiner Werkstatt den Tisch mit dem Licht zurecht rückte, seinem Lehrburschen „zur Straß für sein heut' frech' Erdreisten“ (was waren das für schöne Zeiten!) die Singstunde versagte, dann nachdenklich darüber sann, was er doch heute so Bedeutsames erlebt, und wie er später mit „lieb' Evchen“ so neckisch-gemüthvoll über den Ernst der Stunde hinplauderte: was Wunder, wenn da wieder der ganze Zauber dieser Johannisnacht auch in mir aufstieg, in meinem Herzen eine ganze Welt duftigster, zartester Poesie ihren Einzug hielt? „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!“ Aber das ist deutsch! das ist

deutsches Wesen, deutsches Gemüth, deutsche Innigkeit und deutsche Treuherzigkeit, was uns aus dem herrlichen Werke so freundlich, so liebenswürdig und herzwinnend anblickt. War ich erst einmal in solch' glücklicher Stimmung, so nahm diessmal — und zwar zum ersten Mal — das bedeutsame Vorspiel zum 3. Akt für mich wahrhaft religiösen Charakter an. Immer wieder musste ich mich des bekannten Schopenhauer'schen Gedankens erinnern von der Musik als „Abbild des Willens selbst“, dem „Ansich der Welt“, „einer Welt neben der Welt“; und dieser Eindruck verstärkte, klärte und bestätigte sich, je mehr ich dieses Vorspiel zur Philosophie des Hans Sachs über den Wahn in Beziehung brachte. So packte mich dann vollends das von der Idee des Sonnenmythos durchleuchtete, selbst so lichtvolle

„Johannis-Nacht.“

Nun aber kam Johannis-Tag —

mit der ursprünglichen Gewalt einer unmittelbaren, metaphysischen Wahrheit. —

An dieser Stelle sei es mir nun vergönnt, auch einer Beobachtung Erwähnung zu thun, die wohl einer besonderen Aufzeichnung würdig erscheint, nämlich der, dass nicht ein einziges Mal bei offener Scene applaudirt wurde (welcher Unfug sonst auch hier, wie überall im Schwunge ist), und einer anderen, die auch gleich mit zur Sache gehört, dass nämlich die Darsteller, obwohl sonst an die Manieren der Opern noch ziemlich gewöhnt, doch an jenem Abend von einem bessern, höheren — ich möchte, um das Wesentliche zu bezeichnen, sagen — dramatischen Geiste beseelt schienen, der sie weit über das Niveau des Alltäglichen hinaushob. Das muss doch im Wesen der ganzen Kunstgattung gelegen sein; es muss ein Inneres, eine unmittelbare Gewalt dieser Kunst sein, die sich in jedem gegebenen Fall Darstellern und Publikum gleicherweise mit zwingender Nothwendigkeit aufdrängt, so dass darüber Gewohntes, Altes, Herkömmliches ganz von selbst in den Hintergrund gedrängt, ja für Augenblicke vergessen wird. Auch das gehört wohl mit zu der „wirkenden Kraft“ des Kunstwerkes, welche Wagner seinen „Meistersingern“ auch bei aller Entstellung zusprach. (VIII. 405.)

Etwas dem Aehnliches erlebte ich erst kürzlich bei der Vorführung von Schiller's „Braut von Messina“, gleichfalls am Neuen Theater zu Leipzig. Ich weiss nicht: war es Regie-Verordnung, oder war es eigenes aesthetisches Feingefühl seitens der Schauspieler — genug, die Darsteller zeigten sich nach den erschütternden Scenen des letzten Actes dem lebhaft Beifall spendenden Publikum in der zuletzt eingenommenen Stellung ruhig verharrend. Ich weiss freilich recht gut, dass, genau genommen, bei richtigem Sinn und Gefühl für das Ganze selbst das Publikum nicht geklatscht hätte; aber es war doch der erste derartige Fall, den ich ausserhalb Bayreuth's antraf und — wir wissen ja — es ist reichlich gesorgt, dass ein solcher Fall auch möglichst vereinzelt bleibt!

Eins noch ward mir bei jener Opern-Aufführung auf das Lebhafteste bewusst. In den „Meistersingern“ hat Richard Wagner mit festem Griff und zartem Gefühle für das Ganze ein Kulturbild vergangener Zeiten von solch' lebensvoller Kraft und unmittelbarer Wahrheit vor unseren Augen entrollt, wie keiner unserer wissensreich dozirenden Gelehrten des deutschen Alterthums, der deutschen Litteratur- und Kulturgeschichte diess vermocht hätte! Ich spreche diess in doppeltem Sinne aus persönlicher Erfahrung; habe ich doch bis jetzt schon 3 solcher Collegia über die Periode des „Meistergesanges“ gehört und überall die selbe pedantische Kathederweisheit, die selbe hochmüthige und geringschätzige Auffassung jener interessanten Kultur-Erscheinung antreffen müssen. Keiner, auch nicht einer, hat es verstanden, so mit einem Griff diese interessante Zeit aus dem gelehrten Bücherstaub vor uns und in uns unmittelbar wieder aufleben zu lassen; keiner hat es vermocht, wie Wagner, das, was er philologisch-analytisch

forschend in seinem Geiste sorgsam aufgesammelt hatte, nunmehr auch synthetisch zu einem poetisch-philosophischen, anschaulichen Gesamtbilde zu verweben und dabei zugleich seiner Zeit als Spiegelbild vorzuhalten. Das alles that der Künstler Wagner; diess war der Künstler.

Doch seien wir nicht ungerecht gegen unsere grossen Forscher! Wer weiss, ob Wagner ohne einen Jakob Grimm überhaupt denkbar gewesen wäre? Vielleicht eine ernste Mahnung für uns alle, auch unsererseits dem Projekt des Grimm-Denkmales zahlreiche aktive Unterstützung zu theil werden zu lassen*!)

Eine letzte Erkenntnis aber ist es, die ich diesem erhebenden Gesamteindruck entnehme. Immer schon hatte mir — und bereits zu einer Zeit, da ich selber noch auf der Gymnasial-Schulbank sass — der Unterricht, wie er an unseren humanistischen Gymnasien fast überall betrieben wird, ernste Bedenken nahe geführt, und namentlich hatte mir ein (Ausnahms-) Jahr mit wirklich idealen und schönen Resultaten die tiefe Kluft zwischen Ideal und traurig-trostloser Wirklichkeit so recht fühlbar gemacht. Da rief es mir plötzlich aus des Meisters Brief an Dr. Friedr. Nietzsche entgegen: Unser ganzer humanistischer Unterricht krankt daran, dass er alle nur wieder zu Philologen erziehen will. Das war's! Gleichwie von einem blendenden Lichtstrahle schien mir da mit einem Male der Gegenstand beleuchtet, nach dem ich schon geraume Zeit, im Finstern umhertappend, vergeblich gesucht hatte. Und so glaube ich nicht nur bestimmt: es muss anders werden an und mit unseren Gymnasien! — ja, ich hege die lebendige Ueberzeugung: wie die humanistisch-klassische Bildung der Jugend nur eine Nachwirkung der für den deutschen Geist so bedeutsamen, grossartigen Epoche unserer Litteratur im vorigen Jahrhundert, eine Konsequenz von Goethe und Schiller war — so wird sie jetzt, nach einer geistigen und kulturellen Erscheinung, wie Wagner, wo wir das Antike nicht antiquirt, wohl aber in unserem eigenen Wesen aufgegangen und überwunden finden, einer im Wesentlichen nationalen, aus dem deutschen Geist selbst erhalten, doch nicht minder allgemein-menschlichen Bildung mehr und mehr weichen müssen. Eine maassgebende Stimme aus der Gelehrtenwelt scheint mir schon jetzt in diesen Anschauungen Recht zu geben: Dr. Paulsen in seiner jüngst erschienenen „Geschichte des gelehrten Unterrichtes“. —

Damit hat es gewiss noch gute Weile. Seien wir aber stäts bereit, dafür einzutreten, stäts darauf bedacht, diess so bald wie möglich zu erringen! Vielleicht kämpfen wir erst in unserem hohen Alter einmal für die wirkliche, allseitige Durchführung solcher Ideen. Kommen muss es! und wahrlich, unsere grossen Männer haben uns mit dem Muth für das Gute, zugleich die Geduld gelehrt! Heute fesselt unsere Theilnahme ein mächtiger deutscher Mann, der einmal in seiner drastischen Ausdrucksweise von dem Gefühl „absoluter Wurstigkeit“, das ihn seinen Gegnern gegenüber beseele, gesprochen hat. Auch hierin erkennen wir das Lebens-Motto der Helden dieser Welt, und es ist im Grunde das selbe, was auch unseres Meister's hohen Geist erfüllte, da er seinem Pagner die schönen Worte in den Mund legte:

„Will einer Selt'nes wagen,
was liess' er da sich sagen?“

So reitet Dürer's Ritter zwischen Tod und Teufel seines Weges hin; und dieser Weg des geduldigen Muthes allein führt den Deutschen zum Siege! —

Arthur Seidl.

*) Hierzu erlaube ich mir aus meiner eigenen Kenntniss der Wagner'schen Schriften beizubringen die Stellen: Bd. VIII, S. 260 f. und IX, S. 336.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Alexander Graf von Schleinitz †.

Der am 19. Februar nach schwerem Leiden erfolgte Tod des Ministers des Kgl. Hauses von Preussen, Sr. Excellenz des Grafen Alexander von Schleinitz, wird von jedem der Sache Wagner's Näherstehenden als ein betrauernswerther Verlust empfunden worden sein. Hier schied ein Mann, dessen Gleichen gar selten geworden: welcher, noch aufgewachsen unter dem Schatten der überragenden Gestalten Goethe's und Schiller's, aus jener edelen klassischen Schule humaner Bildung die ideale Gesinnung so rein sich bewahrt hatte, dass sie sich zu voller Kraft wieder entzünden konnte an dem Wunderlichte der neuen Kunst des beseligenden Genius unserer Tage. Diesem grossen Beglückter gegenüber durfte er mit schönem Rechte auf sich die Verse Schiller's anwenden:

„Freue dich, dass die Gabe des Lieds vom Himmel herabkommt,
dass der Sänger dir singt, was ihn die Muse gelehrt!
Weil der Gott ihn beseelt, so wird er dem Hörer zum Gotte;
weil er der Glückliche ist, kannst du der Selige sein.
Auf dem geschäftigen Markte, da führe Themis die Waage,
und es messe der Lohn streng an der Mühe sich ab;
Aber die Freude ruft nur ein Gott auf sterbliche Wangen,
wo kein Wunder geschieht, ist kein Beglückter zu seh'n!“

Diese wundervolle Freude war auch ihm zu Theil geworden, und rein auf seine eigenste Weise hat er ihr Ausdruck verliehen, in jener Bescheidenheit des echten Adels, der empfindet und handelt, wo die breite Welt das grosse Wort führt! — Seit den denkwürdigen Tagen der „Meistersinger“ in München 1868 war der hohe Preussische Staatsmann dem bewunderten deutschen Künstler in persönlicher Freundschaft nahe getreten. Seit der Name „Bayreuth“ für die Sache dieses Künstlers zum höchsten Wahrzeichen geworden, fand auch die Welt den edelen Namen „von Schleinitz“ damit öffentlich enge verbunden. Zwei Momente, zum Anfange und zum Schlusse der bis jetzt vergangenen Zeit der Festspiele, bezeichnen in bedeutender Weise diese Verbindung. Das Erscheinen des ersten deutschen Kaiser's bei dem ersten deutschen Bühnenfestspiele bleibt ein nicht fort zu denkendes Symbol für die nationale Bedeutung des Bayreuther Werkes. Die letztjährige Begründung des neuen Wagner-Vereins in Berlin unter dem Präsidium des Preussischen Hausministers aber ist eine gewichtige Thatsache gegenüber der zurückhaltenden Stellung zu jenem Werke, welche man die obersten

Schichten der Gesellschaft, vernehmlich die maassgebenden Kreise unserer nordischen Reichsregierung, bisher einnehmen sah. Hiermit begann etwas in's Weitere auszustrahlen, was bis dahin in der adeligen Persönlichkeit eines Einzelnen als einsam leuchtendes Beispiel sich verschlossen gehalten hatte. Die Verbindung der zwei bedeutsamsten Elemente des heutigen deutschen Wesens: des Idealismus im Wagnerthume, und des Realismus im Preussenthume unserer Zeit, sie erschienen bereits vorbildlich vereinigt in der nun vom Felde eines jungen Sieges hinweggenommenen ehrwürdigen Gestalt des Grafen von Schleinitz.

Der Geist solcher seltenen Verbindung aber war zugleich des deutschen Gemüthes edelste Tugend: die Treue. Er war der treue Diener seines Königs, wie er der treue Freund unseres Meisters war. Wenn heute das Haus Wahnfried der persönlichen Freundschaft mit tief theilnehmender Trauer gedenkt, so werden auch die Freunde, Anhänger und Jünger der Kunst und Sache Wagner's der schönen Treue zum Werke jenes ehrende Gedenken weihen, das unverwelkende Kränze auf die Gräber der Würdigen legt. —

Ein negativer Satz aus Wagner's Testament.

„Was eine lebhaftere Bewegung in Deutschland anbelangt, so glaube ich nicht daran.“

(Rich. Wagner's Brief an Herrn Monod.
Revue polit. et littér. 17. févr. 1883.)

Der Ehre, welche mir das Münchener Redaktions-Comité des Allgem. R. Wagner-Vereins erweist, indem es mir eine Seite seiner Internationalen Festschrift zur Verfügung stellt, auf eine würdige Weise zu entsprechen ist für mich eine Aufgabe, bei deren Lösung ausser meiner persönlichen Befähigung dazu noch die besonderen Umstände in's Spiel kommen, insofern als ich hier weder auf den Gedanken des grossen Meisters, noch auf seine Persönlichkeit, noch auf die Bayreuther Festspiele, d. h. auf keinen der drei klassischen Vorwürfe des Wagnerthums eingehen darf. Mein Urtheil über den ersten dieser drei Vorwürfe habe ich in dem Vorworte zu dem Werke: „Richard Wagner“ meines zu früh dahingeschiedenen Schülers Joachim Marsillach niedergelegt, und der ausserordentliche und unbedingte Beifall, mit dem Wagner selbst meine Arbeit öffentlich beehrte, sowie der Umstand, dass sie in's Deutsche (Bayr. Blätter I. 9. S. 249—263) und in's Italiänische (durch Filippo Filippi) übersetzt worden, machen es unnütz, heute noch einmal auf dieses Thema einzugehen. — Was die Persönlichkeit des unsterblichen Reformators angeht, so habe ich schon in Nr. 1 der ausgezeichneten Barcelonaer Zeitschrift „Musikalisch-litterarische Blätter“, Mai 1883, unter dem Titel: „Endurtheil über Richard Wagner“ meine Gedanken über sein Genie und seinen Charakter in erschöpfender Weise kundgegeben. — Was nun schliesslich die grossartigen Vorstellungen des „Parsifal“ betrifft, so kann ich dartüber, zu meinem grossen Leidwesen, nichts sagen, da in den letzten drittehalb Jahren mein Gesundheitszustand mir nicht erlaubt hat, eine auch noch so kleine Reise zu unternehmen, weshalb ich mich denn auch veranlasst fand, meinen Sitz im Bayreuther Theater meinen Mitabonnenten etwa zur bequemeren Unterbringung ihrer Garderobe zu überlassen!

Durch so starke Beschränkungen eingeengt, bleibt mir also kein anderer Ausweg als jene zu überspringen, um ein Thema in Angriff zu nehmen, welches, bei aller Verschiedenheit von den erwähnten drei klassischen, dennoch ihrer keinem an Wichtigkeit und Tragweite nachstehe. Ein solches scheint mir nun dasjenige zu sein, welches in der diesem Artikel vorgesetzten Ueberschrift von mir mit gutem Vorbedacht als „Ein negativer Satz aus Wagner's Testament“ bezeichnet worden ist. — Die inneren Beweggründe darzulegen, welche des Meisters absichtsvolle Feder leiteten, als er

jenen so bestimmten und gewichtigen Ausspruch niederschrieb, das Sinnvolle des wuchtigen Satzes „Was eine lebhafte Bewegung in Deutschland anbelangt, so glaube ich nicht daran“ handgreiflich nachzuweisen, das ist es, lieber Leser, was ich mit gegenwärtigem Artikel bezwecke; wobei ich Dich, im Falle Du ein Deutscher bist, von vornherein ersuche, bis zum Ende fortzufahren, wenn es Dir einmal zu lesen anzufangen beliebt hat; denn nur so wirst Du Dich selbst überzeugen, dass bei mir die unbedingte Selbständigkeit des Urtheils über Deutschland Hand in Hand geht mit der innigen Sympathie und tiefen Bewunderung, die ich für seine Männer und deren Leistungen hege. — Wenn es aber gilt, den Ursachen der tiefinnersten Entnuthigung über das, was sein Vaterland für seine Sache zu thun geneigt war, bei einem so grossen Deutschen, wie Richard Wagner, nachzuforschen, so wäre es meinerseits gewiss eine sträfliche Schwäche, wenn ich mir der Empfindlichkeit der lebenden Deutschen zuliebe eine auch noch so geringe Verfälschung dessen erlauben wollte, was nach meinem Dafürhalten den wahren geheimen Gedanken jenes doch auch deutschen Mannes ausmachte, dessen Körper, des Streitens müde, zu ewiger Ruhe unter einem baumbeschatteten Grabsteine in den nun trauererfüllten Gärten von Wahnfried hingebettet liegt.

Lass Du es mich also versuchen, durch eine Kritik des Bewusstseins R. Wagners die Beweggründe aufzufinden und zu würdigen, welche ihn zu dem angeführten Ausspruche veranlasst haben.

I.

Der erste Beweggrund, der sich dem Geiste des grossen Meisters aufgedrungen haben muss, wird wohl die gegenwärtige offenbare Beeinflussung des deutschen Geistes durch den französischen gewesen sein. Man erstaune nicht über meine Behauptung, noch über die Thatsache selbst. Hatte man doch schon in den griechischen Turnschulen beobachten können, dass, wenn zwei Jünglinge mit eingöltem Körper sich im Ringen übten, sich ebensogut dem Körper des Besiegten die Salbe des Siegers mittheilte, als auch dessen Körper sich mit der des Unterlegenen befleckte. Gerade in dieser gegenseitigen Beeinflussung finden wir als tröstlichen Ersatz das Geheimniss des zivilisatorischen Endergebnisses der Kriege im Laufe der Geschichte. Mithin könnten wir unbedenklich sagen: „Noch ein Sedan, und die moralische Französirung Deutschland's wäre vollständig.“ — Ich bin mir wohl bewusst, dass, um ein so schweres Urtheil zu begründen, mir nur ein sehr beschränkter Raum zu Gebote steht; dennoch glaube ich, dass es mir gelingen wird, jedem aufrichtigen Deutschen meine Ueberzeugung beizubringen. In einem Buche, betitelt „Grundriss der Geschichte der Medizin“ beklagt der Verfasser (den ich aus kollegialischem Zartgefühl nicht namhaft machen will) auf Seite 641. Z. 6—10 die demüthigende Französirung, worein Deutschland während des 18. Jahrhunderts verfallen war, jenes selbe Deutschland,

das im 16. und 17. Jahrhundert noch so deutsch gewesen war; und in einer Anwandlung höchster Entrüstung sagt er: „Man öffte den Franzosen nach, die in grosser Zahl dazu noch unser Vaterland heimsuchten als blutsaugende Schmarotzer, besonders die zahlreichen Höfe und Höfchen der Fürsten. Man parlierte französisch und selbst Friedrich II — ein Fehler, den die Geschichte immer schärfer betonen wird, — schrieb sogar französisch.“ — Das heisst also, einem heutigen Deutschen, einem Deutschen, der Zeitgenosse Bismarck's und Moltke's ist, und noch dazu sich in einem so aufgeregten Gemüthszustande befindet, dass er im germanischen Olymp keinen hinreichend zündenden Blitzstrahl findet, um die Franzöisirung seines Vaterlandes während des vergangenen Jahrhunderts in den Bann zu thun, einem solchen Deutschen entschlüpft unbedachter Weise, obschon ihm die guten deutschen Zeitwörter reden und sprechen zu Gebote stehen, der französische Ausdruck parlierte, der in den Wörterbüchern der Sprache Schiller's nicht einmal als in allgemeinem Gebrauche befindliches Fremdwort parliren Aufnahme gefunden hat! Nun denn, wenn jeder deutsche Schriftsteller die Hand auf's Herz legen und zusehen will, wird er finden, dass er wenigstens zehnmal auf jeder Seite in den selben Fall geräth, wofür ich soeben ein Beispiel angeführt.

Wenn es also nun gewiss ist, und es ist wirklich so, dass diese Hineigung der Sprache zum Gebrauche französischer Ausdrücke sich ebenso sehr bei den Schriftstellern über Morawissenschaften, Litteratur, Philosophie, allgemeine Bildungsgegenstände u. s. w. kundgiebt, bei denen doch in der Regel jener konservative Geist vorherrscht, der sich sogar bei der Herausgabe ihrer Werke in der Beibehaltung der sogenannten deutschen Schrift offenbar macht, wie bei den Naturwissenschaftlern, die ja von Haus aus sich mehr zu fortschreitender kosmopolitischer Ausbreitung hinneigen, und wenn es ebenso sicher ist, dass *ex abundantia cordis loquitur os*: so drängt sich uns die Erkenntnis auf, dass das jetzige Deutschland Frankreich gegenüber in jenem, bei eifersüchtigen Verliebten so häufigen, gewissermaassen paradoxen Gemüthszustande lebt, in welchem, bei dem besten Willen zu tödtlichem Hasse, dennoch eine geheime unüberwindliche Sympathie das Herz erfüllt.

Eben dieser Gemüthszustand Deutschland's, der ohne Zweifel für die allgemeinen Interessen des europäischen Friedens höchst günstig ist, war es jedoch, nach dem Dafürhalten Richard Wagner's, keineswegs für die künstlerisch-nationalen Interessen seines titanischen Gedankens, und er dachte vielleicht, und zwar mit vollem Rechte, dass, wenn es sich von einem, Deutschland feindselig gesinnten Frankreich erwarten liesse, dass es sich dereinst, der Kunst zu Liebe, mit der neuen Schule aussöhnen würde, man hingegen von einem, in seinem innersten germanischen Charakter erschlafenen oder entnervten Deutschland sich nicht versprechen könnte, dass es die Sache des Wagnerthums zur seinigen machen würde.

In diesem Sinne also hatte der treffliche Meister nicht Unrecht, als er ausrief: „Was eine lebhafte Bewegung in Deutschland anbelangt, so glaube ich nicht daran“.

II.

Der zweite Beweggrund zu dem Wagner'schen Ausspruche, dem dieser Kommentar gewidmet ist, liegt wahrscheinlich im deutschen Charakter selbst, in seiner ganzen Reinheit und in der Fülle seiner Thatkraft aufgefasst. Dieser Charakter, der so wesentlich kritisch ist, dass er die analytischste, im Buchstaben- und Lautsysteme seiner Wurzeln am reinsten erhaltene, und an Füllwörtern reichste von allen Sprachen der zivilisirten Welt zum Ausdruck hat, eignet sich in geistiger Hinsicht allerdings wohl zur Geduldarbeit der klaren und genauen Feststellung der wissenschaftlichen, künstlerischen, staatlichen und gesellschaftlichen Grundformeln, taugt aber nicht zu jenem Bewegungstrieb, zu jener *vis* des Thatendrangs, der wie ein unausweichbarer Imperativ gleichsam die grossen synthetischen Anschauungen zu unmittelbarem Durchbruch bringt. Wenn daher auch Deutschland den romanischen Völkern vorwerfen kann, dass alle ihre Bewegungen in der Neuzeit, von der politischen Revolution des vorigen Jahrhunderts an bis zur internationalen Arbeiter-Vereinigung unserer Tage, nichts anderes als Verwirklichungen germanischer Formeln sind, so brauchen doch diese Völker, Frankreich an der Spitze, um die Antwort nicht verlegen zu sein, da ja ohne ihr Zuthun, ohne die Mitwirkung ihrer kraftvollen Bewegung, die deutschen Formeln als todte Buchstaben in den Bibliotheken liegen geblieben wären. Nur in einem einzigen Falle — dem der Reformation — hat sich Deutschland die Verwirklichung eines hohen Postulats angelegen sein lassen; aber auch hier wird eben durch die besondere Beschaffenheit dieses Falles die allgemeine Regel nur bestätigt. Mit dem ersten Aufblühen der Renaissance erwärmte sich der exquisit kritische Sinn der Deutschen; und der innere Eigendrang seines Forschungsgeistes würde auch ohne Luther den äusseren dogmatischen Gegendruck des Papstthums überwunden und abgeschüttelt haben. Was von dieser Bewegung auf das übrige Europa überstrahlte, war nur der Ueberschuss der Spannkraft, die in Deutschland zum Ausbruch kam. Von diesem Gesichtspunkte aus erscheint uns denn nun auch Luther in einem höhern Lichte, als ein gewöhnlicher Ketzer; Luther war der Mahomet der Deutschen, und gerade so wie dieser die Religion den sinnlichen und fatalistischen Anforderungen der morgenländischen Völker anbequeme, richtete er die Religion nach dem kritischen Forscherbedürfnisse der Völker des Nordens ein.

Somit kann es wohl als feststehend angesehen werden, dass mit Ausnahme des Falles der Reformation, die ja in Hinsicht auf die Gewissensfreiheit eine ebenso innige That deutschen Wesens darstellt, als es in Hinsicht auf die Staatseinheit der preussisch-französische Krieg that, in allem

Uebrigen die Regel ist, dass Deutschland denkt, während Frankreich den deutschen Gedanken verwirklicht, und die übrigen romanischen Völker ihn ausführen helfen.

Nach der Erfahrung zu urtheilen, ist es also wohl nicht anzunehmen, dass Deutschland, trotzdem es Richard Wagner's Mutter ist, am meisten zur endgiltigen und allgemeinen Verwirklichung des Wagnerthums beitragen wird. Nicht ohne Grund schrieb demnach der treffliche Meister: „Was eine lebhafte Bewegung in Deutschland anbelangt, so glaube ich nicht daran.“

III.

Der dritte Beweggrund, der Wagner daran hinderte, an eine deutsche Anregung zu seinen Gunsten zu glauben, mag wohl ein ethnischer gewesen sein; und wir haben darin vielleicht den eigentlichen Schlüssel zum vorigen Grunde zu suchen. — In dem kolossalen Geiste des Verfassers des „Parsifal“ regten sich zwei entgegengesetzte Naturen, von denen die eine, die künstlerische, eine thatkräftig intuitive, südländische, synthetische, exekutive, kurzum, eine des alten Griechenland's würdige, und die andere, dem Kritiker seines eigenen künstlerischen Ideals zukommende, eine wesentlich deutsche, analytische, spekulative war. In ersterer Hinsicht habe ich mir von Wagner und seiner ästhetischen Auffassung einen derartig hohen Begriff gebildet, dass ich, wie ich nicht anstehe ihn auszusprechen, alle kritischen Urtheile, die ich darüber gelesen, einschliesslich seine eigenen, unzureichend finde. — Wagner mit Gluck zu vergleichen, heisst einen Körper mit einer Ebene vergleichen wollen; Wagner mit Beethoven zu vergleichen, heisst ein Ikosaëder mit einem Tetraëder in Vergleich stellen. Bei jedem Fortschritte, rein rationell betrachtet, macht die Natur Sprünge (*natura facit saltus*) — so sehr sich auch gewisse schüchterne Anhänger der Evolutionstheorie dagegen sträuben mögen — und diese Sprünge bestehen darin, dass hier und da ein Mann auftritt, der den absoluten Gesamtbegriff einer besonderen Idee und ihrer Verwirklichung vorstellt. Darum irrt auch die Menschheit niemals, wenn es gilt, in einer Stufenreihe von Erfindern irgend eines bestimmten Dinges den wirklichen Erfinder zu bezeichnen; und als solchen ruft sie Den aus, der den Gedanken zu jenem Dinge und seine praktische Fortentwicklung zur Vollendung brachte. Solche von Zeit zu Zeit etwas Ganzes ersinnende und ausführende Menschen gleichen jenen bekannten seufzerartigen Athemzügen, durch die wir unserer Brust dann und wann eine volle Ausdehnung zu Theil werden lassen, und zeichnen sich vor ihren Vorgängern und Nachfolgern dadurch aus, dass sie den Sauerstoff der Idee in die entlegensten Tiefen des Denkens tragen.

Ein solcher Mensch ist nun Richard Wagner als Künstler: er ist der ganze, vollständige, theoretische und praktische Schöpfer des musikalischen Drama's, und seine Idee — man bedenke es wohl — bildet die einzige wahrhaft allgemeingiltige und episynthetische Aufstellung, welche die Ge-

schichte aller schönen Künste zusammengekommen verzeichnet. Um das einzusehen, brauche ich nicht dem „Parsifal“ beigewohnt zu haben, und jeder, der mit lebendigem Gemüthe dem „Parsifal“ beigewohnt hat, muss es eben eingesehen haben.

Und nun frage ich: Wenn der Kritiker Wagner wesentlich ein Deutscher war, war es denn auch der Künstler Wagner, der Wagner des Lohengrin's, der unsterbliche Wagner? — Es ist keine leichte Sache, die Antwort auf diese Frage zu rechtfertigen. Sei es mir darum verstattet, den transzendentalen Grund anzugeben, auf den ich meine eigene Beantwortung zu stützen denke.

Schon seit Jahren hat mich das Studium und die Beobachtung gelehrt, dass jede Rasse mit stark ausgesprochenem Charakter zwei entgegengesetzte Arten von hervorragenden Männern hervorbringt, nämlich ausgezeichnete Vertreter ihrer Rasse und ausgezeichnete Widersprüche dagegen. Es scheint, als ob die Fortpflanzungskeime eines bestimmten Volkes von Zeit zu Zeit, und zwar nach einem physiologischen Kompensationsgesetze, eine ihrem charakteristischen Grundtone entgegengesetzte Richtung annehmen. Diese Erscheinung, die jeder in seinem eigenen Lande zu beobachten Gelegenheit hat, sehen wir angesichts der Geschichte recht auffallend im jüdischen Volke verwirklicht, wo Männer wie Jesaias, Jeremias, nicht nur dem allgemeinen Charakter ihrer Rasse widersprechen, sondern auch die Erscheinung Jesu, d. h. des vollständigsten und äussersten Gegensatzes zum jüdischen Charakter, vorbereiten. Wenn man also Moses mit seinem echt israelitischen Gotte, der ganz in Jähzorn, Rachsucht, Zerstörungswuth, Eigenliebe, Klein- und Wankelmuth aufgeht, als den unsterblichen Vertreter des Volkes Israel betrachten kann, so erscheint dagegen Jesus, der ganz Demuth, ganz Friedfertigkeit, ganz Nächstenliebe, ganz Aufopferung, ganz Barmherzigkeit ist, als der unsterbliche Widerspruch des selben Volkes. Daher rührt denn auch der Gegensatz zwischen den zwei Testamenten, von denen das Alte ausschliesslich zu Gunsten der Kinder Israels und das Neue zu Gunsten der ganzen Welt, mit Ausschluss der Israeliten, gegeben ist.

Wenn wir nun dieses Gesetz auf Deutschland anwenden, so ergibt sich, dass dessen Männer vom Schlage eines Lessing, eines Kant, hervorragende Vertreter seines ethnischen Charakters sind, während Männer wie Hegel und Goethe hervorragende Widersprüche gegen diesen Charakter darstellen. Gewiss hat jedes Volk ein Recht dazu, sich aller der ausgezeichneten Grössen zu rühmen, die seine lebendige Kraft erzeugt, was auch immer jede einzelne von ihnen vertreten mag; und so kann sich denn z. B. Spanien stolz als Mutter sowohl des scholastisch-analytisch überlegenden Calderón de la Barca, des geraden Gegenstücks zu unserer Rasse, als auch des spontan-intuitiv genialen Cervantes, ihres lebendigen Abbildes, bekennen. Doch dabei dürfen wir nicht vergessen — um bei unserm Thema zu bleiben — dass jede Nation natürlicherweise mehr Neigung verspürt, den Anregungen

eines ihrer Kinder zu folgen, wenn sie in ihm ihr treues Ebenbild sieht, als wenn solch ein Kind bei aller Ehre, die es ihr einträgt, doch immerhin der ihr eigenthümlichen Nationalströmung entgegenarbeitet.

Von diesem Gesichtspunkte aus dürfte also wohl die Vermuthung nicht gar zu gewagt erscheinen, dass für das Gemüth R. Wagner's die Betrachtung des Widerstreites zwischen seinem eigenen Charakter und dem seines Mutter-Vaterlandes ein weiterer Beweggrund zu dem Ausspruch war: „Was nun eine lebhaftere Bewegung in Deutschland anbelangt, so glaube ich nicht daran.“

Glücklicherweise nehmen die Ereignisse den Verlauf, den sie einem Naturgesetz gemäss nehmen müssen, und der Allgemeine R. Wagner-Verein wird als getreuer Testamentsvollstrecker Alles zur Ausführung bringen, was das Testament des Meisters Positives enthält. Diese Gesellschaft ist, und wird es immer sein müssen, Deutsch wegen des Wohnorts und Personales ihrer Central-Leitung, zugleich aber kosmopolitisch wegen der Unbeschränktheit ihrer Ausbreitung und Propaganda in beiden Welten. In ersterer Hinsicht thut sie dem Rechte Deutschland's volles Genüge: das zu beanspruchen, was Deutschland's ist, — den Ruhm und den Rang, die ihm nach mütterlichem Heimfallsrecht gebühren; der Welt aber überlässt es, was der Welt ist, — die Nutzniessung und Nutzbarmachung des Kapitals des Genie's. —

Dass die Welt der Initiative des Wagner-Vereins entsprechen wird, das unterliegt für mich nicht dem geringsten Zweifel; denn dazu genügt es, dass er sich in seiner edelen Mission beharrlich zeige. Mit Rücksicht darauf, und weil ich noch nicht die Ehre der Mitgliedschaft geniesse, noch selber ein Künstler, sondern nur ein unabhängiger Bewunderer bin, ver gönne man mir hier anzugeben, was nach meinem unmaassgeblichen Dafürhalten die allgemeine Richtschnur sein sollte, nach der man verfahren müsste, um dem Unternehmen den grösstmöglichen Erfolg zu sichern.

Das erste wäre: auf jeden Fall und um jeden Preis die Einrichtung regelmässiger Festspiele in Bayreuth aufrecht zu erhalten, und zwar in all der Vollständigkeit und Reinheit, womit der Meister sie feierte. Diess wird dazu dienen die unmerkliche Verfälschung und Zerstückelung der Wagner'schen Auffassung zu verhüten, indem es den vollen, ungeheuren Inbegriff seiner Kunst in Erinnerung bringt.

Das zweite wäre: das Dogma in seiner ganzen Reinheit, in allen seinen Anwendungen und didaktischen Entwicklungen zu verbreiten, damit alle diejenigen, welche auf der weiten Welt dem Wagnerthum zuneigen, aus lauterer Quelle ihre Begeisterung schöpfen könnten.

Das dritte — und diess ist von der grössten Bedeutung — bestünde darin: jede Wagnerianische Regung in allen beliebigen Weltgegenden zu ermuthigen und anzuspornen, ohne dass in Bezug auf Genauigkeit, Echt-

heit und Ganzheit der ersten Versuche eines bestimmten Individuums oder Landes von Seiten der Gesellschaft zu grosse Ansprüche erhoben würden. Meinem Gefühle nach bildet das nun allerdings den misslichsten, wenn auch darum durchaus nicht weniger sichern Theil des Verfahrens. Das Wagnerthum besitzt die begriffliche und wirkliche Wahrheit des vollkommen naturgemässen musikalischen Drama's und bildet ebendarum in der Sphäre der Kunst den positiven Gravitationsmittelpunkt; es kommt nur noch darauf an, dass ein Geist sich von diesem Mittelpunkte angezogen zu fühlen beginne. Wenn nämlich ein zum Glaubenssatz erhobener Irrthum die Gefahr mit sich bringt, dass man von der Rechtgläubigkeit zum Ketzerthum und von diesem zur Verleugnung übergehe, so darf und muss dagegen ein wahrheitsvolles Dogma gegen Andersgläubige wohlwollend verfahren, indem es diese als in natürlichem und löblichem Uebergange aus der Verneinung zur ganzen, vollkommenen und dauerhaften Bekehrung begriffen betrachtet.

So vermag sich Italien heute noch nicht der Vorstellung zu entschlagen, dass sein melodisches Musikspiel etwas Positives, mehr oder weniger mit dem Wagnerthum Verquickbares ist; man lasse ihm diese Täuschung. — Da es ja in jeder Kunst Künstler ist, wird es über kurz oder lang erkennen, dass, sowie angesichts der vollendeten Kunst der Malerei der Umriss als lineäre Wesenheit oder Wirklichkeit verschwindet, ebenso vor dem Wagnerthume jede arios-melodische (Opern-)Wirklichkeit oder Wesenheit, als durchaus mit seiner wesentlichen und vollen Naturgemässheit unverträglich, verschwinden muss. Und an jenem Tage wird dann Italien, zur lautersten Rechtgläubigkeit bekehrt, mit aller Entschiedenheit in die Fussstapfen auch seiner heutigen „Wagnerianer“ treten und — so glaube ich zuversichtlich — zum rechten Arme des Wagnerthums werden.

Frankreich befindet sich schon auf dem Wege zur Reform, und auf die Zugeständnisse, die noch Männer wie Meyerbeer und Rossini dem nationalen Opern-Konventionalismus gemacht haben, antwortet es heute, dank gerade der Zähigkeit Richard Wagner's, mit einer entschiedenen und glänzenden Wendung zum Ideale Wagner's selbst, und es steht zu erwarten, dass es ihm dereinst gelingen wird, die Rosen und Jasmine der Auber'schen Inspiration mit den im heiligen Haine des Wagnerthums gepflückten Lorber- und Eichenzweigen zu einem Kranze zu verflechten.

Spanien, von dessen allgemeinem künstlerischen Wiederaufleben die Berühmtheit eines Espromeda, Zorrilla, Quintana, Patricio de la Escosura, Hartzenbusch, Breton de los Herreros, García Gutierrez, Victor Balaguer, des Herzogs von Rivas, Martinez de la Rosa, Fortuny, Gayarre, Goula, Uetam, Rosales, Echegaray, Pradilla, Nuñez de Arce, Tusquets, Zarazate, Haez, Morera, Ayala, Barbieri, Arrieta, Monasterio, Casado, Madrazo und so vieler andern vollgiltiges Zeugniß ablegt, Spanien, dessen Aufschwung in der besondern Sphäre der Musik ich so ziemlich kenne, und zu dem ich,

ohne selbst Musiker zu sein, dennoch beigetragen zu haben mich rühmen darf, wenn es auch einstweilen noch nicht von der melodramatischen Ungeheuerlichkeit der Zarzuela (Komischen Oper) ablassen kann, führt doch schon sowohl in der symphonischen Sphäre als auch im Gefüge und der allgemeinen Richtung der Zarzuela selbst eine schnelle, sichere und glänzende wagnerthümliche Schwenkung aus.

Ueber Portugal besitze ich keine hinreichenden Nachrichten, um ein begründetes Urtheil abgeben zu können; aber an der Hand der Geschichte kann man mit Sicherheit voraussagen, dass die jüngere Schwester Spaniens, der es ja noch nie an einem tüchtigen Manne gefehlt hat, wenn es galt, einer grossen Idee Bahn zu brechen, auch zum Wagnerthum ein ihr würdiges Kontingent stellen wird.

Wenn das oben angegebene Benehmen der abwartenden Duldsamkeit auf alle musikliebenden Nationalitäten angewandt wird, so gehört die Zukunft Richard Wagner. Ist ja doch das Wagnerthum ein viel zu hoch organisirter Baum, als dass es ohne jedwede Vorbereitung in den Brachäckern der Unwissenheit und Routine Wurzel schlagen könnte; nur durch geduldiges Abwarten, bis der niedere Pflanzenwuchs, bis der Humus der Elementarversuche und die Farrnkräuter der Theilentwickelungen das Erdreich gedüngt haben, wird es dem erhabenen Baume des musikalischen Drama's gelingen sich festzuwurzeln, zu gedeihen und Früchte zu bringen.

Wo immer also derartige Versuche zu Stande kommen, muss man ihnen Vorschub leisten, so unvollkommen sie auch sein mögen; denn auf diesem Boden wird von Zeit zu Zeit (oft kann das ja leider nicht geschehen) ein neuer Wagner erstehen. — Wird es ein Spanier, wird es ein Deutscher, ein Brasilianer, ein Argentinier, ein Italiäner, ein Russe, ein Engländer oder ein Nordamerikaner sein? — Ich weiss es nicht, und zudem ist es ja auch ganz einerlei; es ist hinreichend, dass es ein Menschenkind ist, damit die ganze Menschheit ihm Beifall zolle zu Ehren Deutschland's, und damit Deutschland ihn willkommen heisse und segne im Namen Richard Wagner's.

Mit aller Unbefangenheit und Parteilosigkeit, und unbeschadet aller mit der Wahrheitsliebe verträglichen Rücksichten, bin ich bestrebt gewesen, das Sinnvolle und Nachdrückliche des Ausspruchs darzulegen, den ich „einen negativen Satz aus Wagner's Testament“ genannt habe. Zum Schlusse bleibt mir nur noch übrig die Versicherung zu geben, dass ich mich nur deshalb dazu entschlossen habe, diese Arbeit drucken zu lassen, weil deren Schlussfolgerungen dazu angethan sind, Wagner vor Deutschland und Deutschland vor Wagner zu rechtfertigen, und darzuthun, dass die Interessen beider mit dem Ruhme der Kunst und der Fortentwicklung der Kultur der ganzen Welt Hand in Hand gehen.

Madrid, 14. April 1884.

Dr. José de Letamendi.

Ein deutsches Nachwort.

Als wir den zweiten Jahrgang dieser Blätter (1879) begannen, konnten wir in einem Rückblicke auf das erste Jahr des „Bayreuther Patronat-Vereines“ bereits von einer überraschend lebhaften Theilnahme des Auslandes an der Kunst und dem Werke des deutschen Meisters reden. Nun haben wir den zweiten Jahrgang der selben Zeitschrift in ihrem Fortbestehen als Organ des neuen „Allgemeinen Richard Wagner-Vereines“ (1885) eröffnet, und unser Rückblick auf das Vorjahr zeigt uns das damals mit Erstaunen betrachtete Bild in noch helleren Farben. Die Kunst unseres Meisters ist tief hinein geklungen in die Opern-Sphären Italiens. Sie hat über französische National-Antipathien singende Siege gefeiert. Ja, mehr als alles diess: der romanische Wagnerianer — keine Fabelgestalt mehr — dringt im Gespräche mit dem deutschen Genossen nicht selten auch auf Belehrungen über die kultur-historischen und die philosophisch-religiösen Gedanken Wagner's. Hatte der Meister sein Kunstwerk der Zukunft im Hinblick auf eine Kultur der Zukunft geschaffen, so weckt nun auch seine lebendig verwirklichte Kunst das geistige Bedürfniss, an ihr jene ideale Kultur zu ersehen und ihren Gründen in der menschlichen Natur nachzuspüren. Dass man ein strenges Erfassen dieses bedeutenden Momentes des Wagnerianismus beim Ausländer, vorzüglich beim Romanen, mit grösserem Erstaunen bemerkt als beim Deutschen, ist wohl natürlich. Dass man es bei Jenem öfter als bei Diesem bemerke, dürfte eine Täuschung sein, hervorgerufen durch die relative Vereinzeltheit des ausländischen Wagnerianismus gegenüber der grösseren heimischen Gemeinde. Dennoch ist etwas Wahres auch an dieser Bemerkung. Der romanische Ausländer tritt in die Zauberei der Wagnerischen Welt, sobald er überhaupt dadurch gepackt wird, nicht mehr als Franzose, Italiäner, Spanier: es ist der Mensch in ihm, welcher dort eine entschwundene Heimath wiederzufinden glaubt. Hat er die allgemein-menschliche Wahrheit einmal erfasst, wie sie auch ihn unmittelbar ergriffen hatte: so folgt er nun gerne aus dem logischen Bedürfnisse des romanischen Gedankens allen jenen Möglichkeiten, welche ihm aus dem Dasein eines solchen Kulturwerkes auch für die geistigen Zustände seines besonderen Vaterlandes gegeben erscheinen. Der Deutsche muss erst den schweren Stein vom Grabe des Erlösers wälzen, um zu erkennen: ja, er ist wahrlich auferstanden! Er muss das volle Gefühl seiner eigensten deutschen Noth, des nationalen Selbstbewusstwerdens, in sich haben erwachen lassen. Dann leitet ihn Wagner's grosser Weckruf wohl auch weiter zur Erkenntniss der allgemein-menschlichen Kultur-Tendenz, welche in religiösem Glanze erstrahlend der hohe Leitstern unseres Meisters gewesen war. Dann findet er sich wohl auch endlich mit dem Romanen zusammen, in jener schönen Gemeinsamkeit, welche mehr bedeutet als das gesellschaftliche Unisono kosmopolitischen Applauses für eine musikalische Weltberühmtheit des Tages. Der Deutsche kann einmal nicht anders als nur von sich aus zum reinen Menschenthum gelangen. Das ist der schwere Schlussstein seiner Natur, aber auch der unersetzlich feste Grundstein seiner eigenartig übernationalen Kulturbedeutung. Weil es so ist, sind die deutschen Genien die Meister der Menschheit. Weil es so ist, wirkt Richard Wagner auch im Auslande als der Kulturbringer mit der Leier im Arm und der Fackel in der Hand.

Ein sichtbares Beispiel dieser ideellen Bedeutung des Wagnerianismus sollen unsere Blätter sein. Nach des Meisters noch zuletzt nachdrücklich wiederholter Bestimmung haben sie das von ihm begründete Werk fortzusetzen und auszuführen: die Erforschung des Rein-Menschlichen und des Ewig-Natürlichen im Wesen und in der Geschichte unserer Gattung, verbunden mit der Aufweisung

des Echt-Deutschen in den Wurzeln wie in den einzelnen Blüthen unseres eigenen Volkes. Das ist der Boden für die Kulturfrucht wahrer, lebendiger Kunst.

Aufmerksame und nachdenkende Leser dieser Versuche fanden wir nun gerade unter jenen Fremden, welchen bei den Klängen der deutschen Kunst die Ahnung aufgegangen war, dass es eine Heimath der Menschheit gebe, wo auch Romanen und Germanen zu innigerer Gemeinsamkeit sich treffen würden, als etwa im glücklichen politischen Kompromiss der kommerziellen und sozialen Interessen an der Wiegenstätte der schwarzen Race. Um so mehr freuten wir uns der Gelegenheit, eine geist- und sinnvolle romanische Theilnahme an unseren Bestrebungen durch eine offene Gastfreundschaft im eigenen Hause erwidern zu können. Erschien uns doch auch nicht mehr ein Unbekannter in dem spanischen Professor der Anatomie an der Universität zu Barcelona, Don José de Letamendi, welcher uns unter der Zustimmung des Meisters schon einmal, vor sechs und einem halben Jahre, zu ähnlichen, wenngleich noch minder weitschauenden Betrachtungen den Anlass gegeben hatte. Seinen heute bei uns veröffentlichte Artikel: „*Ein negativer Satz aus Wagner's Testament*“ hatte der Verfasser zunächst für die „*Bayreuther Festblätter*“ in spanischer Sprache geschrieben. Er ward jedoch von dem betreffenden Redaktions-Komitée darauf aufmerksam gemacht, dass seine vorzüglich an die Adresse deutscher Leser gerichteten Worte an jener Stelle, wo sie nur in der Ursprache abgedruckt werden sollten, für die Mehrzahl dieser Leser verloren gehen würden; weshalb man ihm rieth, er möchte seine Arbeit lieber den „*Bayreuther Blättern*“ zur Veröffentlichung in deutscher Sprache überlassen. Im Einverständniss mit der Redaktion der „*Bayreuther Blätter*“ war Professor Letamendi nun nicht allein so gütig, diese Uebersetzung für unsere Zeitschrift selbst zu veranlassen, sondern er schrieb auch noch für die „*Festblätter*“ einen zweiten Artikel, jetzt insbesondere im Interesse seiner spanischen Landsleute; und auch dieser zweite Artikel darf dem Nichtkenner des Spanischen demnächst gleichfalls hier in unseren Blättern als ein höchst interessantes, ergänzendes Gegenbild zu seinem Vorgänger auf deutsch dargeboten werden.

Wir haben den Aufsatz vollständig nach dem Manuskript der in Spanien angefertigten wörtlichen Uebersetzung des Originalen abdrucken lassen, damit er in seiner unverfälschten Eigenart auf unsere Leser wirken möge. Gerade an den Irrungen, in welche die Entfernung von deutschen Zuständen das scharfblickende Auge des Verfassers mitunter gerathen liess, wird es sich mit besonderem Interesse erkennen lassen, wie bedeutsam das Verhältniss zwischen dem deutschen „*grossen Manne*“ und seinem „*Volke*“ auch dem Geiste des Ausländers sich darstellt. Er sieht die Wahrheit, aber er bezeichnet sie noch unrichtig. An der Bezeichnung, welche er wählt, können wir sowohl lernen, was uns noch trennt, als auch, worauf die Irrung selbst beruht. Der Spanier blickt nach Deutschland über das Zwischenland Frankreich hinweg. Was ihm nun darüberhin als undeutsch erscheint, das nimmt ihm durchaus die Gestalt des Französischen an. Dagegen will er Dasjenige, was sich als echtdeutsch aus dem Undeutschen erhebt, überhaupt gar nicht mehr als *deutsch* unter dem übrigen Deutschen seines Augenscheines gelten lassen. Vornehmlich an diese beiden Punkte aus den ersten zwei Abschnitten des interessanten Aufsatzes werden wir einige erläuternde Worte anknüpfen müssen. Dass wir am Schlusse wieder zu völliger Uebereinstimmung mit dem Verfasser gelangen, hat seinen guten Grund in der Wahrhaftigkeit seiner ganzen Betrachtung, welche auch ihr den Werth eines Beitrages zur eigensten Arbeit des litterarischen Wagnerianismus verleiht.

Stellen wir also zuvörderst das Eine fest, dass mit dem engnationalen Begriffe des Franzosenthumes als solchen das Undeutsche in unserer heimischen Kultur

heutzutage sich nicht mehr vollständig decken lässt. Wohl nicht ohne Bedacht hatte einst (1878) unser Meister an die Spitze dieser neubegründeten Zeitschrift zwei charakteristisch verschieden geartete Aufsätze gestellt, deren tiefstem Einen er zum Titel die Frage gab: *Was ist Deutsch?* — während der leichtplaudernde Folgende gewissermaassen die negative Antwort darauf aussprach in seiner Ueberschrift: *Modern*. Der moderne Geist ist es, welcher Demjenigen gegenüber steht, was unser Meister als das Deutsche in sich trug, in seinen Werken lebendig werden liess, in seinen Schriften nachzuweisen suchte, und uns zur Erforschung und Pflege als das Positive in seinem Testamente hinterlassen hat. Der moderne Geist aber ist durchaus kosmopolitisch. Dieser Begriff bildet nicht nur einen Gegensatz zu jedem spezifisch Nationalen, sondern auch zu dem wahrhaft Uebernationalen. Ebensowenig lässt sich also der moderne Kosmopolitismus mit dem echt französischen Esprit als solchem schlichtweg identifizieren, wie mit jenem höchsten Ergebnisse deutscher Meisterschaft: der Gewinnung des Allgemein-Menschlichen aus den Wurzeln einer selbstbewussten Volksnatur.

Mit dem französischen Geiste hatten unsere grossen Klassiker abgerechnet und mit dieser ihrer klassischen Arbeit auf deutschem Boden die goldene Schwelle zum erträumten Tempel eines reinen Menschenthumes gelegt. Da führte der Welt-eroberer mit eisernem Schwerte den Geist der Revolution von Frankreich her durch den politischen Kosmos seiner Zeit. Auch der französische Geist ging enthusiastisch auf in diesem Weltsturmluge, der den deutschen jäh von der goldenen Schwelle herniederwarf. Der neue kosmopolitisch-moderne Geist überfluthete das uns kaum errungene ideale Kulturgebiet, indem der Deutsche selbst die Arbeit seiner Klassiker mit Nichtachtung, Missverständniss und Vergessenheit lohnte. Was noch deutsch in der Gesamtheit des Volkes war, das erwachte nun erst nach Jahrzehnten einer fortschreitenden Modernisirung wieder als politisches Empfinden. Der deutsche Patriotismus heftete sich an die junge politische Grösse des Vaterlandes, — mochte darinnen was immer für ein Kulturgespensu sein Wesen weiter treiben. Kultur und ihr geistiger Niederschlag Litteratur blieben diesem energischen Aufschwunge deutscher Politik gegenüber einem modernen *laissez faire* überliefert. Mit dem Mangel an Selbstbewusstsein des deutschen Geistes in der Frage der hohen Kultur, nicht mit dem französischen Geiste als solchem, hatte ein Wagner unter diesen heimischen Umständen sein Leben lang zu ringen. Als er dann am Ziele stand, ein nachgeborener germanischer Siegesheld: da bewunderten ihn die französischen Besucher des deutschen Festspieles in seinem Bayreuth nicht minder ehrlich, als wie auch er den eigenthümlichen Geist ihrer Nation stets wohl zu schätzen wusste und gern als Gast in seinem deutschen Heim begrüsst. Der moderne Geist des undeutschen Kosmopolitismus hingegen war es, der ihn zu der selben Zeit in der vaterländischen Oeffentlichkeit noch immer mit Grimm und Geifer als bösen Kultur- und Kunstverderber zu schmähen vermochte. Was in dieser undeutschen Modernität noch Französisch heissen darf, das ist Nachwirkung von der ursprünglich gallischen Herkunft der zivilisatorischen Macht des Modernen in der europäischen Welt. Aber es ist nicht mehr essentiell, noch weniger rein in seiner Art. Die Ausnutzung hat die Herkunft an schädlicher Bedeutung weit überflügelt! Das Französische verleiht nur noch der äusseren Modetracht des ganzen Schauspielles ihren schillernden Charakter und ihre blass-moderne Farbe. So ist vor Allem die Mode selber, nicht nur der Kleidung, sondern auch des gesellschaftlichen Tones, noch heute nach dem unerbittlichen Pariser Muster als entehrender Kettenschmuck des Galeerensträflings moderner Zivilisation uns aufgehängt. So ist ferner das modisch-konventionelle Kunstspiel und Amusement der

öffentlichen Bühne noch heute zum guten Theile von französischer Surrogat-Waare mit dem üblen Geruche einiger Verwesung eingenommen. Endlich auch unsere liebe deutsche Sprache! Musste sie doch leider bei den widernatürlichen modernen Nährverhältnissen schon längst aus einer echtbürtigen Muttersprache zu einer blossen Ammensprache entarten! Jedem schlechten Einflusse preisgegeben, wimmelt sie nun freilich nachgewiesener Maassen von Gallizismen und fränkischen Fremdworten, und entspricht damit wohl auf das Bequemste der modernen Auffassung, wonach auch sie eben nur noch als eine Konvention der Verständigung durch Mundorgane, und im höheren Tone der Geselligkeit des Salons und Journals als eine Sache der Mode zu betrachten und zu behandeln ist*).

Schliessen wir demnach: unser verehrter spanischer Gast hat wahr gesehen, dass ein fremder Geist dem grossen Deutschen aus seinem eigenen Volke entgegentrat; und er hat ihn nach früheren historischen Erfahrungen und einem äusseren modischen Anscheine kurzweg als den „französischen“ bezeichnet, obwohl das Französische daran gleichsam nur noch die entstellte Bauerntracht ist, welche eine Städtermode aus älteren Zeiten einigermaassen konservirt. Der moderne Kosmopolitismus, der breite, bürgerliche Nachfolger des idealen Humanismus unserer adeligen Klassiker, äfft in Tracht, Manier, Komödie und Sprache noch den Pariser Akzent nach; aber der Esprit ist zum Teufel, und der Teufel hat den deutschen Geist dafür in Pacht genommen. Nicht aber — das wollen wir doch hier auch noch betonen — durchaus nicht der Teufel nationalen „Hasses“ gegen Frankreich, wie ihn uns der spanische Nachbar nach den nebelhaften Silhouetten vereinzelter gallischer Impromptus mit dem leichten Griffel der Analogisirung an die häusliche Wand malt! Solchen Hass erstickt einestheils im Keime der kosmopolitische Geist, welcher das Deutschthum nicht zur Besinnung auf sich selber kommen liess. Anderentheils aber macht ihn ganz unmöglich gerade die ideale Gegenmacht jenes Kosmopolitismus, wie sie uns zuletzt in Wagner persönlich erschienen war. Das ist die wahrhafte *humanitas* deutscher Kunst, welche mit den Harmonien ihrer Musik auch die Völkerseelen zur edelsten Harmonie eines gemeinsamen Kulturbewusstseins verbündet. Was als Völkermischung der Kosmopolitismus nur scheinbar erwirken könnte, das erreicht Wagner's Kunst, und eben als deutsche, in Wahrheit: Vereinigung der Menschheit im Friedensreiche idealer Kultur.

Der Spanier hat aber nicht allein den fremden Geist in Deutschland gesehen. Er hat auch in dem deutschen Wesen selber etwas bemerkt, was dem Wesen eines „doch auch deutschen“ Mannes wie Wagner fast immer hinderlich, oft auch feindlich entgegentrat. In dem zweiten Abschnitte seiner Arbeit bezeichnet er dieses spezifisch „Deutsche“ als den *kritischen* Geist. Nun zeigen ihm ein Wagner, ein Goethe, und einige andere in Deutschland Geborene, ausser diesem kritischen Geiste und weit darüber hinaus, noch einen ganz anderen Geist: den der Intuition, der künstlerischen Synthese, des Idealismus. Daraus schliesst er: „dieser andere Geist ist das Nichtdeutsche, das Widerdeutsche in ihnen.“ Hört er ja doch auch das „Deutsche“, nämlich den Kritizismus deutscher Oeffentlichkeit, als *vox populi* jener *vox dei* der grossen Männer nur

*) Jenes Beispiel allerdings, welches unser Spanier für die Franzöisirung der deutschen Sprache anführt, trifft den Nagel anstatt auf den Kopf — auf die Spitze. War es doch eben die „Pointe“ jenes angeführten Satzes, dass der deutsche Verfasser mit dem Fremdworte *parliren* die Verwälschung des Deutschen im XVIII. Jahrhundert wie mit einem Zungenschlage charakterisiren wollte. Leider hätten wir andere, treffende Beispiele solcher Verwälschung aus dem XIX. Jahrhundert in seinem Absturze zum XX. alltäglich so massenhaft zu verzeichnen, dass dieser Missgriff des spanischen Kritikers uns keinen besonderen Triumph zu bereiten vermag.

immer das „Kreuzige“ entgegenschreien! — Wir aber haben noch den guten Glauben: *vox populi — vox dei* — Beides ist deutsch! Zum *Kritiker* ist der deutsche Geist erst im Laufe seiner Geschichte geworden. Wohl hat er frühe schon Kritik geübt an seinen Göttern; doch als seine Götter ihn aus der asiatischen Wiege auf die ersten Wander- und Wolfspfade führten, da lag noch gar wenig Kritisches in seinem Gott und in seinem Geiste. Wir läugnen es, dass der deutsche Geist als Kritiker geboren ist, und meinen, was vom Kant im alten Urmenschen A s k gesteckt hat, das war nicht die Kritik, sondern der Idealismus. Aber theils durch fremden Einfluss, theils durch seine eigenthümliche Mittelstellung im Konzerte der Völkerinteressen ist der Deutsche zum Kritizismus erzogen worden. Gerade seine Sprache, welche der Spanier als redendes Dokument kritischer Geistesanlage anführt, bekundet durch alle Erziehungsperioden der Geschichte hindurch das wesentlich Ideale deutschen Geistes. Die Reinhaltung der Wurzeln, dieser urkräftigen Ausdrucksformen der Ideen, deutet auf die relative Einflusslosigkeit des kritischen Geistes, welcher es vielmehr liebt mit der Sprache zu operiren, um sie seinem dialektischen Bedürfnisse gefügig zu machen. In seinen Schriften mochte der deutsche Geist sich dem Ausländer oft genug als der charakteristische Perrückenkopf des „Gelehrten“ präsentiren; in seiner Sprache ist er noch jetzt der alte Held mit Schwert und Bärenfell, sobald er sie nur seinem und ihrem eigenen Wesen gemäss gebrauchen will, und sich nicht dafür die schäferlichen Umbildungen im Porzellan moderner Konversation oder die schmutzigen Thonfiguren aus dem Chausseestäube des Reporterthumes aufschwätzen lässt, welche aber auch für jenen anderen Geist, den der Kritik, nicht gerade ein glänzendes Zeugniß ablegen.

Gilt hingegen das Heldenthum im deutschen Geiste unserem spanischen Gaste nicht für deutsch, so meinen aber wir: die Welt hat dieses Heldenhafte des deutschen Geistes wohl an sich erfahren, und die deutschen Helden und Meister waren ebensowohl die grössten Deutschen, als deutsche Männer die grössten Helden und Meister der Welt gewesen sind, seit die Germanen in die römische Kultur eintraten. Jene Helden und Meister sind uns die Wiedererwecker des urdeutschen Geistes, der in der asiatischen Wiege geboren ward und mit Odin dem Starken gen Westen zog. In unseren grossen Männern blüht der praehistorische Kern unseres Volkscharakters durch allen geschichtlichen Humus hindurch immer aufs Neue zu heller Blumenpracht auf. Wäre nur die Masse der Deutschen stäts ihren grossen Männern nachgefolgt, und wären diese Männer selbst zu gewissen bösen und todten Zeiten nicht ausgeblieben, so dass immer wieder die frostig öde Fremde zur Herrschaft an den Herden der Heimath gelangen konnte! Die *Formeln* des deutschen Geistes wären dann insgesamt von hier aus auch lebendig geworden für alle Welt; wogegen der Spanier uns nun beklagt, weil wir die praktische Ausführung der vom deutschen Kritizismus erdachten „Formeln“ dem Romanen überlassen müssten. Wohl hat Wagner einmal ein ähnliches Wort ausgesprochen, und wir finden es an der selben Stelle in „Deutsche Kunst und Deutsche Politik“, wo er nicht minder bedeutsam für diese unsere Betrachtung sagt: „Wiederholt haben wir in den vergangenen Dezzennien ersten Ranges im deutschen Volke erst durch die Entdeckungen der Ausländer hingewiesen worden ist.“ Dicht darauf folgt der Satz: „Genau betrachtet war seit der Regeneration des europäischen Völkerblutes der Deutsche der Schöpfer und Erfinder, der Romane der Bildner und Ausbeuter: der wahre Quell fortwährender Erneuerung blieb das deutsche Wesen.“ Aber bemerken wir es wohl: von einem *Quelle* spricht der Germane, wo der Romane als Ursache von Thaten

nur die *Formel* kennt. Nun, und war nicht etwa die Revolution solch eine echt romanische „Formel“, ja, Formel auch selbst noch auf der Guillotine, und wie sehr nur Formel am Griffe des Schwertes in der Hand des korsischen Helden? Romanische Formel als Ursache weltbewegender Thaten, denen der deutsche Geist auch noch als Sieger dienstbar blieb! — Dagegen: die soziale Reform! Sollte sie uns nicht das grosse Bild einer deutschen Ausführung zeigen, einer Ausführung zum Heile der Welt, aus jenem lebendigen Herzensquelle der deutschen Natur? — Ja! wenn nicht abermals das Volk zurücktritt von den Spuren seiner Helden und Meister auf der alten geraden Bahn des Odin. Vergessen wir sie denn nicht wieder, diese alte gerade Bahn des deutschen Geistes, die da fernher vom östlichen Asgard nach Wingolf leitet zum heiligen Westen! Aus der Wiege des reinen Stammes zu dem Reiche der reinen Menschlichkeit! Denn wo die Sonne sinkt, da blicken wir Gott in das Auge. —

So that auch Luther, als die Sonne der alten Zeit hinter den Küsten einer neuen Welt versank. Unser spanischer Gast hat unseren sächsischen Gotteshelden nicht völlig verstanden. Er betrachtet ihn nicht so sehr mit den Augen des Katholiken über den Bergen, als mit denen des modernen Geistes. Der moderne Geist mag sich unseren Luther nur noch als das harte Sprungbrett denken, von wo aus er selber sich zur gründlichsten Abwaschung aller Ueberreste heiligen Glaubens in das uferlose Meer der *Gedankenfreiheit* stürzt. In diesem Sinne missversteht auch der Spanier die deutsche Reformation lediglich als eine That des *kritischen* Geistes deutscher Nation. Aber nicht der deutsche *Kritiker* ist für uns verkörpert in Martin Luther. Das Werk seiner Kritik an Rom war in dem engen Raume seines Lebens vollbracht. Die athemlose Nachfolge der Kritik an der Religion lief ohne ihn — wie sehr ohne ihn! — ihres Weges weiter, warf sich tief hinab in das Meer der Gedankenfreiheit, das keine Ufer hat, wohl aber einen bösen Grund, und stösst nun schon köpflings auf die Riffe und Schroffen des Abgrundes zwischen die stachlichte Roche und den Klippenfisch mitten hinein. Unser Luther, der seinem Gott in das Auge schaut als ein deutscher Mann von Odin's Stamme, — er ist der Glaubensheld. Sein Glaube ist es, dessen wir heute wie immer bedürfen zu allen guten deutschen Thaten. Wahrlich, so wenig wie uns heute, hätte damals unserem Volke die Kritik allein geholfen! Ja, die Kritik an Rom wäre wohl „auch ohne Luther“ (wie unser Gast sagt) zur Welt gekommen. Sie war ja pünktlich auf ihrem Posten, auf den Kathedern und in den Zellen der Humanisten, wie auf den Burgen der Ritter und den Gassen der Bürger jener wankenden Zeit. Aber der Mann mit dem grossen Glauben musste kommen; da kam auch die That, da kam die Freiheit. Nicht jenes hohle Blasrohr von Freiheit des kritischen Gedankens, der einmal abgeschossen zuletzt bei den Rochen und Klippenfischen mündet! Nein: die wahre Freiheit des religiösen Gewissens, Luther's „*Freiheit des Christenmenschen*“, welche darin besteht, als deutsches Gemüth den Erlöser der Welt glauben zu dürfen. Die Geistesfreiheit des Glaubens — nicht die des Unglaubens; jene deutsch — diese modern. —

Aus jener wahren Freiheit saugt heute noch der Wagnerianismus seine Lebenskraft. Auch hier ward Kritik geübt, scharf und vernichtend, an der sogenannten *Oper*, d. h. an einer Kultur, welche Opern für Kunst nimmt. Doch aus dieser Kritik allein entstand kein musikalisches Drama, d. h. eine Kunst idealer Kultur. Diese konnte nur entstehen aus dem starken Glauben an die Wahrheit, an das Ideal, verkörpert in Richard Wagner. Vergleicht der Spanier den deutschen Reformatoren einmal, für den ersten Blick sehr überraschend, mit Mahomet: Recht hat er, sobald er den Helden des Glaubens meint, dort als Deutschen

kämpfend mit dem *Wort*, hier als Orientalen mit dem krummen Säbel und der Lanze des Wüstenreiters. Aber er meint es anders; und das ist der Irrthum, den unsere Leser jetzt wohl durchschauen werden. Dagegen berührt er das Rechte, wenn er der Menschheit die Aufgabe zuweist, die deutschen Heldenthaten als eigene Lebens-Arbeiten und Bethätigungen aufzunehmen, durchzuführen und zu verbreiten, auch dann, wenn sie nur Gedanken („Formeln“) blieben, und um wie viel mehr, wenn sie Werke geworden sind („Werk von Bayreuth“)! — Der Deutsche denkt nicht nur für die Welt (der *Kritiker*!), er schafft auch für sie (der Held!). So ist denn heute jenes echt nationale Gut Deutschland's, welches im reinsten Sinne von internationaler Bedeutung ist, das Bayreuther Werk, zugleich das ideale Symbol für alle die sozialen und kulturhistorischen Lebensfragen unseres Geschlechtes, welche auch nur erst von Deutschland aus auf dem internationalen Gebiete zum Austrag kommen können. Diess wird aber nicht allein durch die kosmopolitische Diplomatie des modernen Geistes gelingen, sondern ganz entschieden durch die Heldenschaft deutscher Männer, wie sie unter uns gelebt haben, leben und — hoffen wir es — leben werden, so lange deutsches Volk lebt. Denn, stirbt einmal der letzte deutsche Mann mit dem idealen Erbgute seines Stammes im Gemüthe, so mögen kritische Geister auf allen Landstrassen wimmeln: Deutschland lebt nicht mehr, deutsches Volk nicht mehr, und was dann noch „deutsch“ heisst, mag ein Spanier „französisch“ nennen — „Name ist Schall und Rauch“, *vox populi* und *vox dei* sind verklungen, und das alte „Kreuzige!“ hat gesiegt.

Sehr schön schildert auch unser Spanier in dem dritten Abschnitte seiner Arbeit den „grossen Mann“, den Helden der *Idee*. Aber gerade hier tritt die Folge jener einseitigen Betrachtung des deutschen Charakters recht auffällig zu Tage. Er bemerkt in seines Helden Brust zwei Seelen und fragt alles Ernstes: „Wenn der Kritiker Wagner wesentlich ein Deutscher war, war es dann auch der Künstler Wagner, der Wagner des „Lohengrin“, der unsterbliche Wagner?“ — Er antwortet darauf mit einer geschichtsphilosophischen These, wonach jede Race von typischem Charakter zwei verschiedene Arten „grosser Männer“ hervorbringen soll: Vertreter der nationalen Eigenart; und Vertreter des Gegensatzes dazu. „In Wagner überwog der Künstler den Kritiker“ — so muss man danach schliessen — „daher stand er (als Künstler) im Gegensatze zu dem (kritischen) Geiste seines Volkes“. Offenbar trennt der Verfasser hier das Rein-Menschliche von dem Historischen in dem Charakter des Volkes und seines grossen Mannes. Dazu konnte er leicht verführt werden, indem er mit dem Geiste des Romanen das Rein-Menschliche zunächst als eine Abstraktion des sittlichen Kulturbewusstseins fasste, und nicht als die ideale Vollendung des Ewig-Natürlichen im Volksgenossen selbst, wie wir es thun. Wir Deutschen werden eben erst durch unsere grossen Männer belehrt, dass im Lebenskerne und Wurzeltriebe der germanischen Race, als eines reinen Typus des Ariertums, das Rein-Menschliche, als ein ideales Erbgut der Urnatur unseres Geschlechtes, innig eingeboren und zur weiteren Kultur-Entwicklung geborgen ruht. Wo immer dieses arisch-germanische Blut durch die Mischungen der Völker bestimmend durchwirkt, da erblüht die Abstraktion der Kultur zu einem neuen, naturkräftigen Leben, wenn es sich auch zunächst dem äusseren Scheine der Kultur (Bildung, Zivilisation, Mode) gegenüber in abschreckend rauen Formen zeigen mag.

Jener germanische Held, den der Romane nur erst als den antideutschen grossen Deutschen ersah, er war der selbe Held, der schon als der Ahnherr jener Goten lebte, welche vielleicht auch die Väter unseres Romanen gewesen waren. Er war es, der einst sich Sprache und Götter schuf, und der wiedergekehrt ist

in allen Ländern, zu allen Zeiten, als der Wirker der grossen lebendigen Thaten eines unsterblich jugendlichen Völkergeistes. Dieser Held war und ist der deutsche Idealist. Aus jener asiatischen Heimath, wo die ersten Ideale seinem kindlichen Gemüthe aufgegangen waren, zog er hinaus unter Odin's Führung in ein weites, ödes Land, das wilde Sumpf- und Waldreich Nordeuropa's, entvölkert durch die Flucht scheuer Heerden gelber Zwergenvölker. Einsam und gross stand da der blonde Götterspross in der endlosen Haide und vertheilte die neue Welt unter seine Kinder. Auf Einzelhöfen, weitverstreut in die Tiefen des Urwaldes, sass nun der Held, umgeben von dem engen Kreise der Seinen; und aus dem Idealisten der Götterfolgschaft wird der Individualist des eigenen Herdes. Dieser Individualismus durchzieht die ganze deutsche Geschichte. Treue, ein heiliger Nachklang von der alten Odinsfahrt, ist das geweihte Band, das diese starrköpfigen Heldensöhne verbindet und aus ihrer herben Vereinzelung zu gemeinsamem Handeln zusammenschaart; aber Untreue bezeichnet auch demgemäss all die unseligen Marterstöcke und Leidmale an dem blutigen Wege der Geschichte dieses Volkes. Der deutsche Individualismus, niedergedrückt durch die Ueberlast der Untreue der Herrschenden und der Dienenden, der Brudervölker und des Weltgeschicks, — er setzt sich trotzig wieder in sein Haus, wo ihm die frischen Buchen indessen zu schweren Büchern eingetrocknet sind; und ganz den grübeligen Protesten der geistigen Arbeit zugewiesen, wird der Individualismus zum Kritizismus. Den Kritizismus zum Idealismus zurückgeführt zu haben, das ist das ewige Verdienst des schottischen Germanen Kant. Mit der Waffe der Kritik erkämpfte uns dieser Held des deutschen Bücherheims die Freiheit der *Idee*. Der neubefreite Idealismus des deutschen Geistes aber gewann die Gebiete der Moral unter Schopenhauer's kühner Führung; und er schwang sich empor zu den leuchtenden Höhen des Götterberges der Kunst auf den Schwingen der Musik Richard Wagner's.

Zweierlei also haben wir im Verlaufe dieser historischen Entwicklung erlebt. Einen Widerspruch gegen die Urrace in der Entfremdung des Volksgeistes von seiner Eigenart unter den feindlichen, unharmonischen Einflüssen der Geschichte. Eine Wiederkehr zum Ideale dieser Eigenart unter der Führung der echten Söhne Odin's, der deutschen Helden idealer That. Diese Helden sind nicht die Widersprechenden; es sind vielmehr die Bejahenden: die Wiederbringer des alten National-Hortes als eines *Grales* der Menschheit. (Man lese hierüber Wagner's „Wibelungen“!) Die Entfremdung des eigenthümlichen deutschen Geistes von sich selber und seine Einspinnung in das Gewebe der geistigen Abstraktionen, in das Spinnengewirk der kritisirenden Gelehrsamkeit, — diess hatte einst der realen Herrschaft des Fremdenthumes in unserem Vaterlande weiten Raum gelassen. Nachdem nun die reale Macht der Fremde durch eine Wiederkehr deutscher Heldenschaft mit Blut und Eisen gebrochen worden ist, wird die wahre und vollkommene Befreiung doch nur dadurch vollzogen werden können, dass die grossen Helden des reinen deutschen Idealismus selbst zum entscheidenden Worte gelangen, nicht nur in Deutschland, sondern — wie der Spanier es voraussieht — in der Welt. Dann siegte mit dem deutschen Geiste auch der Genius des Reins-menschlichen, und all jene letzten Tropfen germanischen Blutes, deren ursprünglicher Quellkraft wir das gesammte europäische Völkerleben seit dem Ende Rom's verdanken, sie strömten dann wieder zusammen in einer verklärten geistigen Silberfluth zum abendlichten Westmeere einer idealen Welt-Kultur. Das Gelb dahinten im Osten sollte uns dann nicht mehr wie der Anbruch eines anderen Tages der Noth und Plage erschrecken; und auch das bräunliche Dämmern zwischen den Welten würde aufgelöst sein in dem grossen Leuchten des arisch-germanischen Menschheit-Ideales.

Beschuldigt ihr die „deutsche Phantasie“ des Ausschweifens in das Unglaubliche? Nun, der zweite Artikel des „spanischen Anatomen“ wird uns bis an das Ufer des selben wunderbaren Meeres führen, dort, wo die Küste seines eigenen Vaterlandes den blutbefleckten, wanderwunden Fuss in den Wogen badet, auf denen sein gläubiger Gedanke schon der sinkenden Sonne zueilt, um Gott in das Auge zu blicken. Wir aber wollen uns daran erinnern, dass nicht allein zur Ermöglichung jener höchsten Ideale, sondern vor Allem auch zur ewigen Tröstung über ihre Unmöglichkeit, in das Heldenblut germanischer Urrace der Tropfen heiligen Götterblutes selbst geflossen ist. (Man lese hierüber Wagner's „Heldenthum und Christenthum“!) Damit das Ewig-Natürliche zum Rein-Menschlichen sich idealisire, musste in ihm das Glaubenslicht des Göttlich-Religiösen sich entzünden. Der deutsche Geist würde auch edelsten Vorbildern eines künstlerischen Idealismus gegenüber noch im Nationalen befangen bleiben oder in das Kosmopolitische sich wieder verirren können, wenn er nicht mit religiöser Glaubenskraft eben diese Bilder als Fahnen erhöhe für die sittliche Heerfahrt in jenes liebevoll umfassende Heim der sinkenden Sonne. — „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden“. — Ja, so stehen wir nun da in der Dämmerung dieses Weltentages, wie die armen Wanderer nach Emmaus. Der Tag hat sich geneigt; aber der Gott ist bei uns, wenn wir ihn nur erkennen wollen, wie er das Brot bricht. Nehmen wir auch von dem süßen Brote der Kunst in dem erkenntnissvollen Glauben an die göttliche Weihe, die sich ihm mitgetheilt hat, damit es uns nicht nur wohlschmecke zu kurzer Abendkost, sondern heilige Zehrung werde für den weiten Weg unter den Sternen bis zur Herberge Gottes — zum Ideale der Menschheit. —

Stellt unser Spanier als einen zweiten Typus für die Verschiedenheit der Charaktere eines Volkes und seiner grossen Männer gerade das Beispiel der jüdischen Geschichte auf, so werden wir auch diess nun recht verstehen. Frömmste Urahnung semitischer Glaubenskraft, durch alle Entartungen einer unseligen Volksgeschichte hindurch gezogen bis an das blutige Kreuz, — von dort her ist sie göttlicher Führer geworden arisch-germanischem Idealismus im Ringkampfe des deutschen Geistes mit den Dämonen der eigenen Geschichte. Das in den entzückten Augenblicken einzelner, seltenster Glaubenshelden jäh offenbarte Gottesbild ward hier zur unsterblichen Menschwerdung wieder eingetaucht in den vollen Lebensborn einer grossen Volksnatur: „Erlösung dem Erlöser!“ Die wahren Helden und Meister aus dem reinen Blute dieses Volkes aber sind berufen dem Weiblichen wie dem Männlichen seines Edelstammes gleicherweise des „höchsten Heiles Wunder“ zu verkünden, ein Jeder in seiner Sprache:

Blicket auf zum Retterblick,
alle Reuig-Zarten,
euch zum seligen Geschick
dankend umzuarten!

(Goethe.)

Nehmet vom Brod, wandelt es kühn
zu Leibes Kraft und Stärke;
treu bis zum Tod, fest allen Mühn,
zu wirken des Heiland's Werke!

(Wagner.)

Wagner's „negativer Satz“, sagen wir, kehrt seine Spitze gegen die historischen Deutschen; aber sie ist geschmiedet aus den Nothung-Stücken des idealen Deutschthums. Das „Nichtglauben“ des Meisters an „eine lebhaft bewegte Bewegung in Deutschland“ betrifft also nur den Gegensatz und den Widerspruch des endlich

bis zum „*Journalkritiker*“ entarteten Produktes deutscher Volks-, nicht Helden-
geschichte gegen das Urdeutsche, Echtd Deutsche, wie es in ihm, dem harten Spruch-
sprecher selber, so wohlthätig lebte, und das es ihm auch gelungen war in ein-
zelnen deutschen Gemüthern zum Bewusstsein, in vielen zur Ahnung wieder zu
erwecken. Den Glauben für diese und auf diese wirken zu können, hatte er
bis an sein Ende noch nicht verloren; und der Lebensgrund dieses Glaubens war
eben der selbe *deutsche Geist*, im Vertrauen auf welchen er uns sein Werk
geschaffen hat. Wer dessen bewusst geworden ist, dessen Aufgabe bleibt es nun,
nach dem Sinne des Meisters die Wiedererweckung des Geistes und des Glaubens
fortzusetzen und alles Ahnende zum gleichen Bewusstsein zu fördern. Diess gilt
nicht nur für Deutschland, sondern auch für das Ausland, wo immer das alt-
gemeinsame Kultur-Ideal des arisch-germanischen Völkerblutes noch schlummert,
oder träumend von schönen Bildern der deutschen Kunst auf's Neue sich regt,
ja, auch wohl schon den Arm erhebt mit dem prophetischen Morgenrufe: „Auch
dir, mein Vaterland, blüht hier das Heil!“ — Hochwillkommen ist solch ein Gruss
dem einsam wirkenden Deutschen aus den blauen Fernen des Romanenthums. Denn
dort über Strom und Berge hin führt der Weg des deutschen Idealismus zur
Wiedergewinnung der Einheit der Brudervölker von Odin's Wanderstamme, nun
unter dem Zeichen der göttlichen Freiheit, in welchem wir siegen sollen.

Wagner's letzter Wunsch, dass wir dem Echt-Deutschen nachspüren
möchten bis in seine fernsten und zartesten Spuren, stimmt überein mit seinem
letzten Worte: das Ewig-Natürliche mit dem Rein-Menschlichen in
Harmonie zu erhalten. — Deuschheit — Menschheit — Gottheit, diese Drei
klingen in solcher Harmonie zum Grundakkord unseres Idealismus zusammen.
Das ist das Positive in Wagner's Testament.

Hans von Wolzogen.

Nationalismus und christliche Zivilisation.*)

In welchem inneren Widerspruch bewegt sich unser Zeitalter! Ueberall
von Nationalitätsideen ergriffen, so dass das Erwachen, das Sichauf-
thun und Aufblähen der Nationalitäten, bis auf die kleinste herab, sehr
wesentlich zur Charakteristik der Gegenwart gehört, hat man andererseits,
im offenbaren Gegensatz zu den nationalen Absonderungstendenzen, sich
mit einer wahren Leidenschaft auf die Verbesserung und Vermehrung der
allgemeinen Kommunikationsmittel geworfen; Kommunikationsmittel
für Güter, für Personen und selbst für Gedanken. Noch mehr: was auf
diesem Gebiete seit fünfzig Jahren geleistet wurde, das pflegt auch gerade

*) Zu dieser Abhandlung bitten wir unsere Leser durchweg die ihr angefügten und im
Text durch Zahlen bezeichneten „Randglossen“ zu beachten, und insbesondere gleich von
den Einleitungs-Kapiteln dieses Nachtrages (A. B. C.) um einer unbeirrten Auffassung obiger
Veröffentlichung willen Notiz nehmen zu wollen,

als der grösste Triumph des menschlichen Geistes angesehen zu werden. Es gilt für die Krone alles *Fortschrittes*. Und wirklich ist hier ein solcher Umschwung eingetreten, dass das Jetzt mit dem Ehemals kaum noch vergleichbar erscheint. Dauerte es zu Anfang dieses Jahrhunderts noch volle vier Wochen, bis die Nachricht von der Ermordung des Kaisers Paul von Petersburg nach London gelangte, heute könnte der Telegraph die Wochen zu Minuten verkürzen.

Diesen Umschwung nun darzulegen und anzupreisen, ist auch bereits so sehr zu einem alltäglichen Thema geworden, dass man sich fast scheuen möchte davon überhaupt noch zu reden. Allein sehr irrig wäre es dennoch, wollte man statt der überschwänglichen Bedeutung, welche jetzt dieser Sache beigelegt wird, vielmehr nur glänzende technische Erfolge und den Ausdruck materialistischer Tendenzen darin erblicken. Die Sache hat auch eine geistige Seite, wonach sich darin allerdings eine weltgeschichtliche Wendung ankündigt, die in Erwägung zu ziehen kein müssiges Geschäft sein wird. Denn im letzten Grunde sind es doch die im Inneren der Völker erwachten neuen Triebe, wodurch der erstaunliche Umschwung auf diesem Gebiete hervorgerufen wurde, indessen die Technik dabei gewissermaassen nur die nöthigen Hebeammendienste verrichtete. Nie würden ja so grossartige und kostspielige Werke, wie es unsere heutigen Kommunikationsanstalten sind, zur Ausführung gelangt sein, ohne den inneren Drang der Menschen und Völker sich möglichst leicht bewegen und miteinander verkehren zu können. Solange dieser Trieb noch schwach geblieben, begnügte man sich eben mit Pferden und Wagen und den gewöhnlichen Landstrassen. So das ganze Mittelalter hindurch bis in die neuere Zeit hinein, indem erst sehr spät Kunststrassen angelegt wurden, in Deutschland sogar erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Begann dann aber, nach vergleichsweise kurzer Zeit, der Eisenbahnbau, der sich alsbald so rasch entwickelte, das geschah infolge des gewaltigen Anstosses der Revolution, von wo an der allgemeine Bewegungstrieb hervortrat, der seitdem unser Zeitalter charakterisirt.¹⁾

Die Erfahrung lehrt, dass jede grosse Entdeckung oder Erfindung ihre Zeit hat, in welcher sie erst zu praktischer Bedeutung gelangt, hingegen wie todtgeboren war, so lange ihre Zeit noch nicht gekommen. Darum half es einst nichts, dass schon die Norweger nach Amerika gefahren waren. Das damalige Europa wusste aus der neuen Welt noch nichts zu machen, die alte Welt war ihm noch über genug, erst im Zeitalter des Columbus genügte sie nicht mehr. Und wie lange war schon die Dampfkraft bekannt gewesen, schon im Alterthum wusste man davon. Aber das Bedürfniss künstlicher Motoren erwachte erst nach zwei Jahrtausenden, und damit entstand die Dampfmaschine.

Man thäte also Unrecht, die Leidenschaft, mit der sich unser Zeitalter auf die Ausbildung unserer Kommunikationsmittel geworfen, nur daraus

erklären zu wollen, dass es dabei auf Handelsgewinn abgesehen sei, oder auf die sinnliche Zerstreuung, welche das Reisen gewährt. Es wirkten auch bessere Motive dahin, und der mächtigste Antrieb, der nur den Völkern selbst nicht zum Bewusstsein kam, liegt eigentlich wohl darin, dass der menschliche Geist sich möglichst den Banden der Schwerkraft zu entziehen strebt, welche ihn an die Scholle fesselt. War es nun gewiss ein grosser Befreiungsakt und Fortschritt der menschlichen Entwicklung, dass die ehemals bestandene rechtliche Schollenpflichtigkeit aufgehoben wurde, thatsächlich bleibt doch die ganze menschliche Gesellschaft noch immer mit sehr starken Banden an ihren heimathlichen Boden gebunden. Was dann aber die örtliche Bewegung immer mehr erleichtert, das steigert auch zugleich das Freiheitsgefühl, dessen polarer Gegensatz offenbar das Gefühl des Gebundenseins an Ort und Stelle ist, wie handgreiflich in der Gefängnisstrafe hervortritt²⁾.

Darum dienen Dampfschiff und Lokomotive zugleich auch dem Aufschwung des menschlichen Geistes. Aber so viel auch diese Maschinen schon leisten, wie schwerfällig erscheint uns noch ihre Bewegung im Vergleich zu dem Fluge des Vogels in der Luft, der uns ja Allen als das Ideal freier Bewegung gilt; denn wie Faust sagt:

„ist es Jedem eingeboren,
Dass sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns, im blauen Raum verloren,
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt;
Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt,
Und über Flächen, über Seen,
Der Kranich nach der Heimath strebt.“

Wünscht Faust sich darum einen Zaubermantel, der ihn über die Länder hinwegtrüge, — solchen Zaubermantel werden wir dereinst wirklich besitzen, in dem Luftballon, wenn auch vielleicht noch Jahrhunderte darüber weggehen mögen, ehe dieser zu einem sicher lenkbaren und allgemein brauchbaren Fahrzeuge gemacht werden kann. Für die Luftschiffahrt ist eben die Zeit noch nicht gekommen, das Bedürfniss dazu ist noch allzu gering, Dampfschiff und Lokomotive genügen uns einstweilen. Trotzdem wird die Luftschiffahrt einst kommen, und dann vielleicht zu noch grösseren Folgen führen, als in unseren Tagen Dampfschiff und Lokomotive äussern^{*)}.

*) Der deutsch-amerikanische Philosoph *Pulte* (in seinem „*Organon der Weltgeschichte*“ Cincinnati 1846) macht es sogar zum allgemeinen Charakteristikum der neuen Entwicklungsperiode, in welche die Menschheit seit einem Jahrhundert eingetreten sei, und die er überhaupt für die Dritte erklärt, dass man in dieser Periode allmählich das Luftreich zu beherrschen lernen werde. Gleichwie, seiner Ansicht nach, die nächstvorangegangene zweite Periode die Aufgabe hatte, das Wasser beherrschen zu lernen, die erste wieder die Erde, und wie andererseits zuletzt noch eine vierte Periode folgen werde, welche auch das Feuer

Angesichts des erstaunlichen Aufschwungs unserer Kommunikationsanstalten, wie noch mehr der fast fieberhaften Thätigkeit, womit man überall an deren immer weiterer Vervollkommnung arbeitet, frage ich also: wie kämen wohl die Menschen oder die Völker dazu, wäre ihnen nicht überall die Heimath zu eng, und die Gebundenheit an diese zu einer Fessel ihrer Freiheit geworden? Denn Freiheit verlangt Spielraum, und wo möglich immer weiteren. So wurde auch die frühere Absonderung und Einförmigkeit der verschiedenen Stände und Gewerbe allmählich als eine Fessel der Freiheit empfunden, man verlangte das allgemeine und gleiche Staatsbürgerrecht, die ungehemmte Entwicklung aller Arbeitskräfte und Talente. Aber liegt nicht in dem Befangensein in den besonderen Ideen und Interessen einer Nationalität nicht auch eine sehr auffallende Beschränkung? Man kann es geradezu eine geistige Schollenpflichtigkeit nennen, so gewiss als jede Nationalität nur auf einem eigenthümlichen Grund und Boden erwächst, daher auch das Nationalgefühl zugleich ein Vaterlandsgefühl ist. Das Eine wie das Andere ein sehr menschliches Gefühl, aber für die Freiheit des Geistes nicht ohne Gefahr, weil daraus leicht eine Ueberschätzung der besonderen Vorzüge der eigenen Nation entspringt, bei Unter-

zu bewältigen hätte. Unter diesem Namen fasst er dabei die vier sogenannten Imponderabilien zusammen, d. i. Magnetismus, Elektrizität, Wärme und Licht, die ja alle vier zu feurigen Erscheinungen führen; auch der Magnetismus, nämlich im Nordlicht, als dem magnetischen Gewitter, wie es Humboldt nennt.

Soll demnach die ganze menschheitliche Entwicklung sich durch die vier Elemente charakterisiren, so scheint das wohl zu einem krassen Materialismus führen zu müssen; doch weit gefehlt, unser Philosoph stellt sich vielmehr unumwunden auf den Boden der christlichen Offenbarung, und tritt ausdrücklich als ein Streiter für die Wahrheit des Christenthums auf. Aber eben die Offenbarung, sagt er, lehre uns, dass durch den Sündenfall die ganze Menschheit den Naturgewalten verfallen sei, und daraus folgert er dann, dass damit auch der Menschheit die Aufgabe gestellt sei, der Naturgewalten allmählich wieder Herr zu werden, was aber selbst nur nach Naturgesetzen geschehen könne, indem man eine Kraft durch die andere zu bändigen lerne; darum finde auch in der ganzen irdischen Entwicklung der Menschheit ein naturgesetzlicher Fortschritt statt, gemäss der Aufeinanderfolge der vier Elemente, welche zugleich Symbole seelischer Eigenschaften wären und den vier Altersstufen entsprächen. Die letzte Periode, als das Greisenalter der Menschheit, die dann endlich auch das Feuer zu beherrschen lernte, würde demnach das schöne Bild ruhiger, ihrer selbst sicherer Vollendung darbieten.

Ich meine, das lässt sich immerhin hören. Und werden wir es zwar von vornherein für eine einseitige Auffassung halten müssen, die Entwicklungsstufen der Menschheit nur nach deren jeweiliger Stellung zur Natur beurtheilen zu wollen, was dann unvermeidlich zu manchen unhaltbaren Ansichten führte, so verbinden sich damit doch auch sehr treffende und tiefgreifende Aeusserungen. Um deswillen habe ich auf diese jedenfalls originelle, aber in Deutschland muthmaasslich unbekannt gebliebene Theorie (die ich selbst nur dadurch kennen gelernt, dass der Autor die Güte gehabt hatte mir sein Werk zuzuschicken) hier nebenbei aufmerksam machen wollen. Es weht in dem Ganzen ein frischer, zuversichtlicher, kecker Geist, und doch durchaus frei von dem aushöhlenden Kriticismus, der bei uns fast als der Gipfel der Wissenschaftlichkeit gilt. Ein Geist, dem man im besten Sinne *amerikanisch* nennen könnte.

schätzung ihrer Mängel. Welchen schädlichen Einfluss insbesondere nationale Befangenheit noch bis heute auf die Geschichtsschreibung ausübt, bedarf keines Nachweises. Und das ist eine wichtige Sache; denn die dadurch verfälschte Geschichtsschreibung wirkt hinterher auf die Denkweise der Nationen ein, wodurch eine gerechte Würdigung ihrer gegenseitigen Stellung gar sehr erschwert, und vielmehr die gegenseitige Gehässigkeit genährt wird. Keine Frage, dass weltbürgerlicher Sinn höher steht als vaterländischer Sinn. Die Welt muss uns mehr gelten als unser Vaterland, die Menschheit mehr als unsere Nation, und sind zwar die Pflichten gegen das Vaterland die näheren, so doch nicht die höheren. Auch gilt uns ja nicht etwa Derjenige für den grössten Mann, der nur seinem Vaterlande gedient, sondern je nachdem die Wirksamkeit eines Mannes noch über sein Vaterland hinaus sich über die Welt verbreitete, danach schätzen wir ihre innere Bedeutung. Dass darin gerade der Ruhm der grossen Denker, Künstler, Entdecker oder Erfinder liegt, spricht für sich selbst. Aber auch mit den grossen Gesetzgebern und Politikern, und sogar mit den grossen Feldherren verhält es sich nicht viel anders; nur ihrem Ausgangspunkt und ihrem Stützpunkt nach gehören sie ausschliesslich ihrem Vaterlande an.³⁾

Unbestritten bleibt dabei, dass es allerdings nicht allein der Freiheitstrieb ist, welcher zur Beförderung der internationalen Verbindungen hindrängt, sondern eben so sehr das nationale Bedürfniss, weil die einzelnen Länder oder Völker für sich allein gar nicht mehr bestehen können. Was würde z. B. aus Deutschland ohne Amerika, welches ihm seine überschüssigen Fabrikate abnimmt, wofür es ihm Nahrungsstoffe und Fabrikmaterialien sendet. Ohne diesen Handel müssten bei uns Millionen buchstäblich verhungern. Ähnlich verhält es sich mit anderen Ländern, und gerade die kultivirtesten sind auch am meisten auf auswärtigen Handel angewiesen, weil die Kultur auch die Lebensbedürfnisse vermanigfaltigt, und wie dann die fortschreitende Kultur zu immer weiterer Ausbildung der Verkehrsanstalten anreizt, wirken umgekehrt diese selbst wieder auf die Kulturentwicklung zurück, so dass beides sich wechselseitig steigert!

Noch stehen wir am Anfang dieser neuen Periode des Weltverkehrs, die eigentlich erst mit der Friedenszeit nach 1815 begann. Vordem hatte es noch keine Dampfschiffe gegeben, noch weniger Eisenbahnen und Telegraphen, deren allgemeine Wirkung sogar erst in dem letzten Menschenalter hervortrat. Eine kurze Spanne Zeit im Leben der Völker, für welches ein Menschenalter kaum ein Jahr bedeutet. Hat gleichwohl dieses eine Völkerjahr schon einen so mächtigen Umschwung herbeigeführt, welche Perspektive in die Zukunft ist uns damit eröffnet!

Diese Perspektive jetzt ins Auge fassend, was werden wir demnach von dem heutigen Sichaufblähen des Nationalismus zu halten haben, wenn doch die Dinge wirklich so liegen, dass dem Nationalismus bereits der Boden

unter den Füßen zu verschwinden beginnt, weil die einzelnen Nationen ohne den auswärtigen Verkehr, d. h. ohne fremde Hilfe, gar nicht mehr existiren können? Oder sollten sie trotzdem in Beziehung auf ihr inneres Leben noch immer abgeschlossene Wesen bleiben, die sich rein aus sich heraus entwickelten? Da müsste wohl ein Wunder geschehen, wenn der täglich wachsende Personenverkehr, wodurch die verschiedensten Nationen in Berührung treten, nicht allmählich seine Wirkung äussern sollte. Noch mehr der allgemeine Umlauf der Ideen, namentlich durch die Zeitungen, welche fortwährend Nachrichten aus allen Ländern der Erde bringen, und dabei schon bis in die Bauernhütte eingedrungen sind. Wie sollten da die Leute nicht aus dem Umkreis ihrer besonderen Nationalvorstellungen herausgerissen werden⁴⁾.

Schon liegt auch die Thatsache vor, dass die ehemaligen Nationaltrachten in den oberen Schichten der Gesellschaft fast ganz verschwunden sind, und sogar in den unteren Schichten zu verschwinden beginnen. Was würde es dagegen helfen, wenn etwa ein deutscher Schneiderkongress uns eine deutsche Nationaltracht zuschnitte. Aehnlich verhält es sich mit der Einrichtung und der Ausstattung der Wohnungen, wie auch den gesellschaftlichen Umgangsformen und Gebräuchen. Insoweit freilich, als auf alle diess Landesnatur und Klima einwirken, werden immer erhebliche Verschiedenheiten fortbestehen, davon aber abgesehen, ist es unbestreitbar, dass in dem selben Maasse, als die Kultur steigt und bis in die Massen eindringt, auch die nationale Eigenthümlichkeit sich immer mehr verwischt. Scharf ausgeprägte Nationalzüge finden sich darum heute nur noch bei den unkultivirten, oder durch die Lage ihres Landes von dem grossen Weltverkehr abgeschnittenen Völkerschaften. Nimmt nun zwar England die erste Stelle in dem Weltverkehr ein, so ist es doch eben eine Insel, und daraus erklärt sich, dass die Engländer auch in den oberen Schichten der Gesellschaft noch immer einen vergleichsweise sehr merklich hervortretenden Nationalcharakter zeigen.

Ferner werden selbst die Staatsverfassungen immer ähnlicher, indem allmählich überall ein Repräsentativsystem zur Geltung kommt. Daran schliessen sich gewisse Einrichtungen im Gerichtswesen an, wie namentlich der Anklageprozess, die Staatsanwaltschaft und die Jury, die sich immer mehr verbreiten. Selbst das materielle Recht wird immer gleichartiger durch die Abfassung planmässiger Gesetzbücher, wobei dann das eine aus dem anderen schöpft. Das Handelsrecht zumal ist schon bei allen gebildeten Völkern fast das selbe. Dazu kommt die zunehmende Gleichheit in Münze, Maass und Gewicht, womit doch auch ein Stück von Nationalismus in die Brüche geht.

Noch bedeutungsvollere Zeichen treten auf dem Gebiete des politischen Parteiwesens hervor. Spricht man bei uns von einer dreifachen *Internationalen*, d. i. der schwarzen, der goldenen und der rothen, deren

Existenz auch gar nicht zu bestreiten ist, — was lehrt denn diese Thatsache? Nichts anderes als eben die Unzulänglichkeit blosser Nationaltendenzen, denen gewissermaassen zum Trotz sich hier Parteien erheben, die auf einem allgemeinen Zusammenhang der Ideen und Interessen beruhen. Natürlich ein Greuel für die Vertreter des Nationalismus; wie wenig aber können sie dagegen ausrichten. Denn jene internationalen Parteien haben den allgemeinen Zug der Dinge für sich, der unaufhaltsam über den Nationalismus hinausdrängt.⁵⁾

Hat endlich die Wissenschaft schon von jeher als ein Gemeingut aller gebildeten Völker gegolten, so tritt doch auch hier das Novum hervor, dass Gelehrte aus den verschiedensten Ländern sich ausdrücklich zum Zusammenwirken vereinigen auf internationalen Kongressen. Ein Seitenstück zu den internationalen Kunstausstellungen und Industrieausstellungen, welche so unverkennbar zur Signatur unserer Zeit gehören. Es ist kaum ein Menschenalter her, dass das erste Beispiel einer solchen internationalen Ausstellung gegeben wurde, und heute drängen sie sich bereits. Wie sollte infolge dessen nicht auch die allgemeine Litteratur allmählich einen andern Charakter annehmen? Sprach doch schon Goethe von einer Weltlitteratur, und in seinem west-östlichen Divan hat er selbst eine Brücke zwischen Abendland und Morgenland geschlagen.

Trotz alle dem wird man uns entgegnen: woher denn die Nationalitätstendenzen überhaupt kämen, wären sie wirklich schon so bodenlos geworden; ihr Hervortreten müsse doch einen zureichenden Grund haben. Das leugne ich nicht, und Grundes genug läge ja offenbar darin, dass der Absolutismus die Nationalitäten so lange Zeit hindurch vergewaltigt und gemissandelt hatte, wovon es sogar noch heute nicht an Beispielen fehlt. Man blicke nur auf Polen. Dass nun die unterdrückten oder zerrissenen Nationen sich dagegen erheben, das ihnen auferlegte Joch wieder abzuschütteln und ihre Nationalität wieder zur Anerkennung zu bringen suchen, ist ein eben so erklärliches als vollkommen berechtigtes Streben. In soweit aber sind die Nationalitätstendenzen nur eben eine Aeusserung des Freiheitstriebes; denn jedes Volk darf verlangen nach seiner Eigenthümlichkeit behandelt zu werden, und hat das angeborene Recht so zu sprechen, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Ihm Das verbieten oder verkümmern zu wollen ist der Gipfel der Tyrannei. Je tiefer nun solche Bedrückung empfunden wurde, um so leidenschaftlicher war hinterher die Reaktion dagegen. Und wie es bei jeder Reaktion zu geschehen pflegt, schoss man dann weit über das Ziel hinaus, indem man die Nationalität selbst zur Quelle aller Entwicklung machen wollte, wie wenn sie eine fast göttliche Schöpferkraft besässe. Allein die danach zu erhoffenden Schöpfungen blieben leider aus. Waren die unterdrückten Nationen zur Freiheit gelangt, so wussten sie nichts besseres zu thun, als das schon anderer Orten vorgefundene Repräsentativsystem bei sich einzuführen. Von eigenthümlichen

Nationalgesetzen, die einen Fortschritt in der gesellschaftlichen Entwicklung bezeichneten, ist nichts bekannt geworden; noch etwa von grossen Geisteswerken, welche aus dem aufgerüttelten Nationalbewusstsein hervorgegangen wären⁶⁾.

Diess ist das Eine. Die andere Ursache der heutigen Nationalitätstendenzen liegt aber, meines Erachtens nach, gerade in dem dunklen Gefühl, welches die Nationen ganz unabweisbar beschleicht, dass sie wirklich sich bereits in einen Weltprozess hinein gezogen finden, wodurch ihr Sonderleben immer mehr abgeschwächt und untergraben werden muss. Darum will der Nationalismus jetzt alle seine ihm noch gebliebene Kraft zusammennehmen, um einen desto überzeugenderen Beweis seiner Lebensfähigkeit zu geben. Was kann das aber ändern an dem unaufhaltsam fortschreitenden Zug der Dinge! Es ist nur wie das Wangenroth der Schwindsüchtigen oder wie das letzte Aufflackern eines verglimmenden Lichtes.

Ich sage: wollt Ihr euer nationales Sonderleben empor bringen, so baut um des Himmels Willen nur keine Telegraphen, Eisenbahnen und Dampfschiffe mehr, noch müht Euch ab um immer neue Handelsverträge; durchschneidet vielmehr die Telegraphendrähte und Kabel, und löst den Weltpostverein wieder auf. Am allerwenigsten macht internationale Ausstellungen und haltet internationale Kongresse ab, oder besucht sie; denn das bedeutet für Euch nichts anderes, als mit dem Feuer spielen. Euer Grundsatz sei dann hinfort: „bleibe im Lande, und lass Dir genügen an dem, was das Land bietet, zur leiblichen wie zur geistigen Nahrung“. Darum einen Prohibitivzoll gelegt auf alles was vom Auslande kommen möchte, zumal auf das schleichende Gift der von daher stammenden Ideen. So erst käme Methode in das Nationalitätssystem. Allein solche Zumuthungen würden die Stimmführer des Nationalismus mit Entrüstung zurückweisen. Wollen sie doch alle die Hilfsmittel oder Annehmlichkeiten, welche der heutige Weltverkehr gewährt, ganz eben so benutzen und geniessen wie der erklärteste Kosmopolit, nur soll bei ihnen zu Hause alles hübsch national bleiben, und sogar erst recht national werden. Gott weiss, wie das geschehen könnte!⁷⁾

Wer sich nun mit ganzer Seele in das Nationaleben und dessen erträumte Herrlichkeit versenkte, dem muss es wohl ein schmerzliches Gefühl erregen, zu sehen, wie doch diess Nationaleben thatsächlich immer mehr in den Hintergrund tritt, indem es immer mehr von der allgemeinen Weltentwicklung durchdrungen und übersponnen wird. Er wird leicht meinen, das werde am Ende zu einer öden Monotonie führen, worin alle Poesie des Lebens verschwände. Wäre es aber nicht ähnlich wie mit der ehemaligen Absonderung und Einpferchung der verschiedenen Stände, woran sich ja allerdings auch eine gewisse Poesie anschloss, welche unsere Romantiker noch bis heute so anheimelt. Doch Gott sei Dank, dass diese Poesie verschwunden ist. Oder wer wird nicht in der heutigen Rechtsgleichheit einen

höheren und besseren Zustand erblicken? Warum müsste es denn anders sein, wenn zuletzt auch die Absonderung der Nationen verschwände? Es fragt sich nur: was dann an die Stelle des Nationalismus treten solle?

Wollte man darauf einfach antworten: eben der Internationalismus, das wäre freilich nur etwas Formales; es wäre damit kein positiver Inhalt gegeben. Ich sage vielmehr: es ist die christliche Zivilisation. Und das erweist sich sogar als die ganz natürliche Folge. Bekennen die gebildeten Nationen sich alle zum Christenthum, und empfinden sie heute je mehr und mehr die Unzulänglichkeit ihrer nationalen Sonderexistenz, woraus dann die Nothwendigkeit der Vereinigung entspringt, so ist ja eben die Basis dazu in dem ihnen allen gemeinsamen Christenthum schon von vornherein gegeben. Und erst wenn das Christenthum ebenso als das über die nationale Absonderung hinweghebende, wie als das die Nationen zugleich verneinende Prinzip erkannt und anerkannt wird, gelangt es selbst zu seiner vollen Bestimmung. Denn so gewiss das Christenthum die Einheit des ganzen Menschengeschlechtes lehrt, so gewiss fordert es auch die Herstellung dieser Einheit.

Diesen Gedanken aber praktisch erfassen zu können, dazu sind wir erst in unserem Zeitalter gelangt, seitdem der Telegraph den ganzen Erdball umspannt, und die grossen Meere, welche ehemals so trennend wirkten, heute zum bequemsten Verbindungsmittel zwischen den verschiedenen Erdtheilen geworden sind. Gleichzeitig ferner mit dem Fortschritt des Weltverkehrs, lernte man auch die Völker der ganzen Erde kennen, nach ihrer Sprache und Geschichte, und ihrer ganzen Eigenthümlichkeit. Selbst die längst untergegangenen Zivilisationen werden aus dem darüber lagernden Schutt wieder an das Tageslicht gezogen; bis an die Anfänge unsres Geschlechtes sucht seitdem die Forschung vorzudringen. Erst dadurch kann die im Christenthum ausgesprochene Idee einer auch geschichtlichen Einheit der ganzen Menschheit einen lebendigen Inhalt gewinnen, indem man allmählich die Verbindungsglieder und Uebergänge auffindet. Welch ein überreicher Stoff ist damit dem denkenden Geiste geboten, welche Freiheit der Entwicklung ist ihm zugleich damit gewährt, und welch ein Feld für die Thatkraft eröffnet sich damit. Wie dürfte man also fürchten, dass uns eine öde Monotonie bevorstände, wenn die bunten Flitter des Nationallebens verschwänden. Ein männlicher Geist wird sich darüber nicht grämen, da er sich fortan vor viel höhere Aufgaben gestellt sieht, als vom Standpunkt des Nationallebens aus überhaupt gefasst werden könnten.

Allein die heutigen Verhältnisse, wonach wir uns überall auf einen universalen Zusammenhang der Dinge hingewiesen sehen, sind noch neu. Die Geister können sich noch nicht recht darein finden. Sie fürchten allen Halt zu verlieren, wenn sie den nationalen Boden verliessen, und vor unabsehbaren Folgen zu stehen, die in ein Chaos führen könnten. Darum klammern sie sich nun um so mehr an das Nationalleben an. Ich meine aber,

das wird sich ganz von selbst ändern, wenn erst ein neues Geschlecht herangewachsen ist, welches schon von Kindesbeinen an sich mit den Vorstellungen eines Weltzusammenhanges erfüllte. Nicht in der Pflege und Verherrlichung des eigenthümlichen Wesens ihrer Nation werden dann die Patrioten ihren Beruf finden wollen, sondern darin: ihre Nation hinzuweisen auf die grossen Anliegen der Menschheit, und sie zur Arbeit an diesen anzufeuern. Denn nicht was eine Nation zu ihrem eigenen Nutzen gethan, sondern was sie für die Menschheit gethan, giebt ihr wahren Werth, und das gerade, was die Nation über sich selbst erhebt, wird auch ihr eigenthümliches Leben wirklich veredeln⁸⁾.

Jetzt noch einmal: an die Stelle des Nationalismus soll fortan die Idee der christlichen Zivilisation treten, womit dann die Leitsterne für die zukünftige Entwicklung gegeben sein werden.

Indem wir aber diese Forderung erheben, dürfen wir uns leider nicht verhehlen, dass ja nach weit verbreiteter Meinung das Christenthum selbst im Veralten begriffen sein und schon dem Untergang entgegengehen soll. Wäre das wahr, so bliebe freilich kaum noch ein Anhalt zu finden ausser an den Nationalitäten, weil das über die nationale Eigensucht hinweghebende Prinzip mit dem Christenthum selbst verschwände. Ich weiss wohl, man will jetzt statt dessen die Humanitätsidee zum Prinzip machen, die aber keinen merklichen Ersatz dafür böte. Man hat daran nur einen spekulativen Begriff, der, wenn er eine empirische Unterlage gewinnen soll, sofort seine Haltungslosigkeit zeigt, weil das als menschlich Geltende bei den verschiedenen Nationen selbst sehr verschieden ist. Oder sind nicht sogar die Kannibalen trotzdem doch noch Menschen? Ein solcher selbstgemachter Begriff wäre darum für die nationale Eigensucht nur ein unkräftiger Zügel.

Und so liegt andererseits auch am Tage, dass das jetzige Sichaufbauschen des Nationalismus mit der Abschwächung der christlichen Ueberzeugungen zusammenhängt. Irre geworden an dem lebendigen Gott, welchen das Christenthum lehrt, schafft man sich statt dessen Nationalgötter. Hat doch seiner Zeit Kossuth geradezu einen magyarischen Gott verkündet, als den Gott Arpad's, gewissermaassen den Gott Abraham's und Jakob's parodirend. Oder machte Mazzini zu seinem Wahlspruch „*Iddio e popolo*“, so war sein Gott ein italiänischer Gott. Und haben wir selbst nicht auch ein Standbild der *Germania* aufgerichtet, als eine Art von Nationalgottheit, der wir einen Kultus widmen?

Trotz alledem lebt aber noch der christliche Gott, welcher Nebengötter oder Untergötter weder bedarf noch duldet. Denn nicht das Christenthum ist veraltet, sondern nur seine bisherige Auffassung und Ausprägung. Und die muss sogar verschwinden, damit das Christenthum erst zu seiner

wahren Bestimmung gelange, was zwar bis heute noch in der Zukunft liegt, aber gerade erst in unserer Zeit ermöglicht worden ist. Musste einst die Römerherrschaft vorangehen, damit das Christenthum überhaupt eine Stätte fände, das römische Imperium umfasste doch nur einen kleinen Theil der wirklichen Welt. War dabei auch schon längst bekannt, dass die Erde keine flache Scheibe sei, auf der ja die Menschheit immer mehr auseinander gehen würde, sondern eine Kugel, woraus sich vielmehr die Nothwendigkeit ergibt, dass die Menschheit sich endlich zu einem Ganzen zusammen schliessen muss, — ein wirklich die ganze Menschheit umfassender Zusammenhang war damals noch entfernt nicht erreicht. Noch weniger war bereits ein Verständniss für die ethnologische Gliederung und geschichtliche Entwicklung der Menschheit gewonnen. Für solche Forschungen hatte das Römerthum wie das Griechenthum keinen Sinn gehabt. Selbst ihren grossen Philosophen war so etwas wie die *Mosaische Völkertafel* durchaus fremd geblieben.

Musste also diese Grundlehre des Christenthums von der räumlichen und zeitlichen Einheit des Menschengeschlechtes, womit die ganze Offenbarung in untrennbarem Zusammenhang steht, nach dem damaligen Standpunkt der Wissenschaft noch eine innerlich leblose Vorstellung bleiben, wie hätte es da anders geschehen können, als das nun auch das ganze Christenthum — weil eben nach seinem thatsächlichen Inhalt von vornherein unbegriffen geblieben — sich mehr und mehr zu einem System von nur auf äusserer Autorität beruhenden Dogmen, Vorschriften und Zeremonien verwandelte. Es wurde zum blossen Kirchenthum. Und war zwar ursprünglich die thatsächliche Offenbarung selbst der Boden gewesen, woraus sich die ersten Anfänge der Kirche entwickelten, die ja von dem wunderbaren Pfingstereigniss herdatirt, hinterher hingegen war es vielmehr die Kirche, die sich das Christenthum nach ihren eignen Ideen und Zwecken zurichtete. Je mehr dann im Laufe der Jahrhunderte die Kirche sich ausbildete, und bald sich als äussere Gewalt geltend machte, um so mehr verunstaltete sich das Christenthum. Als Kirchenthum selbst nur ein unter dem Drang der Umstände erwachsenes Produkt der Geschichte, musste es in dieser Gestalt auch mit der Zeit veralten, wie es mit allen geschichtlichen Bildungen geschieht. Nach seinem wahren Kern aber von übergeschichtlichem, transzendentelem Ursprung, wie zugleich über alle Geschichte hinausweisend, bleibt es auch nach diesem seinen Kerne ewig jung. Und je mehr jetzt die Schale des Christenthums, worin es bisher eingeschlossen war, zerfällt, um so mehr kann und wird denn auch das Christenthum in seiner wahren Erhabenheit und vollen Macht erscheinen. „Wo es nicht mehr, wie Schelling sagt, das enge, verschrobene, verkümmerte und verdürftigte Christenthum der bisherigen dogmatischen Schulen, noch weniger das in armselige, das Licht scheuende Formeln nothdürftig eingeschlossene, eben so wenig aber das zu einem

Privatchristenthum zugeschnitzelte sein wird, sondern recht wahrhaft öffentliche Religion, — nicht als Staatsreligion, nicht als Hochkirche, sondern als Religion des Menschengeschlechtes, welches in ihm zugleich die höchste Wissenschaft besitzt.“ In dieser Gestalt also wird und kann es dann mit verjüngter Kraft in die heutige Welt eindringen, und für die zukünftige Entwicklung sich als die leitende Macht bewähren.

Schon dämmert auch allmählich der Gedanke auf, dass das Christenthum doch noch eine andere Bestimmung habe, als eben nur ein dogmatisches System und kirchliche Einrichtungen zu begründen, wodurch die Mittel gegeben seien die Menschen ab und zu in eine andächtige Stimmung zu versetzen, sondern dass es auch alle menschlichen Lebensordnungen durchdringen und läutern soll. Das ist die der Welt zugewandte Seite oder die weltliche Mission des Christenthums, die es ja auch wohl haben muss, wenn man doch von seiner weltüberwindenden Kraft spricht. Demgemäss also hat sich heute eine Partei aufgethan, welche ausdrücklich eine christliche Sozialreform anstreben will. An und für sich gewiss sehr löblich, allein wie gross muss leider noch die Unklarheit sein, wenn die selben Leute, welche sich die christliche Sozialreform zur Aufgabe machen, gleichzeitig dabei in das nationale Horn blasen, und sich an dem Germaniakultus betheiligen. Eine doppelte Verirrung! Denn erstens frage ich: was hat das Christenthum mit dem Nationalismus gemein? Es richtet sich selbst nur an den Menschen und an die Menschheit. Die besonderen Nationalitäten hingegen gelten vor Gott nichts, sondern es steht geschrieben: „In allerlei Volk, wer Gott fürchtet und recht thut, der ist ihm angenehm.“ Zum zweiten bleibt eine eingreifende Sozialreform ganz unmöglich ohne eine entsprechende Reform der internationalen Verhältnisse; das liegt in der heutigen Verflechtung aller Interessen in der ganzen zivilisirten Welt. Erstrebte man z. B. eine Normirung des Arbeitstages, oder die Beseitigung der Kinder- und Frauenarbeit in den Fabriken, damit wäre nicht weit zu kommen, wenn nicht in anderen Industrieländern ähnliche Maassregeln ergriffen würden. Und so ist wirklich von der Schweiz aus, wenn auch ohne dabei vom Christenthum zu reden, schon der Vorschlag zu einer internationalen Fabrikgesetzgebung gemacht, der aber die grossen Mächte durchaus kalt liess. Zu einer gemeinsamen Bekämpfung der *Sozialdemokratie* wären sie allerdings sehr geneigt, eine Vereinigung hingegen zu um so wirksamerer Beseitigung der doch überall vorliegenden und immer greller werdenden sozialen Missverhältnisse halten sie nicht für geboten. Wie wenig steht demnach einstweilen zu hoffen!

Ich sage: die soziale Organisation und die internationale Organisation sind nur die zwei Seiten des einen und selben Problems, so untrennbar verbunden wie Nordpol und Südpol. Von der internationalen Organisation aber scheinen unsere *Christlichsozialen* nichts zu wissen, oder wollen nichts wissen. Es passt nicht zu ihrem Nationalismus. Wie viel vernünftiger er-

weisen sich da die Sozialdemokraten, die es von vornherein erkannten, dass die „*Emanzipation des vierten Standes*“ eine gemeinsame Aufgabe aller Kulturländer ist, deren Lösung darum auch eine gemeinsame Inangriffnahme fordert. In diesem Punkte verstehen sie sich besser auf praktisches Christenthum als unsre Christlichsozialen, welche aus Christenthum und Nationalismus einen Mischmasch machen möchten, beides in das selbe Gefäss schüttend, und was dann obenaufschwimmt, ist eben der Nationalismus. Singen doch auch sie aus voller Brust: „Deutschland, Deutschland über Alles,“ wonach folglich der Nationalismus noch über die christliche Sozialreform hinausgeht.⁹⁾

Was bedeutet gar das heutige Gerede von dem christlichen Staat, welchem doch thatsächlich das Militärwesen für die allerwichtigste Angelegenheit gilt. Ich sage: der christliche Staat ist ein Unding ohne den christlichen Völkerbund. Oder wäre das ein christlicher Zustand, wenn die sich so nennenden christlichen Staaten, bis auf die Zähne bewaffnet, gewissermaassen fortwährend gegen einander auf der Lauer liegen? Steht es aber, trotz aller diplomatischen Versicherungen von den gegenseitigen „herzlichsten“ Verhältnissen, wirklich so, was kann für die Sozialreform geschehen und überhaupt noch übrig bleiben, so lange vielmehr die vornehmste Sorge der Staatsherrscher auf die Sicherung und Befestigung ihrer äusseren Machtstellung gerichtet ist, und darauf zugleich der beste Theil der Staatsmittel verwandt wird? Nur so viel wird noch übrig bleiben, als eben dazu ausreicht, dem militaristischen System einen sozialen Aufputz geben zu können, der an der bestehenden Erwerbsordnung, welche unvermeidlich zur Kapitalherrschaft führt, nichts ändert, also nur als ein Palliativ gelten kann. Wie wenig damit den arbeitenden Klassen Genüge zu leisten ist, davon zeugt das trotz aller polizeilichen Hemmnisse unaufhaltsame Fortschreiten der Sozialdemokratie. Mehr als naiv wäre es aber zu meinen, die Sozialdemokratie werde sich doch demnächst zur Ruhe geben, und müsse verständigerweise wohl selbst abdanken, weil sie ja sähe, wie die soziale Reform schon im besten Gange sei. Darauf würden die Sozialdemokraten erwidern, dass eben nur ihre Agitation und die dadurch erregte Furcht zu den gegenwärtigen Reformmaassregeln oder Reformentwürfen getrieben hätten. Da sie also darin nur den thatsächlichen Beweis erblicken werden, dass ihr oft so opfervolles Auftreten wirklich nicht vergebens gewesen, werden sie, durch diesen Erfolg selbst ermutigt, ihr Werk um so rüstiger fortsetzen. So leichten Kaufes, als man wohl gehofft haben mag, wird man sich darum mit der sozialen Reform nicht abfinden können. Es wird noch sehr viel mehr dazu gehören, nämlich zuletzt nichts Geringeres als eine Organisation der Arbeit, die aber selbst wieder aussichtslos bleibt, so lange vielmehr die Militärorganisation im Vordergrund aller gouvernementalen Aufgaben steht. Nun mag man sagen, trotz alledem sei das militaristische System einstweilen eine unabweisbare Nothwendigkeit.

Das bestreite ich hier nicht, nur sollte man den Militarismus nicht mit dem Christenthum verquicken wollen, welches mit Kanonen nichts zu schaffen hat, deren man gar nicht bedürfen würde, wenn der christliche Geist wirklich schon die Welt durchdrungen hätte.¹⁰⁾

Woraus entsprang aber der beklagenswerthe Zustand einer permanenten Kriegsbereitschaft, wenn nicht zumeist gerade aus der Nationalpolitik oder Grossmachtpolitik, was in diesem Punkte auf das selbe hinausläuft. Es ist die reine Thatsache, dass seit dem Hervortreten der Nationalitätstendenzen im Jahre 1848 das kontinentale Militärwesen sich mehr als verdoppelt hat. Thatsache desgleichen, dass von da an die lange Friedensperiode, welche auf die napoleonischen Kriege gefolgt war, zu Ende ging, indem nun rasch hintereinander grosse Kriege ausbrachen, und dass seitdem auch das technische Genie sich auf die Erfindung immer neuer Zerstörungswerkzeuge richtete, womit man noch fortwährend sich gegenseitig zu überbieten strebt. Eine Schraube ohne Ende.

Fern sei es gleichwohl die vorangegangene Periode preisen zu wollen, die trotz ihrer sogenannten heiligen Allianz noch lange keinen christlichen Zustand dargestellt hatte, sondern mit so vielen innerlich unwahren und beengenden Verhältnissen behaftet gewesen war, dass dadurch der Genuss des äusseren Friedens gar sehr verkümmert wurde. Wer jene Zeit noch mit erlebte, wird sie nicht zurückwünschen, dass aber auch die Richtung, in welche wir seitdem hineingeriethen, selbst noch lange nicht als die rechte gelten kann, davon zeugen die Folgen, zu denen sie führte, und die sich leicht als die natürlichen Früchte der Nationalpolitik erweisen.

Wollen die Nationen sich im Glanze ihrer Herrlichkeit sonnen, so werden sie auch gross werden wollen. In diesem Streben werden sie dann übereinander herfallen, um womöglich einander Terrain abzugewinnen, und ihren Nachbar darniedergeschlagen zu haben, das eben wird der handgreiflichste Beweis ihrer Grösse sein. Zur grossen Nation gehört darum auch die grosse Armee, die hinterher selbst wieder zu neuen Unternehmungen anreizt, und bald wird die Macht zum „Selbstzweck.“ Eine *Grossmacht* zu heissen, gilt ja für die höchste Ehre, es wo möglich zu werden als das letzte Ziel, und die Grossmacht selbst will dann immer grösser werden, weil alle Grösse doch nur etwas Relatives bleibt. Aber auf solches falsche Beginnen folgt auch unmittelbar die Strafe, indem mit der erstrebten Herrlichkeit und Grösse lawinenartig die Schuldenlast anwächst, welche nicht nur die Völker darniederdrückt, sondern auch ihre Regierungen in Abhängigkeit von den Geldmächten bringt, von deren Einflüssen sie immer mehr umspinnen werden. Schon liessen sich Staaten nennen, die fast nur noch die Schleppträger der Börse sind. Fürwahr, da lohnt es wohl noch der Mühe Grossmacht zu spielen.

Wiederum ist es allbekannte Thatsache, dass die heutige Börsenherrschaft aus dem Staatsschuldenwesen entsprang, wie dieses selbst aus der

Kriegswuth. Und wie unzulänglich erweist sich dieser Börsenherrschaft gegenüber die blosse Nationalpolitik! Das Geld ist seiner Natur nach weit mehr ein kosmopolitisches als nationales Wesen. An Nationalinteressen fühlt das Kapital sich nicht gebunden, und die Grossmacht imponirt ihm auch nicht, weil es selbst eine Macht ist. Wo es sich nun bergehoch anhäuft, da wird es eben eine grosse Macht, welche dann des Schmuckes von Zepter und Krone gar nicht bedarf, noch einer Armee und überhaupt des ganzen Staatsapparates, wodurch ja dem Kapital die zu seinen Operationen nöthige rechtliche Sicherheit, und beziehungsweise der diplomatische Schutz in fremden Ländern, schon ganz von selbst gewährt ist. Brauchen also die Geldmächte dafür nichts aufzuwenden, so können sie durch fortgesetztes Kapitalisiren, statt dessen die Staaten vielmehr ihre Anleihen fortsetzen, um so rascher emporwachsen und folglich bald um so wirksamer auftreten. So geschieht es denn, dass die selben Regierungen, welche vordem ihre Schutzherren gewesen, hinterher vielmehr ihre Schützlinge und Untergebenen werden.

Haben die modernen Kommunikationsanstalten zu einem ununterbrochenen, die ganze Welt umspannenden Verkehr geführt, — die Geldmächte begriffen diese neue Lage der Dinge auf der Stelle, und verstanden es am allerbesten, sich danach einzurichten. Auf Grundlage nämlich des zwischen den Börsen und den grossen Bankhäusern bestehenden allgemeinen Zusammenhanges, und zufolge der leichten Uebertragbarkeit des baaren Kapitals, einschliesslich der Forderungen, wozu es sogar nur einer Anweisung mittels des über die Länder hinweg und die Meere durchziehenden Telegraphen bedarf, nahmen eben die Geldmächte selbst einen wesentlich internationalen Charakter an. Wie erklärlich, dass sie den Staatsgewalten, die noch auf ihrem beschränkten Nationalstandpunkt stehen blieben, um so eher über den Kopf wuchsen, da ihnen von den einzelnen Regierungen gar nicht wirksam mehr beizukommen ist. Darum wird die Macht der Börse einstweilen noch immer grösser werden. Und damit wachsen zugleich die sozialen Disharmonien, die am Ende zu einer ungeheuren Katastrophe führen müssen. Denn welch ein Zustand, wenn an der Börse tagtäglich Millionen gewonnen oder erschwindelt werden, die doch der Sache nach den Schweiss des arbeitenden Volkes bedeuten; also eine gesetzlich erlaubte, ja geschützte Räuberei. Wird solches Unwesen nicht beseitigt, was will da noch die christliche Sozialreform besagen? Allein der christliche Staat kann wirklich nur sehr wenig dagegen ausrichten, es würden vielmehr internationale Maassregeln dazu gehören. So zeigt sich auch hier wieder der untrennbare Zusammenhang zwischen den sozialen und internationalen Fragen.

Auf christlichem Standpunkte, der über den beschränkten Horizont der einzelnen Nationen oder Staaten von vornherein hinweghebt, versteht sich das ganz von selbst, und wer heutzutage vom christlichen Standpunkt

aus an die Politik herantritt, für den ist auch unmittelbar die Welt-politik gegeben, da jetzt die ganze Welt erschlossen und allmählich ein allumfassender Verkehr entstanden ist. Müssen infolge dessen die einzelnen Nationen oder Staaten schon um ihrer selbst willen sich mehr und mehr zu einem Zusammenwirken angetrieben fühlen, weil sie sich vor so viele Aufgaben gestellt sehen, welche ohne ein Zusammenwirken unlösbar bleiben, so wird dieses praktische Bedürfniss durch das Christenthum zugleich zu einem moralischen Gebot. Denn nach christlicher Lehre sind die verschiedenen Nationen nur Glieder der ganzen Menschheit, welche die ein und selbe Endbestimmung hat, gleich wie sie in ihrem Ursprung eins war. Darum gilt auch das Gebot der Nächstenliebe nicht minder für die Nationen als für die Individuen. Wie wenig aber das Christenthum schon zu seiner wahren Bestimmung gelangt ist, davon zeugt am auffallendsten, dass die sich christlich nennenden Nationen doch allermeist gerade so thun, als ob jenes Gebot für sie gar nicht bestehe. Denn unumwunden wird noch bis heute offen erklärt, dass die alleinige Richtschnur ihrer Politik für jede Nation in ihrem eigenen Interesse liege. Und dem entspricht auch allermeist die Praxis, die sich dann nur durch die grössere oder geringere Klugheit und Energie unterscheidet, womit die einzelnen Nationen ihr Sonderinteresse zur Geltung zu bringen vermögen. Die damit am weitesten kommt, wird als die grösste angesehen.

Wohin soll das aber führen, wenn durch Wort und That solche Maximen verkündigt werden? Muss denn nicht die somit ausdrücklich anerkannte und sogar noch verherrlichte Selbstsucht der Nationen, als das im grössten Style und so zu sagen von oben herab gegebene Beispiel, auch auf die Gesinnung der Individuen einwirken? Warum soll im Privat-verkehr unerlaubt sein, was im Völkerverkehr als sich von selbst verstehend gilt, und wird der Staatsmann gepriesen, der auf Unkosten anderer Länder seinem Vaterlande zu einem grossen Gewinn verhalf, warum müsste ich mir ein Gewissen daraus machen, in ähnlicher Weise meine Mitbürger auszubeuten? Sagt der Staat: „ich stehe mir selbst am nächsten, und muss für meinen Vortheil sorgen, wie und wo ich kann,“ so stehe ich mir selbst auch am nächsten; ich muss für mich und meine Familie sorgen, und was sollte mich bestimmen nicht zuzugreifen, wo ich irgend kann, wenn ich mich dabei nur vor dem Strafgesetz zu hüten weiss. Aber um wie viel mehr als die blossе Furcht vor Strafe, und wie viel mehr als die äussere *Legalität*, bedeutet für den Bestand der menschlichen Gesellschaft eine recht-schaffene und wohlwollende Gesinnung, und was wäre denn die Hauptquelle aller gesellschaftlichen Missverhältnisse, wenn nicht eben die Selbstsucht der Individuen? Was wird also die Folge davon sein, wenn diese Quelle des Verderbens, die man so viel als möglich auszutrocknen suchen müsste, vielmehr durch das Beispiel der nationalen Selbstsucht immer neue Nahrung erhält?

Edler an und für sich mag Ruhmsucht erscheinen, und doch ist sie auch nur eine besondere Gestalt der Selbstsucht. Die Ruhmsucht wird immer neue Schlachtfelder schaffen, und werden dann zur Verherrlichung der nationalen Grossthaten Triumphzüge veranstaltet, Siegessäulen errichtet und alljährlich Siegesfeste gefeiert, das trägt nicht wenig dazu bei, eine feindselige Stimmung zwischen den betreffenden Nationen zu erhalten. Christlich ist das jedenfalls nicht, die Triumphzüge weisen handgreiflich auf altrömische Vorbilder hin. Nicht sich selbst, sondern Gott soll ein christliches Volk die Ehre geben wollen. Ueberhaupt müssten die christlichen Völker, wenn es ihnen mit ihrem Christenthume Ernst wäre, sich an erster Stelle als Christen fühlen, nicht etwa als Deutsche oder Franzosen. Denn wie das Christenthum jeden seiner Bekenner zu einem neuen Menschen machen will, durch eine innere Wiedergeburt, so bezweckt es auch eine Wiedergeburt der Völker, welche inkraft dieser die einige Christengemeinde bilden sollen. Ach, wie sehr weit sind wir noch von diesem Ziele entfernt, und wie wenig ist also das Christenthum schon zu seiner vollen Bestimmung gelangt!

Aber so verkümmert auch, so veräusserlicht oder verunstaltet das in den sich christlich nennenden Nationen wirklich lebende Christenthum sein möchte, ja, wäre auch nur ein Gran von echtem Christenthum darin, — dem verdanken sie es dennoch zu allermeist, dass sie heute der ganzen so volkreichen nichtchristlichen Welt auf allen Lebensgebieten weit überlegen sind, während doch die muhamedanische Welt der christlichen Jahrhunderte lang vollkommen gewachsen gewesen, und andererseits einst China in weiten Zweigen der Kultur fast um ein Jahrtausend vorausgeeilt war. Beide aber geriethen hinterher in Rückstand, mit der christlichen Welt hingegen ging es im Ganzen immer vorwärts. Woraus erklärt sich das? Daraus, sage ich, dass das Christenthum durch die Idee der „göttlichen Kindschaft“ ein Gefühl von Menschenwürde erweckt hatte, wie es bei den nicht christlichen Völkern niemals bestand. Auf diesem Gefühl beruht wiederum das Freiheitsgefühl, die Thatkraft, der Unternehmungsgeist und der Forschertrieb, welches alles zusammen den christlichen Völkern allmählich zu ihrer dominirenden Machtstellung verholfen hat. Dass seitdem nur sie allein noch in lebendigem Fortschritt begriffen sind, statt dessen die ganze nichtchristliche Welt stagnirt oder verfällt, ist ein schlagendes Zeugniß für die innere Kraft des Christenthums, welches demnach gewiss auch zur Weltreligion bestimmt sein muss, wenn doch schon heute das innere Getriebe der ganzen Weltgeschichte allein in den christlichen Völkern liegt.

Würden nun die christlichen Völker, kraft ihrer heutigen Machtstellung, die nicht christlichen Völker gewissermaassen als ihre Pflöglinge behandeln, um sie für die christliche Zivilisation heranzubilden, wonach dann allmählich auch die christliche Religion bei ihnen eindringen

würde, das gestattete und geböte sogar das Christenthum selbst. Es wäre eben die Weltpolitik im wahren Sinne. Leider aber wurde bisher ein sehr anderes Verfahren geübt. Es that sich vielmehr eine eigenstüchtige Nationalpolitik auf, indem die einzelnen christlichen Mächte nur darauf ausgingen, die muhamedanischen Länder, wie desgleichen die halbcivilisirten hinterasiatischen Länder, so viel als möglich unter ihre partikuläre Herrschaft oder Oberherrschaft zu bringen, oder kommerziell auszubeuten. Die schmutzigsten Dinge und die brutalsten Gewaltakte, welche der ganzen Christenheit zur Schande gereichen, geschahen dabei. Man denke nur etwa an den Opiumkrieg, oder an das noch in frischem Andenken stehende Bombardement von Alexandrien.

Unstreitig ist es England, welches seit vorigem Jahrhundert in rücksichtsloser Ausbeutung ferner Länder bei weitem das meiste geleistet. Aber darum zeigt sich da auch am Deutlichsten die Rückwirkung solches Verfahrens auf die eigene innere Entwicklung. Denn entsprechend der nach Aussen gerichteten nationalen Selbstsucht, wuchs in der Heimath die private Selbstsucht empor. Die grossen Grundbesitzer verschlangen die kleinen, oder vertrieben ihre Pächter um die verpachteten Aecker in Viehweiden oder Wildgehege zu verwandeln. Neben den Landmagnaten erhoben sich nicht minder die Industriemagnaten, und so geschah es, dass inmitten der reichsten Nation der Erde sich der entsetzlichste Pauperismus ausbreitete. Das soziale Ausbeutungssystem ist eben nur die Kehrseite des internationalen. Hatte doch auch schon die Römerherrschaft zu einem ähnlichen Resultat geführt.

Am ärgsten verfuhr man einst in den durch die grossen Entdeckungsfahrten aufgefundenen Ländern, auch wo diese schon von ziemlich gebildeten Völkern bewohnt waren, wie die Mexikaner und Peruaner, und keineswegs von sogenannten Wilden, die aber wohl besser als Naturvölker zu bezeichnen wären. Von einem Eigenthumsrecht der dortigen Völker an ihrem Lande war da überall keine Rede, ihre Länder galten kurzweg als herrenlos, als eine *res nullius*, und *res nullius cedit primo occupanti*. Nach diesem Grundsatz wurden zunächst die neuentdeckten oder zu entdeckenden Länder, und sogar die Meere, durch päpstlichen Machtspruch zwischen Spanien und Portugal vertheilt. Doch bald kamen auch Engländer, Franzosen und Holländer herbei, welche jenen beiden Mächten ihre Beute zum Theil wieder abnahmen. Es begann damit die Periode des Kolonialsystems. Von welchen Gräueln hat dessen Geschichte zu erzählen, und wie viele Kriege entstanden, um der Kolonien willen, zwischen den europäischen Seemächten selbst! Gerade Spanien und Portugal, welche zeitweilen über die Schätze der halben Erde zu gebieten schienen, hatten hinterher von ihrem Kolonialbesitz den wenigsten Segen; sie geriethen dabei in inneren Verfall, entvölkerten sich und verarmten. Das beste Resultat war überhaupt, dass diejenigen Länder, wo allmählich eine beträcht-

liche Kolonistenbevölkerung erwachsen war, zuletzt das Kolonialjoch abwarfen, und dass so eine Reihe selbständiger transatlantischer Staaten entstand, von wo an die Weltpolitik erst wirklich datirt.

In unseren Tagen aber scheint doch der bisherigen willkürlichen Behandlung der Naturvölker für immer ein Ziel gesetzt zu werden. Dafür sprechen die Einrichtungen, die man jetzt in dem grossen Ländergebiet des Congo zu begründen in Begriff steht. Diese Länder sollen danach keiner europäischen Macht zufallen, noch auch den Nordamerikanern, sondern unter dem gemeinsamen Protektorat aller seefahrenden Mächte stehen, wodurch man die dortigen Negerstämme, deren Freiheit rücksichtlich ihrer eignen Angelegenheiten unangetastet bleiben soll, allmählich der christlichen Zivilisation zuzuführen gedenkt. Mag es damit zwar langsam gehen, und wird es kaum ausbleiben, dass man unter Umständen auch Zwangsmaassregeln ergreift, immerhin liegt hier eine Wendung der Dinge vor, die sich in doppelter Hinsicht folgenreich erweisen wird.

Gegenüber der eigensüchtigen Nationalpolitik, die nur auf die Erweiterung ihres partikularen Machtgebietes ausgeht, ist damit ein thatsächliches Zusammenwirken fast aller gebildeten Nationen zu einer grossen zivilisatorischen Aufgabe angebahnt. Ein Ereigniss von hoher Bedeutung, denn einmal in diese Richtung eingetreten, wird man in Zukunft auch bei anderen Gelegenheiten um so eher zu einem Zusammenwirken geneigt sein. Das Congogebiet wird gewissermaassen zur Schule werden für die korporative Zivilisationspolitik. Das ist die eine Seite der Sache, wonach sie das gegenseitige Verhalten der christlichen Mächte selbst betrifft. Andererseits ist damit in Beziehung auf die Behandlung der Naturvölker eine Präzedenz geschaffen, was hinterher zur Norm werden dürfte. Kommen doch neue politische Maximen immer nur auf Grund vorgegangener Thatsachen zur Geltung; aus dem Einzelnen entwickelt sich das Allgemeine. Selbst auf die Behandlung des muhamedanischen Orients, wie auch der hinterasiatischen Reiche, wird das nicht ohne Einfluss bleiben, daher wohl zu hoffen steht, dass solche Vorgänge wie der Opiumkrieg, oder das Bombardement von Alexandrien sich nicht leicht mehr wiederholen werden.

So erblicken wir in den heutigen Verhandlungen über das Congogebiet die Morgendämmerung einer neuen politischen Aera, in welcher die Weltpolitik allmählich zu ihrer wahren Bestimmung gelangen, und dann eines und das selbe sein wird mit dem Fortschritt der christlichen Zivilisation. Es ist uns erfreulich, die vorstehenden Betrachtungen, worin uns leider so manche Verirrungen und verwerfliche Dinge entgegentraten, mit diesem Lichtblick schliessen zu können.

Constantin Frantz.

Patriotische Randglossen eines Idealisten

zu der vorstehenden Abhandlung.

A. Leitmotive.

„Diess ist der Unterschied des deutschen Geistes von dem jedes anderen Kulturvolkes, dass die für ihn Zeugenden und in ihm Wirkenden zu allernächst noch etwas Unausgesprochenes ersahen, ehe sie daran gingen zu schreiben, welches für sie nur eine Nöthigung in Folge der vorangegangenen Eingebung war.“ — „Dass wir unter solchen Nöthen nur wirklich originale Geister unter uns als produktiv haben erstehen sehen, möge uns über uns selbst belehren, und jedenfalls zu der Erkenntniss bringen, dass es mit uns Deutschen eine besondere Bewandniss habe.“

(R. Wagner. Bayr. Bl. 1878. S. 89. Wagner-Lexikon. S. 100.)

„Keine noch so erhabene Erscheinung steht gänzlich losgelöst vom Boden der menschlichen Umgebung da; in Etwas ist jeder Deutsche seinen grossen Meistern verwandt, und dieses Etwas ist eben der Natur des Deutschen nach einer bedeutenden Entwicklung fähig, und deshalb einer langsamen Entwicklung bedürftig.“ — „Nicht nur, dass aus unserer Mitte Beethoven und Goethe hervorgingen, sondern auch, dass ihre Werke, trotzdem wir sie uns noch nie ganz deutlich vorführen konnten, ahnungsvoll von uns begriffen und geliebt werden, zeugt für unsere bedeutenden Anlagen.“

(R. Wagner. Ges. Schr. u. D. VIII. S. 206, 207. Wagner-Lexikon S. 99.)

„Der deutsche Geist war es, der dem Aufschwunge gegen die französische Herrschaft einst die Kraft gab, welche jetzt einzig nach den Gesetzen des Nützlichkeitszweckes verwendet wird: dieser deutsche Geist, von dem es sich leicht reden und in nichtssagenden Phrasen sich ergehen lässt, der aber unserer Einsicht, unserem Gefühle kenntlich nur erst noch in dem idealen Aufschwunge der grossen Schöpfer der deutschen Wiedergeburt des vorigen Jahrhunderts nachweisbar ist.“

„Gewiss darf es uns scheinen, dass unsere Zivilisation, soweit sie namentlich auch den künstlerischen Menschen bestimmt, nur aus dem Geiste unserer Musik, der Musik, welche Beethoven aus den Banden der Mode befreite, neu beseelt werden könne. Und die Aufgabe, in diesem Sinne der vielleicht sich hierdurch gestaltenden neuen seelenvolleren Zivilisation die sie durchdringende neue Religion zuzuführen, kann ersichtlich nur dem deutschen Geiste beschieden sein, den wir selbst erst richtig verstehen lernen, wenn wir jede ihm zugeschriebene falsche Tendenz fahren lassen.“

(R. Wagner, Ges. Schr. u. D. VIII. S. 156, 157, IX. S. 147, 148. Wagner-Lexikon S. 101.)

„Die Möglichkeit stäts noch aus dem Ur-Bronnen unserer eigenen Natur zu schöpfen, welche uns nicht mehr als eine Race, als eine Abart, sondern als einen Urstamm der Menschheit selbst fühlen lässt, sie erzog uns von je die grossen Männer und geistigen Helden, von denen es uns nicht zu bekümmern braucht, ob die Schöpfer fremder vaterloser Zivilisationen sie zu verstehen und zu schätzen vermögen; wogegen wir im Stande sind, von den Thaten und Gaben unserer Vorfahren erfüllt, mit klarem Geiste erschauend, jene wiederum selbst richtig zu erkennen und nach dem ihrem Werke innewohnenden Geiste reiner Menschlichkeit zu würdigen.“

„Der deutsche Genius scheint fast bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, diess aber aus seinen engen Gränzen zu erheben und somit etwas Allgemeines für die ganze Welt zu schaffen.“

„So fragt und forscht denn der echte deutsche Instinkt eben nur nach diesem Rein-Menschlichen, und durch dieses Forschen allein kann er hilfreich sein, — dann aber nicht blos sich selbst, sondern allem, noch so entstellten, an sich aber Reinem und Echten.“

(R. Wagner, Bayr. Bl. 1881. S. 40. Ges. Schr. u. D. I. S. 193, 199. Wagner-Lexikon. S. 657, 844.)

„An diesen deutschen Geist, der uns, von den äussersten Gegensätzen der gewohnten Anschauung ausgehend, in der tief empfundenen Anerkennung der grossen Bestimmung unseres Volkes so überraschend zusammenführte, dürfen wir nun wohl mit gestärktem Muthe glauben.“

(R. Wagner an Constantin Frantz. Ges. Schr. u. D. VIII. S. 247. Wagner-Lexikon S. 845.)

B. Redaktionelle Erklärung.

Interesse für jede neue Mittheilung aus der Denkweise des unserem Meister befreundeten Schriftstellers Constantin Frantz dürfen wir wohl bei allen wirklich aufmerksamen Lesern unserer Zeitschrift seit 1878 voraussetzen. Wer es ernst mit dem litterarischen Lehramte genommen hat, welches der Meister durch seine Zeitschrift ausgeübt wissen wollte, der hat auch die in den „Blättern“ besprochenen, mehrfach vom Meister selbst empfohlenen, oder irgendwie auf unsere Themata bezüglichen Schriften nicht unbeachtet gelassen, wie sie z. B. im „Bayreuther Taschenkalender“ als Studienwerke zusammengestellt sind, und unter denen auch Frantz mit seinem „Föderalismus“ und seiner „Weltpolitik“ vertreten ist. Kennt er dazu noch aus den „Bayreuther Festblättern“ die schöne Darstellung, welche Frantz selber dort seinen freundschaftlichen und gesinnungsgenossenschaftlichen Beziehungen zu Wagner gegeben hat, so wird unser Leser allerdings sich weder einen Augenblick darüber wundern, dass wir dem alten Freunde des Meisters in wichtiger Sache hier das Wort gelassen haben; er wird auch ohne grosse Noth begreifen, weshalb dieses Wort nicht anders lauten konnte, als wie es nun hier veröffentlicht worden ist.*) Solcher „Leser für Alles“ giebt es Einige, wenn sie auch die Minorität bilden. Eine weit grössere Anzahl wird aber doch vor Kurzem erst das Nachwort zu Letamendi's Aufsätze in unsern „Blättern“ gelesen haben, und weiss daher aus neuester Erfahrung, was unser Standpunkt gegenüber den Begriffen des Nationalen und des Internationalen ist. Auch bei flüchtigerem Lesen der „Blätter“ kann es dieser Anzahl nicht entgangen sein, dass wir damit fest in den Fusstapfen des Meisters uns halten; und es lässt sich hoffen, dass ihr in diesem Augenblicke manche bedeutsame Aussprüche Wagner's, theils aus den „Blättern“ selbst, theils aus seinen früheren Schriften, welche unsere Stellung bestätigen, auch ohne weitere Erinnerung gegenwärtig gewesen sein würden. In diesem Betracht könnte es also überflüssig erscheinen, ausser jenem Nachworte und einer kurzen Auswahl von solchen Meistersprüchen, welche als „Leitmotive“ das Ganze seiner Auffassung der Frage ausdrücklich in das Gedächtniss zurückrufen, nun auch noch eine Reihe von Randglossen zu gewissen Einzelheiten vorstehender Abhandlung hier anzufügen. Dennoch haben wir diese Vorsichtsmaassregel nicht unterlassen mögen, weil wir wissen, wie unser Leserkreis sich

*) Das Buch des Red. d. Bl. „Unsere Zeit und unsere Kunst“ dürfte das deutlichste und ausführlichste Beispiel dafür sein, in wie fern unseres Meisters Lehre und Weltanschauung sich mit Frantz's sozial-politischer Denkweise verknüpfen liess, um diese im Sinne der idealen Kultur zu erweitern, und dergestalt an das gleiche letzte Ziel all unserer Betrachtungen und Bestrebungen zu gelangen, deren zusammenfassendes „Compendium“ das genannte Werk den Freunden unserer Sache darbieten wollte. — D. Red.

mit der Zeit über die enge Peripherie der altgetreuen Mitwisser des ganzen Wagnerischen Testamentes erweitert hat, vor Allem aber, dass nun auch die Jugend Deutschlands sich mit frischer, hoffnungsvoller Theilnahme dem Gedanken von Bayreuth sich zuzuwenden beginnt. Die deutsche Jugend, als wichtigster Lebenstrieb für jede Zukunft unserer idealen Kultur, wurzelt selbst mit ihrer Begeisterung für das menschlich Wahrhaftige, Würdige und Grosse im vollen, neuerwachten Nationalgefühl. Mehr als durch irgend ein anderes geistiges Band empfindet sie sich gerade hierdurch mit der Sache Wagner's innig verknüpft. Diese national begeisterte Jugend, noch „unbelehrt“ wie Ritter Walther von Stolzing, würde sich von vielem Einzelnen in der Abhandlung des ehrwürdigen Schriftstellers zurückgestossen, mindestens in ein jähes Verwundern gescheucht fühlen, wenn man sie nicht durch wenige Winke noch insbesondere darauf zurückführte, was des Meisters und unser Standpunkt in dieser sie so tief bewegenden Frage ist, und in wie weit auch Frantz bei allem anscheinend Widersprechenden dennoch innerlichst damit übereinstimmt. Als solche Winke mögen denn auch die folgenden Randglossen von Denen, die ihrer noch bedürfen, ernstlich beachtet werden.

C. Allgemeines.

Je freudiger eine natürliche Aufwallung des Nationalgefühles in einer deutschen Jugend unserer Zeit zu begrüßen ist, und je bedeutsamer dabei der unwillkürliche Anschluss dieser Begeisterung für das Deutschthum an das Kunstwerk Wagner's erscheinen muss: um so wünschenswerther wird es sein, dass ernst warnende Stimmen nicht ganz überhört werden, welche eine etwaige — immer so leichte — Abirrung jenes schönen und wahrhaftigen Gefühles, jenes kostbarsten Gutes für die Erringung eines noch köstlicheren (der edelsten Menschlichkeit), bei Zeiten zu verhüten suchen. Diese Abirrung mag zum leeren Phrasenthum oder bis in das blutige Widermenschenthum (Nationalitäten-Hass) führen — immer ist sie das Gefährlichste, was einer reinen Begeisterung für das Gute und Grosse widerfahren kann. Wer da den Finger erhebt und sagt: „Haltet die Gränze, bleibet im Wahren!“ der verdient jedenfalls unseren Dank.

Freilich, er wird uns auch etwas Positives mit auf den Weg geben müssen, wie es Wagner gethan hat, als er in seinem Kunstwerke uns das internationale, überationale Gut edelster Menschlichkeit thatsächlich, vor Aller Augen wirklich und wahrhaft, aus den Wurzeln nationaler Art und Kunst gewann. Sagt uns nun auch der gar schroffe Warner Frantz das eine grosse Positive: „Der wahre Internationalismus ist das Christenthum“, so offenbart sich uns in diesem Worte, auch wenn wir sonst noch so wenig mit dem Redner übereinstimmen, dennoch sogleich seine eigene Uebereinstimmung mit unserem Meister. Auch sein Kunstwerk führte uns an dieses Ziel, auch seine Lehre schloss mit diesem Worte: „Dieses Andidot, der Genuss des Blutes Jesu, wäre demach dem Verfall der Racen durch ihre Vermischung entgegen gestellt, und vielleicht brachte dieser Erdball athmendes Leben nur hervor, um jener Heilsordnung zu dienen.“

(Bayr. Bl. 1881. S. 257. Wagner-Lexikon S. 271.)

Ja, wir haben ein Ziel, aber eine verschiedene Schiessbahn, verschiedene Waffen, verschiedene Lehrmeister. Wir haben die Kunst, der Sozial-Politiker hat die Geschichte. Darin liegt der grosse Unterschied, der alles Widersprechende erklärt. Wir wissen, dass das rein wiedergewonnene und erhaltene „Nationale“ die einzige noch übrige Waffe des Deutschen gegen alle falschen „Internationalen“ bleibt, so lange nicht die einzig wahrhafte Internationale, worin

Religion und Kunst zu einer Menschheits-Kultur verschmelzen, die weltbestimmende Macht geworden ist. Wir wissen, nach dem idealen Beispiele der Kunst, dass der Deutsche diese Macht nur aus sich selber erringen kann. Wir wissen aus dem Idealismus unserer Natur, der den deutschen Geist in der höchsten Religion sich wieder erkennen liess, dass in ihm eine Siegeskraft eingeboren ist, welche der Deutsche, um sie zu besitzen, sich durch energische Selbstbesinnung auf sein eigenthümliches Wesen täglich neu erwerben muss. Durch die Verbindung dieser reinen Siegeskraft der Welt, des idealen Deutschthumes, mit der reinen Siegeskraft Gottes, dem idealen Christenthum, glauben wir, von dieser Planetenstelle aus, nach unserer Meister grossem Vorbilde, einen „Himmel auf Erden“ ermöglicht sehen zu können, dessen erlösende Macht über das Persönliche, wie über das Nationale, hinausreicht.

Auf diese Selbstbesinnung des deutschen Geistes, welcher einst die Reformation Luther's, nun die Kunst Wagner's allein entspringen konnte, und damit wiederum auf Wagner's *positives Testament*, wird der aufmerksame und verständnisvolle Leser der Warnungen eines Frantz, als auf den festen und reinen Kern der Wahrheit, schliesslich nur um so sicherer hinausgeführt werden. Hier heisst es: Lasset euch vom momentanen Anschein auf keiner Seite beirren, am Wenigsten auf der Seite des internationalen Zuges der Zeit, welcher sich vorerst gar schwindelig und wenig christlich erweist, — gewiss aber auch nicht auf der Seite der nationalen Begeisterung; denn diese würde uns mit all ihrer schwungvollen Kraft zu keinem wahrhaft welterspriesslichen Ende führen können, wenn wir darüber jene ernsteste Frage: *was ist Deutsch?* vergässen, womit unser Meister uns an den deutschen Bau von Innen her, den menschlichen Bau von Unten auf, an die gründlichste Arbeit des Grabens nach der Quelle, wie der Prediger in der Wüste sein Leben lang ermahnt hat.

Wenn wir irgend Etwas eben diesem meisterlichen Bau von Innen und von Unten gern an die Seite stellen möchten, dem künstlerischen Ideale eine geschichtliche Realität: nun, so wäre diess sicherlich jener lebendige Grund des deutschen Patriotismus, erbaut aus Königsthum und Volkestreue, vom schärfsten politischen Verstande zusammengehalten, — der *rocher de bronze* Friedrich Wilhelm's des Wahrhaftigen, gegen den heut zu Tage die Wellen aller falschen und verfälschten „Internationalen“ wild anschlagen, während aber das junge Nationalgefühl selber bei Weitem noch nicht die Siegeskraft gewonnen hat, sich droben seinen weltüberschauenden Tempel zu erbauen, gleichwie das ideale Kunstwerk auf dem Hügel von Bayreuth! —

D. Randglossen.

1. Der Trieb zur Vermehrung der Kommunikations-Mittel darf nimmermehr in den Mitteln selber stecken bleiben. Diess geschieht auch, indem die Kommunikations-Mittel nur zur Mehrung der Geldmittel dienen. Soll uns jener Trieb in der That als Anzeichen des internationalen Geistes im edelen Sinne gelten, so müssen auch seine Wirkungen über das Materielle hinaus schon in die Sphären seines idealen Zweckes reichen: d. i. der Vermenschlichung der Völker. Nur hierin besteht sein eigenes sittliches Recht; davon aber leider noch wenig zu verspüren ist. Die Kommunikations-Mittel befördern Böses und Gutes. Ueberwiegt nun das Böse das Gute, wie nicht zu bezweifeln ist, so wird auch mehr Böses als Gutes derart befördert; und um so dringender wird die Pflicht, das Gute auf anderem, idealerem Wege als dem des Dampfes zu fördern! —

2. Die Steigerung des Freiheitsgefühles drängt zu der Frage: wovon man sich denn befreien wolle? Ist diess nun etwas für die Erziehung der menschlichen Natur zur Kultur Förderliches und Gutes, — wie dürfte man es um des Begriffes der „Freiheit“ willen vornweg abschütteln wollen? Der Dienst der Freiheit für das Menschengeschlecht kann nur darin bestehen sollen, das Gute zu fördern, zu erweitern, zu vollenden, ohne es andererseits dabei zu erniedrigen, zu verdrängen, zu verlöschen. Auch diess ist ein Naturrecht, mit vollem sittlichen Werthe verbunden.

3. Irgendwo muss der Mensch wachsen. Darin gleicht er der Pflanze. Diess ist sein Naturrecht. Noch entschiedener als in Anderen wirkt es gerade in jenen grossen Männern, welche sich an die Spitze der Bewegung der Völker zur Menschheit stellen. Das Nationalgefühl heftet sich nun wiederum eben an diese grossen Männer. Schon hiermit zeigt es, dass es nicht so sehr aus den Mängeln der Nation entsprossen sein kann, als vielmehr aus ihren Vorzügen. Diese Vorzüge bilden die Fähigkeit der Nation zur hohen Menschlichkeit zu gelangen; und diese Fähigkeit bleibt durchaus ihre Fähigkeit, des Volksgeistes Fähigkeit, so wenig auch die Masse danach ausschauen mag. Darum nennen wir den grossen Mann das Mahnzeichen der Existenz der nationalen Fähigkeit für das Ueber-nationale. Er weist dem Volke den natürlichen Weg, worauf es von sich aus zur Weltbürgerschaft fortschreiten könnte. Zeigt er dabei selber wahrhaft weltbürgerlichen Sinn, so wird dieser nichts weniger als ein negirendes, die Nationalität als solche auslöschendes Element sein. Eben so wenig, wie der rechte vaterländische Sinn den echten weltbürgerlichen ersticken wird. Der Volksgeist in dem grossen Manne sagt in dieser Beziehung: „Was ihr in meinem Namen thut, das thut ihr der Gottheit“. Vaterländischer Sinn ohne weltbürgerlichen ergiebt Beschränktheit bis zum Egoismus; aber weltbürgerlicher Sinn ohne vaterländischen ergiebt Oberflächlichkeit bis zum Nihilismus. Wer nun überhaupt noch kaum gelernt hat, vaterländischen Sinn als eine produktive Kraft zu pflegen, — wie kann man von ihm echten weltbürgerlichen Sinn erwarten? Er wird ihn höchstens, etwa in der Ausnützung aller Weltvortheile suchen. — Jedenfalls wird man nicht eher über die Berge steigen können, bevor man auf eigenem Boden festen Fuss zu fassen lernte. Freilich darf man sich dann über den Boden nicht täuschen und Sumpfland für Felsengrund halten.

4. Es ist wohl kaum eine Frage, ob uns das Hereindringen der *Zeitungen*, unserer Zeitungen, in die Bauernhütte — einen „Fortschritt“ bedeuten darf, im Sinne nämlich der doch hier gemeinten reinen Menschlichkeit! Die Bauernhütte erscheint uns heute noch reiner und menschlicher als die Zeitung. Und wenn uns die Zeitung eine Zeit schafft, aus der die Bauernhütte verschwunden ist, und etwa eine Dampfdruckpresse für Weltblätter an ihrer Stelle steht, so danken wir doch für diese Zukunft. — Aber noch sind wir nicht soweit. Vielmehr, überblicken wir die deutsche Geschichte, so müssen wir sagen: der Nationalitätssinn entwickelt sich nach einem kurzen Aufflackern (1813), welches nur verworrene Folgen hatte, erst heute zu seinem eigentlichen jungen und bewussten Leben, das noch seine Zukunft fordert. Darum liegt nun Alles daran, ihn auf reinen und guten Bahnen zu erhalten. Was bliebe dem Deutschen, wenn er auch noch das Gefühl für das Deutsche verlöre?! Moderner Kosmopolit müsste er werden, und geriethe damit weiter als je von der idealen Kultur der Menschheit ab. Kein Orient-Expresszug führte ihn je dahin! Verlören wir wieder, Dank den Einflüssen des Völkerverkehres, das kaum gewonnene Gefühl, deutsch zu sein, welches wohlbelehrt uns wenigstens noch daran zu mahnen vermag, deutsch sein zu sollen: — allen internationalen Wirbelstürmen preisgegeben, hätten wir

damit auch die Grundfähigkeit verloren, die edelsten Menschheitsideale aus unserem Naturboden zu gewinnen, wie der Bauer jener Hütte sein Korn, das keine Zeitung ihm jemals säen und ernten wird!

5. Was sich heute *international* nennt, das repräsentirt eigentlich nur s. z. s. Interessen-Nationalitäten, d. h. abgesonderte Kreise, welche ein Interesse verbindet, wie sie es durch den politischen Nationalismus nicht befriedigt finden. Man denke an die *goldene Internationale*, die Macht der Börse, — und an die *schwarze*, die Macht der Kirche; und man beachte es wohl, wie gerade an diesen beiden Frantz selber scharfe Kritik übt, indem sie auch ihm als generalisirte Egoismen im Widerstreite gegen wahre Menschlichkeit erscheinen mussten! Daneben haben wir die *rothe Internationale*, die Macht der Arbeit, worin wir dann allerdings einen sittlichen Grund erkennen: Macht, bestehend in Recht, dem Rechte der Noth um Arbeit und in der Arbeit; während hier der allergefürchtetste Widerstreit gegen die wahre Menschlichkeit vielmehr in der äusseren Weise der Rechtsforderungen besteht. Sind nun die sozialen Interessen äusserlich freilich nur erst durch internationale Festsetzungen zu befriedigen, so bleiben sie selber aber innerlich vor den unmenschlichsten Gefährdungen der Kultur doch nur erst durch Stärkung des sittlichen Grundes des Nationalgefühles, der Treue und Pietät, zu bewahren; woraus alsdann wiederum die *pia fides* des religiösen Gefühles ihre schier verloschene Lebenskraft gewinnen könnte. — Fügen wir dazu noch Lagarde's „*graue Internationale*“, die Macht des liberalen Doktrinarismus: deren Ideal ist jener Allerweltparlamentarismus ohne Rücksicht auf die Volkscharaktere, welchen wiederum Frantz selbst auf das Treffendste charakterisirt hat. Wer überhaupt eine lebendige Idee von dem echten Uebernationalismus, als des Zieles unserer Kultur-Bestrebungen, in sich trägt, der wird um jenes grauen Gespenstes willen sein grünes Vaterland nicht aufgeben mögen! Diese Idee aber trägt vor Allem stark und rein in sich der wahrhaftige Idealismus der Kunst, welcher die Völker in der *blauen Internationale* verbindet, zur gemeinsamen Verehrung jener ewig denkwürdigen Vorbilder wirklicher Erhebung aus den Wurzeln des Nationalismus in das Himmelslicht des Allgemein-Menschlichen. —

6. Das Nationalitätsgefühl in Deutschland ist aus dem Patriotismus entsprungen. Gegen den Absolutismus, sich auflehrende Nationalitäten gerathen hingegen durch die Revolution gar leicht in das Fahrwasser des falschen Internationalismus. Wenn aber ein Nationalitätsgefühl gegen die Herrschaft eines anderen revoltirt, so kommt es, auf die Art der Nationalitäten an. „Realität“ auf Grund einer „Volksart“ und „Idealität“ auf Grund eines „Volksgeistes“ nennen wir fälschlich beides „Nationalität“ und stellen sie einander nicht nur gleich, sondern vertauschen sie auch unter einander. Weltgeschichtlich zu wirken vermag nicht jede Nation; und die es vermag, die es in idealem Sinne vermag, wird dadurch berufene Führerin auf dem Wege zum Allgemein-Menschlichen. In diesem Sinne halten wir den deutschen Nationalismus für „höherer Art“: er beruht auf der siegreichen Kulturkraft des deutschen Idealismus. Ein solches Volk wird auch sein eigenes „System“ sich schaffen, wenn auch vielleicht erst in Jahrhunderten. Denn in der That besitzt die rechte Nationalität etwas von göttlicher Schöpferkraft. Wie die antike Familie ihre edelen Ahnen vergötterte, so werden in der Mythologie der Menschheit der Zukunft die edelen Nationalitäten das Heroon bevölkern: Ideale an Stelle der Idole. —

7. Wir deutschen Idealisten wollen nicht „den Bau von Eisenbahnen und Telegraphen untersagen“, um unsere deutsche Art zu retten, — wir wollen vielmehr den Bau des deutschen Idealismus, der deutschen Kunst besorgen, nach dessen Vollendung wir auch allen modernsten Dampf- und Blitz-Segen nicht mehr

zu scheuen brauchten. Denn damit haben wir die Fähigkeit für alles Gute und Grosse uns gerettet. Es ist das keine „Poesie des Lebens“, sondern das Leben der Poesie. Sagen uns die Meister, dass der deutsche Geist ein Führer und Erretter der Menschheit zum Idealen werden könnte und sollte, — wollen wir ihnen etwa damit entgegnen, dass wir im grossen kosmopolitischen Weltreiche der Zukunft nur wiederum die Packesel der Kultur werden, gleichwie ehemals wir und unser Land die Söldner und das Schlachtfeld der Politik gewesen waren? — Nicht nur, was da heute vorhanden ist, sondern auch was da jemals war, sagt es uns deutlich genug, wie wenig wir uns darauf verlassen dürfen, dass wir gegen unsere aufgegebenen Nationalität einen höheren Internationalismus von dem fortschrittlich wohlwollenden Genius der Geschichte eingetauscht bekommen würden! Die griechische Nation hatte der Menschheit unvergleichliche internationale Werthe für alle Zeiten geschaffen; sie löst sich auf in den unermesslich minderwerthigen Internationalismus des römischen Weltreiches, — und an der Stelle der untergegangenen altgriechischen „Nation“ erscheint im Laufe der Völkergeschichte eine neugriechische, heut zu Tage einer rumänischen „Nation“ nicht minder entgegengesetzt, als wie einst der Grieche dem Römer, und mit keiner höheren Anwartschaft auf die Zukunft, als mit der einer Nationalitätsherrschaft über Kleinasien. — Und hätten wirklich die Unterschiede zwischen den modernen Deutschen und Franzosen sich um die volle Grösse von anderthalb Jahrtausenden der „weltbürgerlichen“ Verschmelzung mehr genähert, als wie die der brüderlichen Gallier und Germanen unter dem Triumphbogen des alten Römerreiches? —

8. Wohl hat Frantz Recht: „nicht was eine Nation zu ihrem eigenen Nutzen gethan, sondern was sie für die Menschheit gethan, giebt ihr wahren Werth, und das gerade, was die Nation über sich selbst erhebt, wird auch ihr eigenes Leben wirklich veredeln.“ Aber um diess zu erreichen, dazu bedarf sie des Bewusstseins dessen, was sie ist, sonst erhebt sie sich nicht über sich selber, sondern sie verliert sich selbst, und damit die Möglichkeit jeder Erhebung. Wir dürfen uns nicht mit der Hoffnung beruhigen, irgend etwas in der Welt werde „sich von selber ändern“, wo es gilt, einer Idealität zum Siege zu verhelfen. Hinter solchem, nach aussen hin vertrauensvoll dem Ideale zulächelnden Glanz-Schilde eines „fortschreitenden“ Volksgeistes spiegelt sich innen die Selbstsucht, welche gleichbedeutend ist mit dem Selbstverlust, im edelsten Sinne dieses Selbst.

9. Wenn die *Christlich-Sozialen* sich an das Nationalgefühl wenden, so thun sie in ihrer Lage zunächst das Rechte. Irgendwo müssen sie doch Wurzel fassen im Volke, wenn sie ihm ein Heil verschaffen wollen; und der beste Wurzelgrund im Volke ist eben heute, bei der Schwäche des Christenthumes, das neu erstarkende Nationalgefühl, ohne welches eine jede ernste sittliche Reform in Deutschland machtlos bliebe. — Wenn sie dabei singen: „Deutschland, Deutschland über Alles!“ so ist diess wohl eine patriotisch-poetische Hyperbel, und manch Einzelnem mag auch in dem vollen Klange der klare Gedanke verschwimmen, — was aber damit gemeint ist im Sinne der sittlich-sozialen Reform, das bleibt nichts desto weniger eine Wahrheit, nämlich: „Deutschland, Deutschland unter Allem“, als Grund und Boden idealer menschlicher Kultur, nicht nur für mich, Christlich-Sozialen, sondern auch für Dich, für Euch, für Jene, für Alle, für die Menschheit.

10. Ein grosser Fehler des Deutschen ist die Vertrauenslosigkeit, und ein nicht minder grosser Fehler des Modernen ist die Ungeduld. Man verlangt, die gewaltigste Weltbewegung solle womöglich mit der jähen Kürze einer „Revolution“ der Welt ein anderes Aussehen geben, um das im tiefsten Herzensgrunde der Seltensten, Edelsten der Menschheit durch Jahrtausende geborgene

Ideal plötzlich in einem Jahrzehnt des sog. „Aufschwungs“ völlig zu verwirklichen. Aber dazu gehört nicht das Echauffement vertrauensloser Ungeduld, sondern vielmehr der ganze Muth eines geduldigen Glaubens. Es ist allerdings heute schwer, dem Glauben an das Ideal viel zuzutrauen, da man schon den schlichtesten Glauben an die Persönlichkeit so tief erschüttert sieht, aus welchen beiden doch jeder wahrhaftige, religiöse Glaube als sieghafte Einheit erblühen müsste. Mit der Ehrfurcht vor dem Guten und Grossen schwindet dann auch der Respekt vor dem Ehrlichen und Beschwerlichen. So wird es denn auch viel zu wenig bedacht, wie fürchterlich schwer inmitten der durch die Jahrhunderte verwickelten und vererbten, widerhaarigsten und nervösesten Welt- und Staaten-Verhältnisse, gefesselt zwischen den Schlagbäumen der Politik, die menschliche Arbeit eines „ehrlichen Maklers“ zu besorgen ist, welcher das Gute zunächst nur seinem Volke, sodann aber auch der Welt aus dem Unsinn der Geschichte mühsam zu vermitteln strebt. Die heute gefeierte „Kolonial-Politik“ war ihrem scharfblickenden deutschen Leiter und Lenker schon vor 9 Jahren im Plane nahegebracht worden, und während inzwischen auch in der „Nation“ der koloniale Gedanke zündete und ihr ein schwankendes Licht aufgehen liess, woran die moderne Ungeduld sich alsbald erhitzte, — dass endlich etwas geschehen müsse“, wo noch gar nichts geschehen konnte: — da behielt der eine Wissende schweigend sein Ziel im Auge und ordnete weise sein krauses Feld, bis er darauf, jetzt *nonum in annum* gereift, die fertige That der Welt verkünden konnte. — Jene grossartige Plötzlichkeit des deutschen geduldigen Muthes vermöchte allein uns vor den schauerlichen Plötzlichkeiten der modernen Revolutionen zu bewahren. Das Wenige, was auf diese deutsche Weise seit etwa 20 Jahren als ein Gutes aus allem Schlimmen unserem Volke gewonnen werden konnte, das war auch als ein Grosses der Menschheit gethan — der Menschheit der Zukunft. Doch solche Thaten geschehen nicht von heut auf morgen! Ein Leben von 70 Jahren hat es am heutigen Tage soweit gebracht, dass in dem kraftvoll errichteten Gebäude deutscher Nation der Geist christlicher Menschlichkeit sich heimisch zu machen doch wenigstens aufgefördert werden kann, wenn nur die selbige deutsche Nation diesen Geist überhaupt noch zu erkennen und brüderlich zu begrüssen weiss! — Ein anderes Leben von 70 Jahren hat es dahin gebracht, dass die herrlich geschaffenen Werke deutscher Kunst auf heimischem Boden vor aller Welt ihr freies Haus beziehen und die Menschheit einladen konnten, um der deutschen Verkündigung christlichen Heiles zu lauschen! — Geduld und Muth, dieses Ideal des deutschen Helden, des deutschen Mannes, — lernen wir es treu von unseren eigenen Führern und Meistern, so werden wir es auch lernen, ihnen siegreich nachzuschreiten auf dem Wege aus dem Modernen in das Deutsche und vom Deutschen zum Allgemein-Menschlichen, dessen Tempel jenes heilige Zeichen trägt, in welchem wir mit jedem unserer geraden deutschen Schritte wahrhaft siegen sollen! —

Zum 1. April 1885.

H. v. W.

Zur Erneuerung der protestantischen Kirchenmusik.

Von Ludwig Nohl*).

Schon Goethe, der doch auf dem religiösen Gebiete des Lebens die Spur gründlich verloren zu haben schien, fühlte sich einmal im Hinblick auf den einseitigen Gang unserer modernen Kultur zu dem Bekenntniss gedrungen: „Mag die geistige Kultur nur immer fortschreiten, mag die Naturwissenschaft in immer breiterer Ausdehnung und Tiefe wachsen und der menschliche Geist sich erweitern, wie er will, über die Hoheit des Christenthums wird er nicht hinaus kommen?“ Das zweifellose frohe Bekennen des Glaubens an die endlich gewonnene Wahrheit des Lebens, und die daraus quellende ewige Versöhnung der Welt ist es denn auch gewesen, was sogleich den ersten Gemeinden einen Gemeingesang gab, und Luther wusste recht gut, warum er dieses spontane Gemeinbekenntniss aufs Neue in die Kirche einführte. Sehr treuherzig, aus dem einfachen Gefühle der Sache heraus, sagt das Vorwort eines alten protestantischen Passionsoratoriums: „Ein bekanntes geistliches Lied hat in Wahrheit keine geringe Wirkung. Es macht einen recht lebendig und erquicket den verborgenen Menschen des Herzens als ein stärkender Balsam. Da holet unser Glaube gleichsam einmal Athem, die Liebe wird brünstig, und unsere Hoffnung geräth in eine heilige Verwunderung über Gottes Herrlichkeit, Gnade, Erbarmen, Langmuth und Freundlichkeit. Ja wofern der Choral mit des Poeten seinen Gedanken wohl zusammenhängt, so zwingen oft wohlgesetzte Oratorien und Kantaten Thränen und Seufzer aus dem Herzen eines Kindes Gottes, vornehmlich wenn die Musik den Worten der Poesie ein rechtes Gewicht machet.“

Das Unterscheidende der protestantischen Kirchenmusik ist ihr Choralcharakter. Aus dem Choral ist ihr Entscheidendes und Höchstes hervorgegangen, sogar seine Worte haben nächst denen der Bibel, aus der sie ja übrigens selbst zumeist genommen sind, dem Poeten seine Gedanken zu den wohlgesetzten Kantaten geliehen, in denen sich eine gesteigerte Feier des Gottesdienstes darstellt. Wir müssen uns also zuerst diesem Chorale zuwenden, aus dem auch zunächst einzig in der herrschenden Einrichtung des Gottesdienstes neue Lebensbäche quellen können und dessen Spur unser Gottesdienst ebenfalls nach dieser seiner tiefen Lebenskraft gründlichst verloren hat. Seit hundert Jahren ist sein Profil sehr abgeplattet und sein Auge sehr matt geworden. Sein Rhythmus hat etwas wurmartiges bekommen, und das innere Leuchten, das jeder Melodie erst durch die Harmonie kommt, ist so gut wie verlöscht. Wer den Choral nach seiner wirklichen Tonlinie und seiner ganzen Fülle der inneren Tonfärbung kennt, den kann allerdings der Gemeindegesang, wie er heute noch ist, nicht recht „lebendig machen“; denn dieser verhält sich zu seinem Urbilde wie etwa ein geistliches Lied von Gellert zum Evangelium. Gleichwohl ist hier zunächst mit einer Erneuerung nicht anzusetzen. Die sofortige Einführung des sog. rhythmischen Chorals

*) Erneuerung der Kirchenmusik — wäre sie denkbar ohne Erneuerung des kirchlichen Lebens — und diese ohne Erneuerung des religiösen Geistes — diese aber ohne eine tiefe, schöpferische Noth des Volkes? Was jedoch könnte diese Noth auf Bahnen leiten, welche, anstatt in grause Vernichtung, zur Höhe religiöser Kunst führten, wenn nicht wiederum der grosse Ruf der Noth unserer herrlichen Meister selber, in befreiter und gereinigter Wirkung auf das leidende Volksgemüth? Dort oben steht das ideale Theater, nur erst Wenigen erschlossen, und ihnen predigt der Meister der Tragödie in die Zukunft hin das hehre Heil. Aber noch sind dort unten auch christliche Kirchen und locken mit ihren Glocken seit Jahrhunderten alles Volk — da predige ihm denn der Meister des Kultus, der aus dunkler Vergangenheit wiedergefundene, wiederbelebte Sebastian Bach!

würde sogar als erste Wirkung eine Trübung des Gemeingefühls beim Gottesdienste herbeiführen. Viel schlimmer aber, und das Gemüth selbst verwässernd, wirkt die wässerige Harmonie der begleitenden Orgel. Hier liegt das Spezifische, und also Entscheidende unserer Musik, das uns auch über die Frage nach dem rhythmischen Chorale aufklärt.

Die Gesänge des Kultus überhaupt sind aus den Interjektionen des vom Göttlichen erfüllten Gefühls und den sie begleitenden Handlungen entstanden, die den heiligen Vorgang widerspiegeln und deuten. Aus den ersteren bildeten sie die melodischen Weisen, die wieder zur Mutter der Kultusgesänge wurden und von ihnen den Wortakzent im Einzelnen erhielten, während der aus der heiligen Aktion und Gebärde hervorgegangene Rhythmus das Ganze zu einem organisch gegliederten und in sich selbst fest geschlossenen Gebilde machte, das sich auch völlig selbst trug und keiner weiteren Zuthat, wie durch Harmonie, bedurfte. Am herrlichsten zeigen uns diess die Psalmen und dasjenige, was wir aus den griechischen Hymnen als Rest oder Widerschein der antiken Kultusgesänge besitzen. Wie nun die ganze christliche Ueberlieferung sammt dem, was sie aus dem jüdischen Tempeldienste mitnahm, durch die hohe Geisteskultur und Kunst der Griechen hindurehging, so sind wir auch genau unterrichtet, dass die erste ausgebildete Liturgie aus der griechischen Kirche nach dem Okzident kam; und diese war in musikalischer Hinsicht wie der alte Kultusgesang rhythmisch. Nun ist es aber die Natur des Christenthums, dass es da, wo es auf das Wesen der Sache ankommt, alle blossen Erscheinung und äussere Aktion tilgt und eben den „verborgenen Menschen des Herzens“ erquickern will. Jener Rhythmus des ambrosianischen Gesanges ward daher mit dem sichersten Sinn für das Wesen der Sache als etwas Heidnisches erkannt, und es ist bezeichnend, dass es ein Deutscher war, der diese Art des Gesanges mit Feuer und Schwert verfolgte: der selbe Karl der Grosse, der die deutschen Stammeslieder sammeln liess, in denen sich doch ganz gewiss die germanische Urkraft der Aktion gerade im mächtigsten Rhythmus aussprach, wie wir diess noch heute an den Liedern der Edda deutlich erkennen. —

Derweilen hatte sich aber in der lateinischen Kirche selbst der uns entsprechende gottesdienstliche Gesang gebildet. Der gregorianische Gesang war ein Gebilde, das mit Ausnahme des übrigens nur nebenherlaufenden rhythmischen Chorals, der seine bescheidene Gliederung dem neugebildeten Reim und Verse entnahm, völlig unrythmisch ist und die Gliederung einzig der Hebung und Senkung des Wortes verdankt. Allein dieses Wort selbst bedeutete an gewissen Stellen ein Ungeheures, ein Unfassbares, unsäglich Niederwerfendes und wieder frohlockend Erhebendes, — und wie wollte das Gefühl gegen die Wirkung dieses unermesslichen Inhaltes seiner Religion sich anders wehren, als durch Aussprechen seines Schmerzes, durch Ausjauchzen seiner heiligen Wonne. So entstanden neben dem Sprachgesange des Kultus, oder vielmehr aus ihm heraus, jene eigentlichen Seelenlaute der Musik, die wir Melodien nennen, am kenntlichsten auf dem letzten Buchstaben des Hallelujah, dem sogenannten Jubilus, der sich dann selbst wieder zu seinen Tönen die entsprechenden Worte suchte, welche die schönsten Dichtungen der mittelalterlichen Kirche darstellen, ein *Stabat mater dolorosa* und ein *Dies irae* an der Spitze.

Allein eben dieses tiefere innere Vernehmen einer Welt, die über aller Vernunft hinaus liegt, brachte es im unabweisbaren Bedürfnis nach einer Sprache, die es auch dem Gefühle ebenso sicher aussprach, wie das Wort es dem Begriff und Bewusstsein nahe hielt, auch dahin, allmählich eine solche im Innern der Welt schlummernde Sprache zu vernehmen. Es war die Harmonie, äusserlich betrachtet der räumliche Zusammenklang der Töne im Gegensatz zu ihrem zeit-

lichen Verlauf in der Melodie, in Wirklichkeit aber der Urgrund auch dieser Melodie selbst, die nur die tausendfach wechselnde äussere Erscheinung, die Kontour, das Profil von ihr bildet, die selbst das ewig zeugende Wesen und Herz der Sache ist. Was war jetzt diese Melodie, und selbst wenn sie feststehender geweihter Gesang war? Sie ward *cantus firmus* eines Gebildes, das in allem Uebrigen auf sich selbst ruhte, und, wie einst der ihn bildende gregorianische Gesang keines Rhythmus mehr bedurfte hatte, des heiligen Wortes nur soweit bedurfte, als ohne Worte nicht wohl gesungen werden kann. Aus dieser Harmonie nun entstand durch Nachahmung der zu Grunde liegenden Weise in den verschiedenen Stimmen, wie sie die Natur in Alter und Geschlecht gegeben hat, die Polyphonie; und wenn irgendwo, so erkennt man aus diesem, dem Christenthum und der Kirche entsprungenen Geistesgebilde das die Welt Bedeutende und Umfassende des Christenthums selbst, das auf die allergeistigste Weise und doch in sinnenhafter Wahrnehmbarkeit neben der sichtbaren Welt eine ganz auf sich beruhende zweite Welt schafft, die uns jene erste Welt tief im Gemüthe deutet. Dieser reichsten Quelle der Kunst für unsere unmittelbare Anschauung im Gottesdienste selbst kräftigsten Lauf zu eröffnen, heisst das religiöse Leben selbst kräftigen und erneuern, — ihn versiegen zu lassen, — der Menschheit selbst auf die Dauer einen wahren Lebensquell abschneiden. Welches Verbrechen, muss man geradezu sagen, war es demnach, dem protestantischen Gottesdienste diesen Born für Laien und Gottesdiener, wenn nicht ganz zu nehmen, so doch derartig zu schmälern und obendrein sein an sich so urkräftiges Nass fade und matt werden zu lassen, und diess in einem Momente, als die neue Kirche selbst ihren heiligen Geist gerade auf diesem Gebiete kräftiger, tiefer eingehend und umfassender bethätigt hatte, als vielleicht auf irgend einem, kurz nach dem Erscheinen Sebastian Bach's, der neben Luther's „Wort“ in gewissem Sinne dasteht wie des Wortes Erfüllung.

Die alte Kirche war unpersönlich geworden. Die himmelblaue Ferne des Göttlichen löste alles Eigenempfinden in eine ätherische Allgemeinheit auf. Und doch that es kaum je in höherem Grade noth, den lebenerhaltenden ethischen Gehalt, den das Christenthum mit der Wiedergeburt durch den Glauben in dem in sich selbst gereinigten und befestigten Gewissen und Willen schafft, zu bekennen und zu bethätigen, als in jener Weltepoche, die sozusagen die Welt neu entdeckte. Die Weltentdeckung lenkte den Drang der Völker auf neue Thaten, die Wiederverstehung der Antike schuf dem denkenden und bildenden Geiste neue Aufgaben, Aufgaben, in deren Lösung seine Kraft, sein Muth, seine Lust sich völlig genug sein zu lassen scheinen konnte. Von der Gefahr des ersteren welthistorischen Zuges giebt die Sage vom fliegenden Holländer, dem ewigen Juden des Meeres, einen monumentalen Ausdruck des allgemeinen Bewusstseins; den anderen damaligen „Antichrist“ ahnte und schaute mit dem Instinkte der Erhaltung des eigenen besseren Daseins Luther in dem ganz in ästhetischer Schwelgerei versunkenen Rom. Es galt dem Bekenntnisse: „Eine feste Burg ist unser Gott“, und dem Kampfe wider eine „Welt voll Teufel“, und Beides, Bewusstsein und Wille, ist individuell, ist persönlich, und der gewaltigen Energie und Sicherheit von Beidem entsprang das hehre Bekenntniss- und Kampfeslied, der deutsche Choral.

Nicht als wenn dieser der alten Kirche gefehlt hätte. Abgesehen vom gregorianischen Choral, alte Kirchenlieder besass, in den Worten nach der Bibel gedichtet, die germanische wie die romanische Welt. Aber nur in germanischen Landen gewann dieses persönliche neue Glaubensbekenntniss die volle Energie und daraus stammende Neuprügungsfähigkeit im Ausdruck und Ausbilden des heilig Geschauten und Gewollten. Der gewaltigste Völkerthaten-Wille, den die Welt-

geschichte je gesehen hat, der germanische, im rechten Momente, ehe er an seine Selbstzerstörung gehen konnte, von dem heiligenden Wesen der Religion aufgenommen und auf höhere Thaten, die Thaten nicht bloss des Kampfes, sondern der ethischen Begründung und geistigen Neubildung unseres Daseins gelenkt, war durch diese Wiedergeburt in sich selbst erstarkt: sein mächtigster Ausdruck ist die Reformation und ihre eigenste Schöpfung auf dem Gebiete der sinnhaften Darstellung ihres Meinens und Wollens, der Choral. So ward denn auch zuerst im Protestantismus dieser Gesang, der so viel und alles galt und sagte, in die deutlich vernehmbare obere Stimme verlegt. Nicht mehr war das Unendliche und Unpersönliche die Hauptsache, sondern, wie sich dieses mein kleines Herz und persönliche Empfinden dazu stellt und darin sein Dasein fristet und erneut. Aber andererseits hatte gerade das Christenthum unserm Geiste das Bewusstsein des Fussens im Unendlichen, dem Herzen das Gefühl des persönlichen Daseins im Göttlichen, mit einer nie zuvor gesehenen Kraft und allerfüllenden Wonne erzeugt, und davon in der Erfindung seiner harmonischen Kunst einen sinnhaften Thatbeweis gegeben, dessen alle Zeiten und Völker vorher auch nicht einmal träumend gedacht haben können. Die griechischen Auleten und Kitharisten, ja selbst die mittelalterlichen Minstrels und fahrenden Leute hätten Jahrtausende lang fort spielen und Melodie auf Melodie erfinden können, — eine Kunst schaffen, die nicht das Abbild dieser Welt, sondern die besondere neue That der Macht ist, die selbst diese Welt geschaffen hat, konnten sie nie. Ihre Welt war die der endlichen Erscheinung, der menschlichen und darum vergänglichen Lebensregung. Ihr Ausdrucksmittel lag daher wesentlich im Rhythmus, und Lied und Tanz deckten sich ursprünglich überall wie noch heute bei den Naturvölkern. Solchen Tanzliedern konnte wohl die moderne Instrumentalmusik entspringen, aber nur indem sie sich ebenfalls an dem Urquell der Harmonie labte, die eben das unpersönliche Unendliche und daher Unvergängliche darstellt. Wie hätte also ein Lied des heiligen Bekenntnisses an das Ewige und Unendliche dieses Urgrundes jener Welt irgend der Harmonie entbehren können, aus dem die einzelnen Melodien nur wie Blasen aus dem Urmeere auftauchen, gleich den Milliarden der Individuen kommend und verschwindend und immer wieder neu sich bildend? — Daher erscheint der protestantische Choral im Gegensatz zum gregorianischen Gesange von vornherein harmonisch gesetzt. Und um seinem mächtigen Profile im Gemeindegesange das erforderliche Relief, seinem olympisch umwallten Haupte den entsprechenden erhabenen Unterbau zu geben, entwickelt sich eben in der protestantischen Kirche das Orgelspiel, und dieses ist der zweite gleich wichtige Faktor im protestantischen Gottesdienste, die Orgel ist sein zugleich realer und idealer Träger.

Zwar war auch die Orgel zunächst vorwiegend Besitz der Italiäner gewesen. Aber bald gab die naturgemässere und gar unentbehrliche Aufgabe, die sie im protestantischen Gottesdienste hat, ihr auch hier erst ihre Vollendung, wie im Bau so als Ausdruck des Inhaltes im religiösen Vorgange. Zunächst entwickelten das Spiel des Rieseninstrumentes die Niederländer; dann kamen Deutsche, Süd-, Mittel- und Norddeutsche, und schufen hier eine neue Welt, und ihr erstes und letztes Thema war dabei natürlich der Choral, als der Ausdruck des protestantischen Bekenntnisses. Dieses Letztere aber geschah mit voller Sicherheit und erschöpfender Vollendung im rein protestantischen Theile Deutschlands, in Thüringen und Sachsen. Dieses Orgelspiel fundamentirt und umschlingt also im eigentlichsten Sinne den protestantischen Gottesdienst, es ist sein unsichtbarer Tempel, da ja der Protestantismus eines sichtbaren eigentlich nicht bedarf, sondern mit einem Gotteshause genug hat, das die Andächtigen umschliessend vereinigt, und ist aus dem eigensten Material unseres Gottesdienstes, dem Chorale und seinem Geiste, gebaut.

Während die alten Organisten nur Gesangskompositionen auf ihr Instrument übertragen und sie mit Theilungen oder Figuren ausgeschmückt (diminuirt und kolorirt) hatten, so ward später schon ein eigener Styl gebildet, der Toccatenstyl, der zunächst nur durch gangartige Figuren und schlagende oder hallende Akkorde die elementare Klangwirkung des Instrumentes und der Harmonie geltend machte, bald aber durch eine neue, scharf durchgeführte Art der Imitation der Stimmen eine innere Verbindung des Ganzen und damit einen Bau herstellte, der in der Fuge gipfelt, einem Kunstgebilde, das in denkbarster Auseinanderlegung und Wiederausammenfügung der einzelnen Theile einen gegebenen Gedanken, ein Thema ausdeutet. Namentlich Frescobaldi in Rom und Johannes Gabrieli in Venedig hatten auf diese Weise nach dem mehr ausgebildeten Formsinn ihres Landes grosse, freie Formen begründet, die, wenn ihnen erst der volle Inhalt zufluss, sich auch bis in's Einzelne mit grossem, freiem und warmem Leben zu erfüllen vermochten. Diess konnte eben nur in Deutschland und im Protestantismus geschehen, wo der Gottesdienst selbst die „Lehre“, die völlige Ausdeutung des heiligen Inhaltes aus dem eigenen Empfinden und Verstehen nicht bloss zulies, sondern geradezu forderte. So kam es denn, dass auch der Organist schon bald nicht mehr bei der Begleitung des Chorals stehen blieb, sondern ebenfalls „predigte“, das heisst, wie der Geistliche auf die Epistel, so seinerseits auf den Choral des Tages kam und ihn auslegte. Wie jeder Kirchentag auch seinen besonderen Choral hat, so war, durchdrungen von dem Geiste der in ihm ausgeprägten Stimmung, der protestantische Organist schon an sich darauf hingewiesen, eben dieser und nur dieser Ausdruck zu geben, und so dem entscheidenden Eindruck der Predigt wie des Gebetes in idealer und allverständlicher Weise vorzuarbeiten. Ganz allgemein konnte diess geschehen durch freigestaltete Tonstücke, die den Geist der Sache athmen, und in dieser Hinsicht ist unzähliges Grosse und Schöne für die empfangende Aufnahme wie für die Entlassung der Gemeinde aus jener alten Zeit vorhanden. War es schon eine direkte Hinweisung, wenn das Thema des Stückes aus dem Chorale des Tages genommen war, so stimmte es doch ganz und gar erst auf diesen selbst, wenn nun der wirkliche Choral der Stoff des Orgelspiels ward; und hier ist denn auch das Grösste und für unsern Gegenstand Entscheidendste geleistet worden, der sogenannte Orgelchoral, und was an ihm sich entwickelt: die Choralkantate.

Der Niederländer Johann Peter Sweelink, der „Organistenmacher“, der zuerst freiere Beweglichkeit in das durch die Natur des Instrumentes wuchtig schwere Orgelspiel brachte, hatte unter seinen zahlreichen Schülern auch den Organisten Samuel Scheidt in Halle, der, als Erfinder von Choralweisen bekannt, auch zuerst den Choral selbst erfinderisch nicht bloss schmückt, sondern auslegt, indem er ihn Zeile für Zeile mit der Kunst der polyphonen Imitation durchgearbeitet, in stäts neuer Beleuchtung zeigt, und zugleich in einem selbständigem Stücke, der Choralfuge, dessen Thema meist die erste Zeile der Melodie bildet, seinen gesammten Stimmungscharakter und Inhalt vorführt. Diess war im Anfange des 17. Jahrhunderts. Dem Gottesdienste ward auf diese Weise etwas ganz Neues zugeführt, indem die Gemeinde, ehe sie sang, die Choralweise in ihrer ganzen Bedeutsamkeit und inneren Manigfaltigkeit vernahm und dann, wenn sie ihn nachher selbst sang, in der Geschlossenheit der einfachen vierstimmigen Satzbegleitung erst seine ganze Macht und Tiefe fühlte. Bei allem Ernste, der schon hier waltete, und eine erhöhte Feierlichkeit über den Gottesdienst verbreitete, fehlte in dieser Kunst Scheidt's freilich noch die freie Klarheit und das Maass der vollendeten Form. Die Idee selbst bekundete sich jedoch als der Natur der Sache gemäss in der zahlreichen Nachfolge, die sie fand, und schon gegen Ende

des Jahrhunderts steht sie auch in einer ersten schönen Vollendung da. Johann Pachelbel, ein geborner Nürnberger, war dieser Meister, der jedoch von Wien bis nach Thüringen die grosse Kunst der Organisten selbst überall lebendig erlebte hatte. Er brachte in das Thüringer Land, wo jene Choralfiguration am eifrigsten gepflegt ward, die geschmeidigere, freiere und grössere Form des Südens mit und empfing dort das reiche Naturelement des Chorals, das er nun als fruchtbaren Stoff für zahlreiche Gebilde verwendete. Hier leitet jede Zeile ein kurzes imitatorisches Vorspiel ein, das jedoch aus ihr selbst genommen ist; die Melodie zieht dann ernst und bedeutungsvoll in der Ober- oder Unterstimme dahin, und zwar umspielt von frei erfundenen Stimmen, jedoch so, dass sie den eigentlichen Choral nicht verdecken, sondern in seiner ganzen ruhigen Erhabenheit oder tiefen Innigkeit erst ganz hervorheben. Ein Fortschritt war hier nur zu machen, wenn sogar das umtanzende Stimmenheer aus dem Stoffe des Materials selbst entnommen ward, und so Alles auch in selbständiger Manigfaltigkeit doch nur das Eine sang, was Noth thut; denn dann war erst die volle Geistigkeit und innere Einheit in solcher reichen Manigfaltigkeit festgestellt.

Diesen Schritt that nun der Leipziger Kantor Sebastian Bach. Ja, er that noch einen weiteren, den eben nur der grösste Künstler thun konnte, indem er den ganzen Choral, Vers für Vers, in solcher Weise nach seinem tiefsten Inhalte interpretirt erscheinen liess, und den Charakter, die Stimmung des Ganzen dem Inhalte des Gesamttextes, also dem Tage des Gottesdienstes entnahm, die einzelnen Bilder als einen zusammenhängenden Cyklus vorführte, und so in ungeahnter Weise einen zweiten Gottesdienst, einen „idealen Kultus“ übte. Historisch genommen ward ihm zu der Ausführung dieser Aufgabe auch noch Buxtehude in Lübeck behilflich, nicht direkt im Orgelchoral, aber durch die eigenthümliche Art, wie er der Orgel Manigfaltigkeit und Färbung abzugewinnen wusste, und mehr noch, wie er die Kraft der Stimmung erprobte und an Innigkeit und Gewalt die ganze Fülle der nordisch-germanischen Natur wiedererstehen liess. Es kehrt in der That in diesem geborenen Dänen etwas von dem Geiste der Edda wieder, die Schauer der Seele bei der Empfindung der Grösse und des Unbegreiflichen in der ewig schaffenden Natur, die uns dennoch eine belebende Wärme erzeugt, weil wir fühlen, dass wir ihre Kinder sind, — ein Zug, der uns aufs Tiefste von den Romanen trennt, und der selbst dem kalten, scheinbar seelenlosen Wesen der Orgel fühlbar Seele gibt. Bach hat als echter Norddeutscher diesen Zug tief in sich ausgebildet, und wie sein Herz diesem geistlichen Volksliede, dem Choral, eine unerreichte Fülle und Innigkeit, so gab eben dieses fast dämonische Gefühl der Zusammengehörigkeit mit einer ewig zeugenden, ganz persönlich nahen Natur den gewaltigen architektonischen Formen, die sein keine Schranken des Aufbaues kennender Geist ersann, auch diesem Orgelgebilde ein lebendig pulsirendes, ja, bis zu einem gewissen Grade warmes Leben, wie man es bei den sämtlichen Komponisten der alten Kirche vergebens sucht, — vielleicht der einzige Punkt, wo das berechtigte Urwesen unserer germanischen Natur sogar über das so unergründlich tiefe deutsche Gemüth hinaus in unsere Religion hineinragt und sie uns auf unsere eigene Weise natürlich menschlich nahe bringt. Auch diess ist zu bedenken, wo es sich um Wiedereinführung oder vielmehr erst um die wirkliche Einführung dieser Kunst in unseren Gottesdienst handelt: er wird dadurch erst auch in seiner Tiefe ganz Deutsch und erfüllt, was Luther's Choral versprach, und auch die beste Predigt völlig zu halten nicht im Stande sein wird.

Wie tief Bach selbst diess fühlte, und wie sehr er seiner Kirche auch seinerseits für alle Zeiten einen unzerstörbar grossen und gehaltvollen Gottesdienst

sichern wollte, das bewies er, ganz abgesehen von den fünf Jahrgängen Kirchenmusik auf alle Festtage des Jahres, von denen uns über 200 Kantaten und 4 Passionen erhalten sind, dadurch, dass er den Orgelchoral auch auf den Chor übertrug, und zuletzt die grosse Choralkantate bildete, worin nun auch die einzelnen Verse des Liedes unter seiner Leitung wirklich ausgedichtet und von ihm in allen Formen des Solo- und Chorgesanges musikalisch dargestellt wurden. Diese mehr als 30 vieltheiligen Choralkantaten sollten dann die eigentlichen Festmusiken bilden und den hohen Feiertagen ihre ganze Feierlichkeit geben. Keine Kunst der Welt hat etwas zugleich Eigenthümlicheres und Grösseres aufzuweisen, und was uns hier die Hauptsache ist, das Ganze gehört zur Kirche, zeigt seine Alles überragende Fülle und Macht ganz nur beim Gottesdienste und zeugt das Wunder des Glaubens mit jener Sicherheit, die nur dasjenige hat, was aus diesem Glauben an die ewige Wahrheit selbst ganz und einzig entsprungen und mit allen Kräften der Seele und des Geistes ausgesprochen ist. Damit aber ist zugleich gesagt, dass es sich bei dieser Frage nicht um eine blosse augenblickliche „Hebung“ des Gottesdienstes, sondern in der That um ein Stück seiner eigenen Zukunft handelt, die durch nichts Anderes ersetzt werden kann.

Schon sogleich nach Bach's Tode war man im Allgemeinen sehr gleichgiltig gegen seine Musik; seine eigenen Nachfolger an der Thomaskirche führten sie, wenn sie überhaupt noch seine Werke brachten, wenig sorgfältig auf. Im Jahre 1793 gab ein solcher, der Kantor Johann Adam Hiller, ein „Allgemeines Chormelodienbuch“ heraus, welches, vom kursächsischen Kirchenrathe empfohlen, zunächst in Sachsen sich verbreitete, bald aber Prototyp für den Kirchengesang im ganzen protestantischen Deutschland ward und in seiner Besonderheit noch heute darin waltet. Diese Besonderheit aber ist eine wahrhaft erschreckende Armuth und Nüchternheit in harmonischer Beziehung. Was die Zeit Bach's und vor Allem er selbst für die Physiognomie und das Profil der Melodie noch hatte vom Rhythmus bestehen lassen, war bis auf ein Minimum getilgt: „Der natürlichste, einfachste, von allen melodischen Verzierungen, sowie von allen harmonischen Ausschweifungen gleichweit entfernte Gesang“, das sollte nach Hiller's Meinung der Choral als Gemeindegesang sein, und in der That, wenn auch mit dieser Ausscheidung angeblicher „Ausschweifungen“ geradezu das Kind mit dem Bade ausgeschüttet worden ist, es muss doch ein positives Bedürfniss vorgelegen sein, den Choral zunächst in solcher nüchternsten Einfachheit obsiegen zu lassen, sonst würden ihn in solcher Gestalt nicht nach und nach alle deutschen Protestanten aufgenommen haben und seit nahezu hundert Jahren wohl oder übel in den Kirchen singen. Es war die Zeit des erbitterten Kampfes der Orthodoxen und der Pietisten, dem schliesslich ein gemeinsamer Feind, der „Aufklärer“, ein Ende machte. Das Bedürfniss nach neuer Einigung im Gemeingefühle brachte dann auch den einfachen Choralgesang wieder auf. Nur hätte man ihn seiner „Kernhaftigkeit“ nicht berauben sollen! Allein auch hier liegt bei näherer Betrachtung der Sache eine Art Berechtigung vor. Schon Karl der Grosse musste wiederholt von Italien Sänger kommen lassen, um das Rauhe und Ungeschickte im deutschen Kirchengesang zu heben. In der That ist noch heute der Kirchengesang unseres Volkes, mit dem in Italien bei Prozessionen, Heiligenaufstellungen u. s. w. verglichen, rauh, schleppend, ungefüge. Die Italiäner zeigen eben auch hier mehr Kunstgefühl. Allein es wirkt noch etwas Anderes mit. Des Deutschen Gemüth ist der Art, dass seine Empfindung, einmal angerührt, mit Gewalt hervorbricht und ihn dann leicht selbst überwältigt. Gar wenn er sie aber im eigenen Laut hervortönen lassen soll, umfängt ihn die Scheu jeder echten und wahren Empfindung, — unser Gemeindegesang wird daher stets etwas Umschleiertes

behalten. Um ihn nun zu erleichtern, führte man diese, nicht etwa nackte Einfachheit der ursprünglichen Weise, über die selbst Hiller „sich immer gefreut hatte“, sondern wahre Armheit der Erscheinung wie des Innern ein, und nirgends trifft mehr Goethe's Wort zu: „Die Armuth behängt auch die Seele mit Lumpen und macht sie nackt von Allem, was ziert und wärmt.“ Wen vermöchte dieser heute geübte Choral zu befriedigen, wenn er seine Herrlichkeit, seine Fülle, seine Grösse, seine Lebenswärme kennt, wie sie die Kirche des 18. Jahrhunderts in hundert und aberhundert Gebilden hervorgebracht hat?

Thäte dann wohl die allmähliche Wiedereinführung dieser wahren protestantischen Kirchenmusik noth, so wäre sie doch nur letztes Ziel einer Bewegung, in welche unsere Zeit von Neuem einzutreten beginnt, um statt des Steines, den man der Gemeinde seit den letzten Menschenaltern geboten hat, wieder Brot, ja Brot des Lebens zu bieten. Vor allem in Bach, wenn auch nicht in ihm allein, ist Alles, was einst an jenem erbitterten Kampfe innerhalb unserer Kirche wahr und echt war, in idealer Verklärung aufgehoben: männlichste Glaubenszuversicht und zarteste Empfindung, ruhige Klarheit und überirdisches Schauen, wie eben die Musik „Gesichte sieht“ und die Visionen wahr macht, die in kühnsten Bildern unsere heiligen Schriften offenbaren, stolzestes Siegesbewusstsein des Geistes, des unendlichen, und kindliche Herzensunschuld, — ein Bild deutschen Wesens auf dem Gebiete der Religion und Kirche, welches auf die herrliche Entwicklung in Wissenschaft, Litteratur und Musik der klassischen Zeit prophetisch hinweist und uns zu neuem kräftigen Aufrufen in Erfassung unseres eigenen Wesens auf allen Gebieten des Lebens aufruft. Sollte der Kirche allein verloren sein, was sie selbst aus ihrem eigenen Stamme in voller Jugend- und Manneskraft als ein neues Produkt des unvergänglichen Urchristenthums geschaffen hat? Wir sind nicht der kurzsichtigen Meinung, dass mit steigender Kultur auch die Kirche — der gemeinsame Dienst der Gottheit — zu entbehren sei. Durch ernste Lektüre oder, wie echt dilettantisch und doch im Grunde recht „barbarisch“ von Männern wie D. Strauss gemeint worden ist, durch Betrachtung erhabener Kunstwerke in Begleitung gleicher Musik den „neuen Glauben“ bekennen, ist die Donquixoterie jener Eitel männer, die sich selber „nicht die Schlechtesten im Lande“ dünken. Nicht einmal die innigste Hingebung an jene Kunst, die nicht etwa wie auch sonst alle höchste Kultur der Geist des Christenthums, nein die ganz unmittelbar unsere Religion und sogar die Kirche in beiden Konfessionen hervorgebracht hat, nicht einmal sie vermag das Gleiche zu erzielen, was die Gemeinsamkeit religiöser Andacht in sich selbst besitzt. Eben dieser religiösen Andacht auch alle schönen Güter der Kultur zu weihen, die in ihrer letzten Quelle ihr selbst entfloßen ist, diess ist wohl der Tage, die sich eines deutlicheren Bewusstseins dieser Schätze erfreuen, hohe und unmittelbar gegenwärtig aufrufende Pflicht.

„Es ist so schön, wenn vor dem Choral die Orgel spielt, aber was sie spielen, ist oft so abscheulich“, so hörten wir einmal einen Knaben sagen, als von der Kirche die Rede war, und der Knabe war nicht einmal besonders für Musik begabt. Wir berühren hier einen wunden Fleck unserer gesammten kirchlichen Kultur, und nicht die gegenwärtige Generation ist dafür verantwortlich zu machen, — die Sache ist vielmehr Generationen alt. Noch heute sehen wir von zehn Theologen, die sich neben ihrem Amte um Dinge der Kultur und Kunst ernster bekümmern können, abgesehen von der dichterischen Litteratur, die ja jeden Gebildeten angeht, acht mit der modig gewordenen Kunstgeschichte sich beschäftigen, und was die beiden andern im Grunde von der Musik verstehen, das sagen ihre Schriften, deren Zahl gerade auf musikalischem Gebiete nicht gering ist! Wo soll also der Organist, der ja selbst durchweg in unserer Kirche auf

das Niveau des Musikhandwerkers herabgedrückt ist, einen Anhalt, eine Wegweisung für die Wahl seiner Vor- und Zwischenspiele, für die letzte Entlassung der Gemeinde finden? Er selbst ist weitaus der Mehrzahl nach auf dem Seminar gebildet; denn er ist Lehrer. Seine Lehrer waren der Regel nach wieder nur zunftmässige Männer des Orgeldienstes, deren Horizont mit dem momentan herrschenden Geschmack zusammenfällt. Nun ist aber der üble Geist, den wir oben in Hillers Choralbuch konstatierten, durchaus in alles und jedes moderne Orgelspiel eingedrungen. Wenn die katholische Kirche mit Recht zu verurtheilen ist, dass sie mit der Entstehung der dramatischen Musik im 17. Jahrhundert Messen einliess, die sich von der Oper nur wenig unterscheiden, so nahm im vorigen Jahrhundert unsere protestantische Musik den gleichen Lauf auf äusserlichste Gefälligkeit in Harmonie und Melodie, und wie z. B. Mozart's Melodie: „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ den Weg in's Choralbuch fand, so haben weitaus die Mehrzahl unserer landläufigen Orgelkompositionen den gleichen Ton der sentimental Kantilene obendrein veräusserlicht, und scheinen daher Wachsfingerköpfe anstatt Menschen- oder gar Heiligengesichter zu tragen.

Inzwischen aber ward in den 20er Jahren Bach's Matthäuspasion wieder entdeckt, und wie sich schon in manchen Schriften — wir erinnern nur an Thibauts „Reinheit der Tonkunst“ — der Hinweis auf die alte Musik geregt hatte und sogar in Norddeutschland und der Schweiz Ausgaben, besonders auch der Werke Bach's gemacht worden waren, — Beethoven bittet sich z. B. im Jahre 1824 von dem bekannten Männergesangsvereinsbegründer Nägeli die „fünfstimmige Messe von S. Bach“, also die H-moll-Messe, das höchste Werk aller und jeder kirchlichen Tonkunst, aus, — so trat jetzt auch in der praktischen Composition eine erste Wendung zum Wiedergewinn des alten Musikhortes ein. Mendelssohn verdankt den entscheidenden Ruhm und Erfolg, der von seiner norddeutschen Heimath ausging, und lange ausschliesslich darin beharrte, hauptsächlich dem Umstande, dass er in die rein melodische Stylart der modernen Instrumentalmusik mit dem Gefühl, etwas uns Urangehöriges uns auch wiederzugeben, die harmonisch-polyphone Art der norddeutschen Organistenschule einfuhrte, die Mozart nur gestreift, aber Beethoven schon innig berührt und beide zu den höchsten Emanationen ihres Genies begeistert hatte: man denke nur an die letzten Compositionen beider Meister, an die „Zauberflöte“ und Beethoven's letzte Quartette: sie nehmen den Prophetenwink Bach's für die Gegenwart auf. Auch R. Schumann steht mit beiden Füssen auf diesem Boden, und wie Mancher, der in R. Wagner's Werken mit fast wehmuthsvoller Ergriffenheit die reinste und tiefste Gemüthsart unseres deutschen Lebens hindurchfühlt, ahnt wohl, dass hier direkt auf Bach gebaut ist, dessen fünfter Nachfolger in Leipzig Wagner's Lehrer war?

Um so weniger darf irgend ein Organist sich heute entschuldigen, diese gewaltige Welt nicht zu kennen, als besonders die Leipziger „Edition Peters“ ihm die betreffenden Werke um ein Spottgeld giebt. Speziell empfohlen werden neuerdings B. Kothe's „Handbuch für Organisten“ und der „Präluist“ von Jakob und Richter. Allein sehr wohl ist der Organist von heute zu entschuldigen, wenn er selbst das Leichtere dieser Sachen nicht zu spielen vermag. Denn als Organisten fungiren eben fast allüberall unsere Lehrer, und ihr spezieller Beruf nimmt ihre Zeit in Anspruch. Wenn aber irgendwo, so macht hier Uebung den Meister. Dürften wir hoffen, dass sich mit dem allgemeinen Interesse auch diejenigen Stellen, die hier zu influiren haben, der Sache annehmen, die obere Leitung den Geistlichen und dieser wieder den Organisten auf die volle Würde der Sache bringt? Das tägliche Brod, um das wir die Kirche bitten, ist und bleibt die Orgel; sie soll Alles umschliessen, verbinden, vereinen. Aus ihrem ewigen Meere steigt

zunächst der Gemeindegesang und die Liturgie, dann das Wort, das lebendige, empor, und in seinen ewigen Thau taucht das Gemüth zurück, nachdem es in der Andacht sich selbst wiedergefunden hat. Der kirchliche Chor bleibt ein reicherer Schmuck des Einzelnen und bringt vor Allem die Erhebung des Gottesdienstes zur Kirchen-Feier an besonders betonten Festtagen. Auch er ist jedoch nur sehr ausnahmsweise ohne Orgel zu geben. Der A-capella-Gesang passt nicht eigentlich in unseren Gottesdienst, und wenn gar, wie in der Berliner und in der Schweriner Domkirche, vorwiegend altrömische Kost geboten wird, so ist der Eindruck des Konzertes vorhanden und die Hauptsache, die religiöse Andacht, preisgegeben. Es strömt zwar dort alles hinein, aber aus Gründen ästhetischer Natur. Die Orgel hat nur dann in der Kirche zu schweigen, wenn der unmittelbare Diener Gottes, der Geistliche, redet; sie ertheilt ihm gewissermaassen unter Zustimmung aller Andächtigen dazu das Wort; denn sie ist das Allgemeine, das Abstrakte und sozusagen Metaphysische, die Predigt die konkrete und individuelle Interpretation. Unser Gottesdienst hat durchaus den lebensvollen Untergrund des Instrumentalen und bekommt beim Musikvortrag ohne diesen den Eindruck eines künstlichen Schmuckes. Der A-capella-Gesang ist plastisch und gehört seiner Natur nach in die römische Kirche. Wie selbst bei Raphael und Tizian die Farben immer noch nicht reden, sondern plastische Formen darstellen, so hat jene alte, reine Gesangspolyphonie den Charakter der Marmorstatue, von unvergleichlichem Adel in der Form und voll durchscheinenden Lebens, aber ohne den Augenaufschlag persönlicher Individualität. Das wirkliche Reden durch die Farbe, als ginge das Ganze von dem einen himmlischen Blitzstrahl des Auges aus, haben erst vollständig die nordischen Holbein und Rembrandt, und ihm entspricht, was eben dieser Norden an instrumentaler Sprache erzeugt, für die Kirche die Orgel, die sie geschaffen hat und die ihr selbst in den mit Instrumenten begleiteten Kantaten durch ihre Mitwirkung den eigenthümlichen Kirchenklang zu sichern hat. Dass sich dieser Charakter nicht etwa bloss durch den Klang dieses Instrumentes ausspricht, sondern im Gegentheil hauptsächlich und sogar ausschliesslich durch die sogenannte Chromatik der modernen Musik, weiss jeder Musikkundige. Aber dass diese letztere Bezeichnung direkt auf die Farbe (Chroma) im Gegensatz zu Kontour und Form hinweist, ist bezeichnend genug. Vor einer in diesem Gebiete ungehörigen Subjektivität bewahrt die Orgel ihr objektiv elementarischer Klangcharakter. Aber immer geht das Bekenntniss des Glaubens hier auch rein musikalisch durch die konkrete menschliche Empfindung hindurch, und diess ist das Unterscheidende und Entscheidende der protestantischen Kirchenmusik und darf also niemals fehlen.

Dabei ist denn eben noch der praktische Vorthail, dass auch minder geschulte Sänger den mehrstimmigen Gesang sicher auszuführen vermögen. Dieser selbst sollte, wenn nicht ausschliesslich, so doch zunächst ganz vorwiegend der vierstimmige Choral sein. Bach hat deren allein gegen 400, sage vierhundert, hinterlassen, sehr viele mehrfach gesetzt. Welche Fülle der Abwechslung ist also da vorhanden! Da gäbe es sich dann durch Orgelchoral und Chorvortrag mit der Zeit von selbst, dass die Gemeinde sich auch an die echte, edlere Gestalt unseres protestantischen Kirchengesanges gewöhnte und ihn — wer diese Bach's Choräle kennt, wird hierin zweifellos zustimmen — bald lieb gewänne. Denn diese Gesänge sind unser eigen, sind die Ideen und Empfindungen unseres Glaubens, durch unser Herz durchgegangen, und kein Raphaelischer Paulus hat mehr Kraft, Hoheit und Ernst in seinem erhabenen Menschengesichte, als solch' ein Bach'scher Choral. Von den Chorälen aber werden reichere und geschultere Kirchenmusikvereine gar bald zu den Motetten und kleineren Kantaten übergehen, und die hohen Festtage

dann auch allmählich wieder jene unvergleichlich grossen Kantaten auf freien Text nach dem Evangelium des Tages und vor Allem die Choralkantate erstehen sehen, die unserem Gottesdienste in unmittelbarer erfassender Weise als die kirchliche Wandmalerei die ganze heilige Geschichte nicht bloss erzählen, sondern zu einem persönlichen inneren Erleben machen. Und kommt dann die Weihnachtszeit, so hat allein Bach die sechs dazu gehörigen Festtage je mit einem kleinen Oratorium geschmückt, das in der That seinen mehrfach wiederklingenden Hauptchoral „Vom Himmel hoch da komm' ich her“ zur deutlich gefühlten Wahrheit macht. Die Welttragödie der Leidensgeschichte aber würde, am Charfreitag Nachmittag in der Kirche aufgeführt und durch Gebeteingang und kurze Gebetentlassung vom Diener Gottes selbst eingeleitet und umrahmt, erst in voller Erschütterung dem Innern zeigen, dass wir in der That „über die Hoheit des Christenthums nicht hinauskommen“, und dass auch wir einen idealen Kultus wirklich besitzen.

Geschäftlicher Theil.

Die unterzeichnete Centralleitung sieht sich veranlasst, um die in der Generalversammlung vom 22. Juli 1884 beschlossene Errichtung einer Richard Wagner-Stiftung noch in diesem Jahre zu ermöglichen, auf

Freitag den 10. und Sonnabend den 11. April a. c.

Vormittags 10 Uhr in München (Hôtel Roth) eine ausserordentliche

GENERALVERSAMMLUNG

einzuberufen, und beehrt sich die Zweigvereine und Vertretungen nach § 21 der Statuten einzuladen, zu derselben Delegirte zu senden oder im Verhinderungsfall ihre Stimmen anderen bei der Generalversammlung anwesenden Mitgliedern zu übertragen. Die Namen der Delegirten resp. deren Stellvertreter sind spätestens bis 2. April der Centralleitung mitzuthellen.

Tages-Ordnung: 1. Bericht und Beschlussfassung über die Stiftungs-Angelegenheit;

2. Anträge von Mitgliedern nach § 18 der Statuten.

Der Inhalt des gegenwärtigen Rundschreibens ist den Vereinsmitgliedern gemäss § 16 der Statuten unverzüglich bekannt zu geben, und stehen auf Verlangen weitere Exemplare zu Diensten.

München, den 9. März 1885.

Die Centralleitung des Allgemeinen R. Wagner-Vereines.

Nachträge zu den Gedenkfeiern.

Berlin. Der Zweigverein des Allg. R. Wagner-Vereins (C. Schäffer) veranstaltete am 15. Februar eine Gedächtnissfeier im engsten Vereinskreise, bei welcher Herr Dr. Heinrich von Stein eine ergreifende Ansprache hielt.

Berlin. Der hiesige (alte) „Wagner-Verein“ feierte das Gedenken des Meisters durch ein Konzert am 13. Febr. im Saale der Philharmonie: Trauermusik nach Siegfried's Tod, Liebesmahl der Apostel (Dresdener Liedertafel und Damen des Eichberg'schen Gesangsvereins), Lohengrin-Vorspiel, III. Akt „Parsifal“: Einleitung. Scene an dem heiligen Quell. Verwandlung. Im Tempel. (Gurnemanz, Amfortas, Parsifal: Hr. Hofopernsänger Siehr aus München, Hr. Kammersänger Hill aus Schwerin, Hr. Konzertsänger Hauptstein aus Berlin.) Das auf 105 Musiker verstärkte philharmonische Orchester dirigitte Hr. Professor Karl Klindworth.

Bremen. Am 11. Febr. ward die Wagner-Feier des hiesigen Stadttheaters mit einer Musikaufführung unter der Leitung der Hrn. Kapellmeister Seidl und Hentschel und unter Mitwirkung der Frau Klafsky vom Bremer, des Hrn. Fr. Lissmann vom Hamburger Stadttheater eröffnet. I. Theil: Meistersinger-Vorspiel, „Abendstern“, Charfreitagszauber, Duett a. d. „Flieg. Holländer“; II. Theil: Faust-Ouvertüre, „Nächtlicher Zug“ aus

Lenau's Faust von Liszt, *Marche hongroise* a. d. „*Damnation de Faust*“ von Berlioz; III. Theil: Festspiel von Hans Herrig. — Am 13. und 15. fanden die ersten Aufführungen des „Siegfried“ und der „Götterdämmerung“ statt.

Charlottenburg-Berlin: In Nr. 7 der von O. Lessmann herausgegebenen „Deutschen Musikzeitung“ begann „zum 13. Februar“ Hr. Albert Heintz „Erinnerungen an Richard Wagner (nach der gleichnamigen Schrift von H. v. Wolzogen) mitzutheilen.

Karlsbad i. B. Als Gedenkzeichen zur Trauerzeit brachte die Ortsvertretung (Zweigvereins-Vorstand: Hr. Alois Janetschek) in Nr. 9 des „Boten aus dem Egerthal“, Beilage: Karlsbader Nachrichten vom 28. Febr. u. ff., den Vortrag „Vom idealen Publikum“ von H. v. Wolzogen zum Abdruck. — Im Abendkonzerte der Kurhaus-Kapelle unter Herrn Musikdirektor A. Labitzki ward am 13. das „Siegfried-Idyll“ zum Gedächtnisse des Tages vorgetragen.

Leipzig. Die Kapelle des 106. Infanterie-Regiments spielte am 13. Febr. folgendes Programm: Trauermusik, Charfreitagszauber, Parsifal-Vorspiel, Waldweben, Siegmund's Lenzeslied, Tannhäuser-Ouvertüre. — Im Leipziger „Musikalischen Wochenblatt“ Nr. 8 vom 11. Febr. ward ein würdiges Erinnerungsgedicht von J. H. Löffler veröffentlicht.

München. Am 12. Febr. sprach im hiesigen „Volksbildungsvereine“ Hr. Dr. M. G. Conrad über „R. Wagner als Komponist, Dichter, Politiker und Mensch.“

Posen. Am 11. Febr. veranstaltete Herr Kapellmeister Thomas vom 1. Niederschles. Inf.-Reg. Nr. 46 eine Gedenkfeier: Theile des II. Aktes d. „Flieg. Holländer“, Stücke aus „Rienzi“ und „Lohengrin“.

Prenzlau. Am 13. Febr. fand hier ein Konzert des „Gesangvereins“ unter Mitwirkung des Frls. Globig aus Berlin statt: Trauermusik, Prolog, Elsa's Traum, Festmusik und Brautchor, Elsa's Gesang an die Lüfte, Kaisermarsch, Matrosenlied, Scene und Ballade aus dem „Flieg. Holländer“.

Reichenberg i. B. Die „Freie Schul-Zeitung“ brachte in Nr. 14 v. 11. Febr. einen schönen Aufsatz des Ortsvertreters, Hrn. Bürgerschullehrer Fr. Schütz: „Zu R. Wagner's Gedächtniss.“

Riga. Am 13. Febr. gelangte auch hier der Vortrag „Vom idealen Publikum“ von H. v. W. durch den Vereinsvorstand, Hrn. v. Westermann, im Kreise der zum Gedächtnisse des Meisters versammelten Mitglieder zur Vorlesung.

Warnsdorf i. B. Der „Verein der Musikfreunde“ hatte am 24. Febr. seine Gedächtnissfeier: Prolog, Gruss an Sachs, „Abendstern“, Walther's Preislied, Scenen aus „Lohengrin“ und „Tannhäuser“, Elsa's Traum, Matrosenchor, Spinnlied, Ballade a. d. „Flieg. Holländer“, Gebet aus „Lohengrin.“

Wien. In Folge der Deklamation des Gedichtes „auf R. Wagners Tod“ von Ernst v. Wildenbruch, womit der Hofchauspieler Joseph Lewinsky zur Feier des Gedenktages am 13. Febr. wirkungsvoll beigetragen hatte, richtete der Dichter an den Vorstand des Zweigvereins ein Dankesschreiben, worin es u. A. heisst: „Als ich das Gedicht schrieb, wusste ich, dass der grosse Mann, dem es galt, das schwerste Leid, das es für den schaffenden Künstler giebt, an sich erfahren hatte, Werke grosser heiliger Empfindung beschützt zu sehen von dem Bettlerneide kleiner Kreaturen, von Menschen, deren ganzer scheinbarer Geist darin besteht, dass sie den Königsmantel des Genius zerfetzen, um sich in die Fetzen zu hüllen und vor den Augen eines johlenden Publikums Narrensprünge zu machen. Und da es leider kein Land und kein Volk giebt, in welchem die Ehrfurcht vor dem schaffenden Geiste des Künstlers gefässentlicher durch das Rezensenten- . . . vernichtet wird, als das Deutsche, so habe ich durch mein Gedicht der Welt zeigen wollen, dass es in Deutschland auch noch ganze, tiefe, hingebende Anerkennung und Bewunderung für das Grosse giebt.“

Wiesbaden. Am 14. Febr. veranstaltete Hr. Kapellmeister Arthur Smolian in seiner Wohnung eine stimmungsvolle Feier von privatem Charakter: Trauermusik (Klavier), Elsa's Traum, Siegmund's Lenzeslied, Klavier-Sonate Es-dur, „Der sieche Tristan“, Isolde's Liebestod, Parsifal-Vorspiel. Die Gesänge wurden von Fr. Pfeil vom Hoftheater und einem Schüler des Hrn. Smolian ausgeführt.

Theaterfeiern des 13. Februar fanden ferner noch statt: in Chemnitz (Walküre), Cöln (Tannhäuser), Danzig (Walküre), Darmstadt (12. Trauermusik, Tannhäuser), Frankfurt (Tannhäuser), Hamburg (Siegfried), Mannheim (Flieg. Holländer), Prag (Fl. Holländer, Deutsche Oper), Stettin (Trauermusik, Tannhäuser), Wien (11. Tristan u. Isolde), Wiesbaden (12. Lohengrin), Zürich (Tannhäuser).

Weitere Vereinsnachrichten.

Berlin. Der Berliner Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins veranstaltete in diesem Winter bisher fünf musikalische Abende und am 15. Februar eine Gedächtnissfeier. Es gelangten folgende Werke zum Vortrag: Von Wagner: Arie aus dem

„fliegenden Holländer“; die vollständige Scene zwischen Wotan und Brunnhilde aus der „Walküre“; die erste Scene des dritten Aktes aus dem „Siegfried“ (der Wanderer und Erda); Kundry's Erzählung aus dem zweiten Akte des „Parsifal“; die Lieder „Stehe still“, „der Engel“, „im Treibhaus“; endlich die Faustouvertüre. Von Beethoven: die Klaviersonate Op. 109, die Violinsonate Op. 12 in A-dur, die Cellosolone D-dur Op. 102, die Trios G-dur Op. 1 und B-dur Op. 97; ferner 4 Schottische Lieder mit Trio-Begleitung. Von Gluck: die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“ mit der sich anschliessenden ersten Arie des Agamemnon. Vorher wurde die Abhandlung Wagner's über den richtigen Vortrag der Ouvertüre vorgelesen. Von Mozart: Adagio aus einem Cellokonzert und die Klavierfantasie in C-moll. (Für den April ist ein Mozart-Abend in Aussicht genommen). Von Weber: Arie aus „Euryanthe“ „So bin ich nun verlassen“. Von Marschner: Fragment aus dem „Vampyr.“ Balladen und Gesänge von Löwe, Rob. Franz und Jensen; Klavierkompositionen von Fr. Kiel vervollständigten die Programme. C. Schäffer.

Cassel. Oeffentliches Konzert des R. Wagner-Vereins vom 20. März: Beethoven, Sonate B-dur (Op. 106), Liebesmahlsscene aus „Parsifal“, Phantasiebilder von F. Weingartner, gespielt vom Hofpianisten Hrn. A. Reisenauer; Liebestod der Isolde, Lenzeslied des Siegmund, Zwiegesang aus der „Götterdämmerung“, gesungen von der kgl. Opersängerin Fr. J. Siebert und dem kgl. Opersänger Hrn. A. v. Hübner.

Plauen. Der Zweigverein für Plauen und Umgegend veranstaltete seinen ersten Vereins-Abend am Sonntag, dem 22. Februar 1885. 1. Huldigungsmarsch auf dem Klavier zu vier Händen vorgetragen von Herrn Dr. Stade und Herrn Torek. 2. Vortrag über Richard Wagner's Leben von einem Vereinsmitgliede. 3. Erster Aufzug der „Walküre“ (Siegmund: Herr Georg Unger, Sieglinde: Frau Marie Unger-Haupt, Hunding: Herr Paul Torek, Klavier: Herr Dr. Stade). 4. Wotan's Abschied und Feuerzauber, Schluss-scene der „Walküre“ (Wotan: Herr Paul Torek, Klavier: Herr Dr. Stade).

Sondershausen. Konzert des Wagner-Vereins am 14. März: „Der Venusberg“, Siegfried-Idyll, I. Akt der „Walküre“ (Sieglinde: Fr. Grosse, Siegmund: Hr. Caliga, Hunding: Hr. Schulz-Dornburg, Dirigent: Hr. Hofkapellmeister Schröder. Orchester: die Fürstliche Hofkapelle.)

Riga. Zur Feier des 200jährigen Geburtstages Joh. Seb. Bachs (21. März) veranstaltete der hiesige Wagner-Verein folgende Musikaufführung: J. S. Bach: Concert D-moll für 3 Klav. mit Streichorchester, Arie „Erbarme dich“ a. d. Matthäus-Passion, Violoncello-Solo: Air u. Gavotte, Pfingstkantate: „Mein gläubiges Herz frohlocke“; J. S. Bach-Liszt: Orgelfantasie u. Fuge G-moll; Phil. Em. Bach: Symphonie D-dur für Orchester. — Ausserdem gab der Verein — höchst verdienstlicher Weise! — behufs einer würdig belehrenden Verdeutlichung der Beziehungen zwischen Bach und Wagner eine Zusammenstellung bez. Stellen aus den „Gesammelten Schriften“ als 2 Bogen starke Flugschrift „Von Bach zu Wagner, ein Gedenkblatt“ zum Besten des Stipendienfonds heraus.

Viern. Den Mitgliedern des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins stellt die hiesige Orts-Vertretung, Hr. Fabr. Ad. Schmidt, die in ihrem Privatbesitz befindliche Wagner-Bibliothek (27 litt. Werke in 38 Bänden, 6 Zeitschriften, 16 musikalische Werke Wagner's und 20 Transkriptionen) bereitwilligst leihweise gegen Empfangsbestätigung zur Verfügung, mit der Bitte, die Benutzung der entliehenen Musikalien auf zwei, der Bücher, Bilder etc. aber auf eine Woche vorläufig zu beschränken. Auch hat Herr Adolf Schmidt das Benützungrecht seiner Bibliothek auf die Vereins-Mitglieder in M.-Gladbach (Vertreter Herr Capitän C. Reichmann) ausgedehnt, woselbst die Vertretung die obenerwähnten Empfangsbestätigungen der gewünschten Bücher von den Mitgliedern entgegen nimmt.

Wien. In der Monatsversammlung am 19. Febr. hat der hiesige Zweigverein 25 M. für das Grimm-Denkmal in Hanau votirt. — Prof. Ludwig Blume hielt einen Vortrag über „Goethe und die deutsche Baukunst“, welcher besonders in seinen Ausführungen der Beziehungen des Künstlers zur Nation und dem Nationalen sehr anregend war. — Am 21. März veranstaltete der Zweigverein einen Bach-Händel-Abend. — Mit dem Jahresbericht des Vereins ward an die Ortsvertretungen ein Circular versandt, worin es u. A. heisst: „Zugleich sind wir in der erfreulichen Lage, den geehrten Ortsvertretern und Vorständen von Zweigvereinen des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins anzuzeigen, dass die in Wien erscheinende „Deutsche Zeitung“ sich in zuvorkommendster Weise bereit erklärt hat, ihr zugehende, die Sache Richard Wagner's und insbesondere die Thätigkeit der Vertretungen und Vereine betreffende Einsendungen jederzeit kostenfrei zu veröffentlichen.“ —

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leode, Leipzig.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Schopenhauer-Scholien.

Von Heinrich von Stein.

I.

„Idee“.

C'est dans le cœur de l'homme qu'est la vie du spectacle de la nature.
Rousseau.

Platon verstand unter Ideen Urwesen, welchen ein höheres Sein zukomme, als den Erscheinungen. Auch Schopenhauer stellt in seiner Ideenlehre eine höhere Wirklichkeit der Alltagswirklichkeit gegenüber. Ein solches, wie es scheint, metaphysisches Philosophem erweckt kritisches Misstrauen: wir verlangen es auf Erfahrungsthatfachen gegründet zu sehen, um es ernstlich zu diskutieren. Diese Erfahrungsthatfachen sind, für Schopenhauer's Ideenlehre, die ästhetischen Beobachtungen. Seine Ideenlehre wird aus seiner Aesthetik verständlich.

Gehen wir so von Schopenhauer's Aesthetik zu seiner eigentlichen Philosophie über: so folgen wir zugleich dem biographischen Entwicklungsgange. Der Philosoph ist von künstlerischen Anregungen aus zur Niederschrift des ihm eigenthümlichen Systemes gelangt. Der entscheidende Lebenseindruck war für Schopenhauer die Bekanntschaft mit Goethe. Er hat in seinem achtundzwanzigsten Jahre sich in Weimar aufgehalten, viel mit Goethe verkehrt, und unter Anderem Untersuchungen im Betreff der Farbenlehre gemeinsam mit Goethe unternommen. Der Dichter stand damals, 1816, auf der Höhe seiner Lebenserfahrung; der Eindruck von persönlicher Bedeutung, welchen man von ihm empfing, muss ein beispielloser gewesen sein. Schopenhauer andererseits besass Charakter und Erfahrung genug, um einen solchen Eindruck zu verstehen. Er hatte eine merkwürdige, vielbewegte Jugend hinter sich. Als Kind war er in England und Frankreich gewesen, so dass er nachmals die deutsche Sprache neu erlernen musste: er trat als ein Fremder in die deutsche Welt ein. Er sollte Kaufmann werden, und hatte sich zu seinem wahren Berufe durchzuringen. Als junger Kaufmann arbeitete er einige Zeit in Hamburg. Vielleicht geschah es dort, dass er auf die Schriften Matthias Claudius', des Wandsbecker Boten, aufmerksam wurde; sie haben ihn tief bewegt, und in den hauptsächlichsten Theilen seines Hauptwerks ist der Einfluss dieser Lektüre wahrzunehmen. So ist auch für Schopenhauer, wie für so viele bedeutende Menschen dieser Periode, ein sogenannt pietistischer Jugendeindruck entscheidend gewesen. — Diese Richtung auf das Mystisch-Religiöse mag es gewesen sein, welche den ästhetisirenden Kreisen Weimar's gegenüber dem jungen Schopenhauer einen tiefen und eigenthümlichen Rückhalt gab. Er fiel durch seine Selbständigkeit auf, ja missfiel durch Schroffheit. Das Urtheil Goethe's klingt herzlich theilnehmend und weist dennoch auch auf einen ihm für immer fremden Zug in dem jungen Gelehrten hin. Dagegen war der Eindruck Goethe's auf Schopenhauer ein

unbedingter. Alle Schriften Schopenhauer's enthalten lebensvolle Schilderungen des Genie's; diese weisen zum grossen Theile auf Goethe zurück; wenn wir bei Schopenhauer lesen, das Genie verhalte sich zu den Anderen, wie ein wirklicher, lebendig sich bewogender Mensch zu Automaten, so glauben wir die unmittelbare Schilderung eines in Weimar empfangenen Eindrucks in dieser Aeusserung zu erkennen. — Von Weimar ging Schopenhauer nach Dresden, und arbeitete dort sein Hauptwerk aus. Auch hier sind für ihn künstlerische Eindrücke von Bedeutung; wir verfolgen deutlich in dem ersten Bande der Welt als Wille und Vorstellung, wie die Kunst Raphael's und Correggio's seine Gedanken beeinflusst hat.

Entsprechend also der Richtung dieser Lebensentwicklung, gelangen wir aus Schopenhauer's ästhetischen Beobachtungen und Theorien zum Verständniss des philosophischen Sinnes seiner Ideenlehre. Wir verfolgen eine einzelne jener ästhetischen Theorien: seine Theorie der Baukunst.

Wenn man sich heute von architektonischen Eindrücken Rechenschaft giebt, so denkt man zunächst wohl an den Eindruck einer Façade. Es liegt in der Beschaffenheit unserer heutigen Baukunst begründet, dass noch am ehesten die Verhältnisse und Ornamente einer Façade den Blick auf sich ziehen. Erfahren wir nun, dass eine solche Façade in verschiedenem Material auf dem Rohbau aufgesetzt ist, dass Stuckarbeit den geringwerthigen Ziegelbau verdeckt: so finden wir uns in unserem architektonischen Eindruck gestört. Das Material kann also nicht gleichgiltig für den architektonischen Eindruck sein. Holz nimmt leicht alle möglichen Formen an; trotzdem wird uns ein reichgeschmückter Holzbau vielleicht einen zierlichen, aber keinen eigentlich architektonischen Eindruck machen. Diess ist die Beobachtung, an welche Schopenhauer anknüpft. Goethe hat einmal gesagt, ein schöner Bau müsse auch dann noch wirken, wenn man mit verbundenen Augen durch seine Räume geführt werde. Der paradoxe Ausspruch weist darauf hin, dass gar nicht im Ornamentalen, sondern in der Raum- und Massenwirkung der Gegenstand der Baukunst zu suchen sei. Das selbe lehrt Schopenhauer. Er sucht es, in bestimmter Weise, folgendermaassen auszudrücken. Grundformen aller Architektur sind: Stütze und Last. In diesen drücken sich Grundkräfte der Materie aus: Schwere und Undurchdringlichkeit; Schwere, die zum Boden zieht, Undurchdringlichkeit der zwischenliegenden Schichten, die die Masse über den Boden hervortreten lässt. Deshalb aber, weil diese Kräfte in der Architektur zur Darstellung kommen, ist das Material bedeutsam für die Schönheit eines Baues. — Schopenhauer ist mit dieser Theorie offenkundig glücklich gewesen, da sie mit den Erfahrungen der Baukunst übereinstimmt. Er selbst leitet, im zweiten Bande des Hauptwerkes, aus der Grundanschauung von Stütze und Last viele architektonischen Einzelheiten her. Nach Schopenhauer hat u. A. Semper auf die Bedeutung der Massenwirkung und ihre Beziehung zum Ornament hingewiesen. In grossen Bauperioden verfolgt man das Streben

vom Façadenbau zur Massenwirkung des Zentralbaues. (Burckhardt, Geschichte der Baukunst der Renaissance in Italien.)

In den Grundformen der Architektur kommen Grundkräfte der Materie zur Anschauung. Diese Kräfte sollen als Gegenstand der künstlerischen Darstellung Ideen heissen. — Idee soll also nichts ausschliesslich Subjektives bedeuten, wie in den romanischen Sprachen. Schopenhauer führt nicht *idea*, sondern *eidos* für Idee an: Gestalt, Grundgestalt. Die Ideen sollen zugleich Objekte der Kunst, und tief in der Wirklichkeit begründete Mächte sein.

Platon kannte sie nicht als Objekte der Kunst, sondern nur als Grundgestalten der Welt, er führt sie nicht ästhetisch, sondern nur metaphysisch ein. Wir gleichen Menschen, welche in einer Höhle gefesselt sitzen, so dass sie auch nicht einmal den Kopf bewegen können, der Höhlenwand zugekehrt. Am Eingange der Höhle werden im Lichte der Sonne Gegenstände vorübergetragen; wir sehen deren Schattenbilder an der Wand, und Das ist unsere Erkenntniss. Schopenhauer setzt hinzu: der Künstler gleicht Demjenigen, der sich entfesselt, sich dem Lichte zukehrt, und die wirklichen Dinge sieht. — Jean Paul vergleicht einmal das System Schopenhauer's mit einem Bergsee in Norwegen, den eine finstere Ringmauer von steilen Felsen umgiebt. Von dessen Oberfläche aus erblickt man niemals die Sonne, dagegen sieht man in seinem tief beschatteten Spiegel am Tage die Sterne. Diesen durch eine wunderbare Spiegelung am Tage hervortretenden Sternen wären in Schopenhauer's Philosophie die Ideen zu vergleichen. — Schopenhauer selbst sagt es mit einem einfacheren Bilde: jedes Kunstwerk ist eigentlich bemüht, uns die Dinge so zu zeigen, wie sie in Wahrheit und Wirklichkeit sind, aber durch den Nebel objektiver und subjektiver Zufälligkeiten hindurch nicht von Jedermann erkannt werden können. Diesen Nebel nimmt die Kunst hinweg.

Sollen die Ideen Mächte der Wirklichkeit sein: so sucht nun der Philosoph einen Ausdruck dafür, was sie unabhängig von aller künstlerischen Darstellung sind. Die einleuchtende Erklärung des Architektonischen dient ihm zum Anhalt. Dort treten Kräfte des Materials in der künstlerischen Darstellung hervor; ja es zeigen sich in der zweifachen Grundform der Baukunst die beiden hauptsächlichsten Kräfte, welche überhaupt an der rohen Materie wirken: Schwere und Starrheit, Attraktion und Repulsion, oder, weiter verfolgt, Gravitation und Centrifugalkraft; die Kräfte also, welche das materielle Grundgerüst des Universums bestimmen. Dieser Zusammenhang scheint Schopenhauer zu dem allgemeinen Satze geführt zu haben: die Ideen sind die natürlichen Kräfte. Dieser Satz: die Ideen sind in Wirklichkeit die Kräfte und Gattungen der Natur — ist nicht festzuhalten. Schopenhauer hat hier der Neigung seiner Zeit zu naturphilosophischen Deutungen nachgegeben. Goethe gebraucht Idee in naturphilosophischem Sinne; Schelling hatte das Wort in diesem Sinne zum Mittelpunkte seines damals berühmten Systems gemacht. Schopenhauer kannte Schelling; er

setzte sich schon damals polemisch mit ihm auseinander. Wegen dieser schon damals hervortretenden Opposition gegen Schelling, scheint es angemessen, in jenem naturphilosophischen Gebrauch des Wortes Idee Goethe's Einfluss zu konstatiren, und nicht den Einfluss Schelling's. Die Uebereinstimmung kommt daher, dass Schelling selbst in seiner Grundanschauung von Goethe abhängig war. Uebrigens betrifft in jedem Falle der hier erwähnte Zusammenhang den weniger gelungenen Theil der Schopenhauer'schen Ideenlehre. — Wären die Ideen zugleich die Kräfte und Gattungen der Natur; so gäbe es demgemäss zwei Wege um zu ihnen zu gelangen. Der eine wäre der des Künstlers: Intuition und anschauende Darstellung. Der zweite wäre der des Naturforschers, etwa des Botanikers oder Zoologen: wissenschaftliche Rubrizirung. Beide würden zu dem selben Ziele führen, zur Bestimmung der Idee oder Gattung. Die eine Methode der Bestimmung würde die andere überflüssig machen. Nun hat Niemand so sehr als Schopenhauer den Unterschied hervorgehoben, der zwischen dem Abstrakten und dem Angeschauten, zwischen Begriff und Idee besteht. Diesen beredten Auseinandersetzungen gegenüber können jene viel selteneren Wendungen nicht bestehen, in denen Idee und Gattung geradezu gleichgesetzt werden; diese Wendungen erscheinen vielmehr als Einmischungen eines Sprachgebrauchs, der jener Zeit nahe lag, während er uns unverständlich geworden ist.

Den Grundgedanken der Schopenhauer'schen Ideenlehre: dass die Idee etwas tief in der Wirklichkeit Begründetes sei, haben wir hiermit nicht aufgegeben. Es erneuert sich jedoch die Aufgabe eines philosophischen — nicht bloss ästhetischen — Ausdruckes für diesen Gedanken. Schopenhauer giebt diesen Ausdruck, wo er das Hervortreten der Idee, unabhängig von einem künstlerischen Eindruck oder einer Kunstart, nur durch die Schilderung des Momentes der Kontemplation beschreibt.

„Wenn man, durch die Kraft des Geistes gehoben, die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge fahren lässt, aufhört, nur ihren Relationen zu einander, deren letztes Ziel immer die Relation zum eigenen Willen ist, am Leitfaden der Gestaltungen des Satzes von Grunde, nachzugehen, also nicht mehr das Wo, das Wann, das Warum und das Wozu an den Dingen betrachtet; sondern einzig und allein das Was; auch nicht das abstrakte Denken, die Begriffe der Vernunft, das Bewusstsein einnehmen lässt; sondern, statt alles diesen, die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingiebt, sich ganz in diese versenkt und das ganze Bewusstsein ausfüllen lässt durch die ruhige Kontemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, sei es eine Landschaft, ein Baum, ein Fels, ein Gebäude oder was auch immer; indem man, nach einer sinnvollen Deutschen Redensart, sich gänzlich in diesen Gegenstand verliert, d. h. eben sein Individuum, seinen Willen, vergisst und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts bestehen bleibt; so dass es ist, als ob der Gegenstand allein da

wäre, ohne Jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den Anschauenden von der Anschauung trennen kann, sondern beide Eines geworden sind, indem das ganze Bewusstsein von einem einzigen anschaulichen Bilde gänzlich gefüllt und eingenommen ist: dann ist, was also erkannt wird, nicht mehr das einzelne Ding als solches; sondern es ist die Idee.“

Goethe sagt in den Wanderjahren: Alles worin der Mensch sich ernstlich einlässt, ist ein Unendliches. Die angeführte Stelle aus Schopenhauer deutet auf etwas Aehnliches; nur hebt sie noch mehr hervor — was übrigens durchaus in Goethe's Sinne ist — dass diess Unendliche nicht vom Menschen willkürlich in die Dinge hineingelegt wird, sondern wesentlich in den Dingen angelegt ist. Der Philosoph lehrt, dass ein unendlicher Gehalt in den Dingen sei, und dass dieser sich dem kontemplativen Gemüth offenbare. Der Ort dieser Offenbarung eines unbedingt Bedeutungsvollen ist immer ein menschliches Gemüth; aber der Anlass, dass es im Gemüthsleben zu solchen, unbedingt bedeutungsvollen Augenblicken komme, ist ein äusserer Gegenstand, und zwar durch seine besondere anschauliche Form. Deshalb ist das Objektive und Subjektive gleich stark in der Thatsache der Idee. Sie ist eine Thatsache des Gemüths, und der tiefsten Wirklichkeit zugleich. — Wirklich ist, was wirkt, was auf ein Wahrnehmungsvermögen wirkt, was wir sehen und hören. Wie sollte das nicht wirklich sein, was, in der geschilderten Weise, unser ganzes Gemüth einnimmt und gleichsam in sich hineinzieht? Es ist eine Macht der Wirklichkeit, die dieses vermag. — Der Naturforscher nennt die Träger mechanischer Wirkungen: Kräfte. Der Philosoph nennt hier die Träger der Wirkungen auf ein vollemppfindendes Gemüth: Ideen. Die Wirkungen der physikalischen Kräfte konstituieren den Mechanismus der Wirklichkeit. Diesem Mechanismus gehört der menschliche Wille ganz und gar an, so lange er im Dienste des egoistischen Interesses steht. Er ist dann zwar eine komplizirtere Kraftform, aber doch eine Kraft von dem selben Charakter. Wenn aber ein Gemüth sich dem Sklavendienst des Willens entzieht, wenn es anschauend, kontemplativ wird: dann tritt eine neue Welt hervor, zu der jene Welt der mechanischen Kräfte sich nur wie das rohe Grundgerüst verhält. Die neue Welt, die Welt der Ideen, stellt erst den vollen Inhalt, die wahre Bedeutung der Wirklichkeit dar. — Schopenhauer hat es sich nicht so gedacht, dass diese ideale Welt dereinst einmal aus der mechanischen Welt werde gestaltet werden, etwa dann, wenn die Menschheit ihren wahren Beruf in dem Hervorbringen dieser höheren Wirklichkeit erkannt haben würde. Vielleicht kann man es sich so vorstellen; Schopenhauer jedoch verwarf solche historischen Betrachtungen. Er lehrt, dass das einzelne Gemüth, in jenem Zustand der willenlosen, nicht-individuellen Anschauung, die Welt der Ideen aus der Alltagswirklichkeit hervortreten lasse. Wenn des Morgens vor Sonnenaufgang die graue Dämmerung uns umgiebt, stehen die Dinge verwirrend und beängstigend um uns her. Ist aber die Sonne über den Horizont gestiegen, so erscheinen

ganz die selben Gegenstände mit starken Linien und vollen Farben dem ausgeruhten Auge wie eine paradiesische Welt.

Das Charakteristische der Schopenhauer'schen Begriffsbestimmung ist demnach Folgendes: dass er die natürlichen Kräfte da, wo sie nicht mehr durch Stoss und Gegenstoss auf mechanische Reagentien wirken, sondern wo sie auf ein vollbewusstes Gemüth wirken, von ihm Bedeutung empfangen und es bestimmen; dass er sie da als Wirklichkeiten einer höheren Ordnung hervorhebt und Ideen benennt. Diesen Unterschied zwischen physikalischer Kraft und Gemüth bestimmender Macht erklärt im Einzelnen abermals die Theorie der Baukunst. Als physikalische Kräfte sind Schwere und Undurchdringlichkeit ebensowohl im Schutthaufen als in der Säulenhalle wirksam. Im gestaltlosen Haufen zieht die Schwere zum Boden hin und die niederen Schichten widerstehen; hier sind die beiden Kräfte nur der begrifflichen Abstraktion kenntlich, sie wirken verborgen, keimartig. In der Säulenhalle aber stehen sie anschaulich und Jedermann erkenntlich da; sie wirken ästhetisch, und sind zugleich zu dem in ihnen angelegten vollen Hervortreten gelangt. Diess Beides: voll hervortretende Wirklichkeit, und ästhetischer Eindruck auf ein kontemplatives Gemüth, sind für Schopenhauer ein- und das selbe.

Der Philosoph sagt in einer späteren Fassung seiner Aesthetik: jede objektive Betrachtung, und demgemäss auch jedes Kunstwerk giebt eigentlich eine Antwort mehr auf die Frage: was ist das Leben? Diese Frage beantwortet jedes echte und wohlgelungene Kunstwerk auf seine Weise völlig richtig. Vorher hiess es: das Kunstwerk stellt die Ideen dar, jetzt: es löst das Räthsel des Lebens. Der letztere Satz ist an sich selbst einleuchtender; es empfiehlt sich auch hier, von dem ästhetischen Satz ausgehend das schwierigere Philosophem zu prüfen. Zu diesem Zwecke analysiren wir den Satz: wie geht es zu, dass ein Kunstwerk die Frage, was das Leben sei, beantwortet? Shakespeare beantwortet diese Frage, indem er uns gleichsam in die Werkstatt des Schicksals führt. Er stellt Ereignisse dar, welche uns im Leben erschrecken würden. Aber sie haben ihr Schreckniss verloren, weil der Dichter uns in die Sphäre des Schöpferischen erhebt. Die Grundmächte jener furchtbaren Begebenheiten stehen im objektiven Bilde vor uns da, sie werden uns kenntlich und vertraut, und über unser Gemüth verbreitet sich dadurch eine unstörbare Ruhe und Sicherheit selbst auch dem wirklich Furchtbaren gegenüber. Diess letztere würde heissen: Shakespeare löst auf, was als Räthsel des Lebens uns beängstigt. Das erstere: er stellt die Mächte der Wirklichkeit so dar, dass sie zur Kontemplation stimmen, er bringt sie zur Wirkung auf das kontemplative Gemüth. So führt in der That jener ästhetische Satz abermals auf den Begriff „Ideen.“

Wir fassen die einzelnen Momente der Ideenlehre zusammen: Die Idee ist vor allem nichts nur Subjektives. Sie ist eine objektive Macht. Sie ist aber darum nicht identisch mit der Naturkraft, wie sie der Physiker abstrakt

erkennt und zur Beschreibung der Naturerscheinungen verwerthet. Sondern sie ist die Macht der Wirklichkeit, an jedem Punkte ihres Wirkens ein menschliches Gemüth hinzunehmen und auszufüllen; sie ist die Thatsache der Wechselwirkung zwischen dem vollemphfindenden, unendlichen Gemüth, und der gesetzmässig starren objektiven Welt, ausgedrückt durch eine Benennung, welche auf die unbedingte Bedeutsamkeit dieser Wechselwirkung als auf eine höhere Realität hinweist.

Das Ergebniss dieser Begriffsfassung ist ein zweifaches.

Erstens für die Aesthetik. Schopenhauer hat durch seine Ideenlehre die ernste Bedeutung der Kunst für die Wirklichkeit ausgedrückt. Der Künstler blickt in die tiefen Gründe alles Wirklichen hinein: die Kunst ist eine tiefere Erkenntniss. Gerade hiermit hat er ausgesprochen, was ihm in dem persönlichen Eindruck Goethe's als edelstes Bild einer grossen Epoche vor Augen getreten war. Auch Goethe hat einmal gesagt: stylvolle Kunst beruhe auf den Grundpfeilern aller Erkenntniss. Diese Ansicht liegt dem künstlerischen Thun der deutschen Klassiker durchaus zu Grunde. Schopenhauer hat ihr Ausdruck gegeben und sie in einem grossen philosophischen Zusammenhang dargestellt. Er hat damit der Aesthetik — um deren Definition man anderwärts sich noch heute bemüht — einen festen Inhalt gegeben: durch Beziehung der Kunstthatsachen auf die Tiefen der Lebens- und Weltanschauung.

Das zweite Ergebniss ist das Ziel unserer Betrachtung. Schopenhauer's Aesthetik sollte uns in seine eigentliche Philosophie einführen. Diess geschieht durch die Lehre von der Idee in dem soeben erläuterten Sinne. Düring setzt das Verdienst Schopenhauer's in die volle Bethheiligung des Gemüths an der Weltauffassung. In Schopenhauer's Philosophie wird alle Realität gemessen an der Wirklichkeit des sich besinnenden Gemüthes. Die Grundfrage dieses Systems ist: kommt ein vollemphfindendes, vollbewusstes Gemüth in aller Welt irgend zu seinem Rechte? Schopenhauer hat diese Frage beantwortet: Das Grundverhältniss der wirklich erscheinenden Welt ist in jedem Falle ein tragisches. Er hat die selbe Antwort gegeben, welche die tragischen Dichter aller Zeiten gegeben haben. Auch diese Antwort ist ihrem wahren Sinne nach nur durch die Analogie mit dem tragischen Kunstwerk zu verstehen. Hier aber wollen wir zunächst nicht den Inhalt der Antwort, sondern die Methode beachten, wie Schopenhauer zu ihr gelangt. Diese besteht darin: dass Schopenhauer die Welt des Gemüths als eine gleichberechtigte, ja höherberechtigte Realität auffasst, als die gewöhnlich allein sogenannte, Wirklichkeit der physikalischen Kräfte. Das Gemüth, wenn es dem egoistischen Willensdrange sich entzieht, ist die höchste Wirklichkeit; Wirklichkeit bemisst sich nach der möglichen Beziehung auf ein solches Gemüth. Für Den, der zur höchsten Erkenntniss gelangt ist, ist diese so sehr reale Welt mit allen ihren Sonnen und Milch-

strassen — Nichts. Beachten wir den positiven Gehalt dieses negativen Satzes. Er besteht in der unbedingten Geltung, welche dem Gemüthsleben jenes zur vollen Erkenntniss Gelangten zugeschrieben wird. Wie eine solche unbedingte Geltung der Gemüths - Erkenntniss durch den Begriff einer potentiell überall vorhandenen Grundgestalt der Wirklichkeit (Idee) ausgedrückt wird, suchten wir darzustellen.

Die Idealisierung des Theaters.

Geschichte einer Kunstentwicklung von Moden zum Styl.

Von Hans von Wolzogen.

(Fortsetzung der im Jahrgange 1884 erschienenen acht Aufsätze: 1. Heidenthum und Mittelalter; 2. Renaissance, Reformation und Wiedergeburt; 3. Die klassische Arbeit; 4. Das klassische Erbe; 5. Moderne Komödie; 6. Reformversuche; 7. Wandelspuren; 8. Neubildungen.*)

9. Das Bayreuther Theater.

Die in den vorigen Abschnitten beobachteten neueren Regungen, auf dem Gebiete theatralischer Kunst mit den Konventionen zu brechen, sind in Deutschland augenscheinlich erst dann zahlreicher an den Tag getreten, als ein gründlichster Bruch dieser Art ein Mal gelungen war: nämlich seit der Erbauung des Bayreuther Theaters, und vornehmlich seit den ersten Festspielen dort. „Gewerbefreiheit“ und „Freizügigkeit“ als solche haben nur die Ausführung hier und da erleichtern können. Es bedurfte vor Allem des edelen und freien Beispiels, der ersten Erscheinung des Ideals, auch wenn es noch nicht vollkommen erkannt werden mochte, und nur erst als merkwürdige Möglichkeit angestaunt ward. Gewiss haben auch Erscheinungen wie die „Meininger“ mitgewirkt als Vorbild und Anreiz, bei theatralischen Darbietungen künstlerisch zu verfahren; doch blieb hier die reformatorische Bewegung noch an der Grundform des Repertoire-Theaters haften, wenn es auch mitunter auf die Wanderschaft ging, und sie bezog sich mehr auf die Darstellungsweise und die Bevorzugung der klassischen Spezialität, als auf die ganze Kulturstellung des Theaters in der modernen Welt. Gewiss auch diente Ober-Ammergau zunächst als Vorbild für die später aufkommenden Passions- und Volksspiele; wenn auch solche Nachahmungen erst in neuester Zeit sich mehren, und darin zum Theil der Einfluss der in der Aussenwelt überhaupt sich stärker regenden Reformbewegung zu erkennen ist. Aber es ist zu bezweifeln, ob wirklich die zuletzt beobachtete Verbreitung der Reform bis in die Kreise deutscher Bürgerschaft, und über dramatische Nationalfeiern, gerade jetzt in Fluss gekommen wäre, wenn nicht allmählich, halb noch unbewusst, der Gedanke

*) Für neu eingetretene Abonnenten sei bemerkt, dass die ganze Arbeit, nach Abschluss ihrer Veröffentlichung in den Bayr. Bl., als Buch erscheinen wird.

von Bayreuth, als eine Thatsache der Zeit, im Volksgemüthe schon Wurzel gefasst hätte. Auch muss man sich daran erinnern, dass dieser Gedanke von Bayreuth nicht erst seit der Grundsteinlegung des Theaters in die Welt gedrungen ist, sondern dass er seit Jahrzehnten bereits ausgesprochen und bei immer neuen Versuchen zu seiner Durchführung nachdrücklich wiederholt worden war. Selbst diejenigen Theaterfreunde, welche des Meisters Meinung nicht verstanden, ihn vielmehr verkannten und anfeindeten, mussten doch nach und nach wieder lernen, sich mit jenem altklassischen Gedanken zu beschäftigen: dass man es mit dem Theater wohl auch einmal „anders“ halten könnte, als wie bisher.

Das Bestreben der Klassiker nach einer Theaterreform, und zwar in dem Sinne einer „Idealisirung“ des Theaters durch eine deutsche Stylbildung, diess war jetzt wieder in das Leben getreten in der Gestalt, in den Werken und im Gesamtwirken eines neuen Meisters deutscher Kunst. Mochte man auch so thun, als ginge man daran mit überlegenem Wissen und Können vorüber, so blieb doch etwas davon an einem Jeden hängen, dem daran gelegen war, etwas für die theatralische Kunst zu thun, wenn auch mit möglichster Verächtlichkeit gegen fremde Leistungen und selbstbewusster Werthschätzung der eigenen. Dass Dingelstedt seinen Faust „in Bayreuth“ aufführen lassen wollte, wissen wir schon. Sollten wir nun etwa noch mehr wandernde Nibelungen-Theater, oder dergleichen, erleben, so würde sicherlich deren Jedes sich einbilden, oder doch das Publikum glauben machen wollen: das sei nun ein in Fluss gekommenes und populär gewordenes „Bayreuth“. Dass aber sowohl das Kocheler Bauernspiel wie die Wormser Lutherfeier angeregt worden war durch wirkliche, thätigste Freunde der „Bayreuther“ Sache, insbesondere aber in Worms auch das Gedicht verfasst von einem geistvollen Vertreter der „Bayreuther“ Ideen, die scenische Einrichtung vorgenommen durch den ruhmvollen Leiter der „Bayreuther“ Scene selbst, und die musikalische Begleitung besorgt durch einen schön begabten, der neuen Kunst eifrig die Wege bahnenden Mitthelfer bei den „Bayreuther“ Aufführungen: — diess Alles ist nicht nur schon mehr als ein zufälliges Zusammentreffen, sondern auch weit mehr und ganz etwas Anderes, wie das bisherige verholene und scheue Nachtasten oder klägliche, wenn nicht klägliche, Ausnutzen vereinzelter Momente des Bayreuther Werkes. Es ist eine im guten Herbste herangereifte Frucht von dem starken, wurzelfesten Baume, den der Meister des deutschen Styles sich dort auf seinen Bayreuther Hügel gepflanzt hat.

Hier stehen wir wieder auf *klassischem* Boden, und hier erfüllte sich die *klassische Arbeit* Goethe's und Schiller's, welche wir als die Idealisirung des Theaters bezeichnen durften. Hier finden sie sich wieder zu innigem Bunde zusammen, jene grossen elementaren Kräfte, welche die Klassiker zur Schaffung eines monumentalen Idealstils organisch zu vereinigen gesucht hatten. — Auf den Bühnen der *Modewelt* draussen, die das klassische Erbe

verthan, da war Shakespeare's phantastischer Realismus inzwischen aufgegangen in der phantasiebaaren, aber witzsüchtigen, realistischen modernen Komödie; und an Stelle des schönen Hellenismus, welcher die Bühne selbst nach antikem Vorbilde in eine ideale Sphäre entrücken sollte, war schliesslich das nichts weniger als ideale moderne Spekulations-Theater getreten. Während also diese beiden altklassischen Helfer auf Nimmerwiederfinden auseinander gesprengt waren, schien wohl dagegen das geheimnissvolle Dritte, welches den Klassikern in dem Bunde der reformatorischen Kräfte noch gefehlt hatte, — schien die Musik in der That über Beide gesiegt zu haben. Aber was dort im modernen Opernhause unter dem Beifall des deutschen Kunstgeschmackes seine Triumpfe feierte, — Triumpfe, die vielmehr den Sieg Rossini's über Beethoven und Meyerbeer's über Weber theatralisch-öffentlich bestätigten, — das war ja gar nicht der grosse Geist der deutschen Musik! Das war sein täuschendes Scheinbild, der musikmachende Kosmopolitismus, der mit allen Mitteln des theatralischen Effektes nur spielte auf einer Bühne, die doch dabei immer noch in einem gewissen Nebel von Klängen und Wirkungen schwamm, welche, abgesehen von ihren spekulativen Zwecken, idealischer Natur waren. Musikalische Klänge, dramatische Wirkungen — wie sie einem modernen Realismus ohne Erhabenheit, einem modernen Maskenspiele ohne Schönheit auf der gleichzeitigen Schauspielbühne versagt bleiben müssten. Denn so gewaltig ist die ätherische Himmelskraft der Musik, dass sie selbst das Widerwärtige noch zu verklären, selbst das Unkünstlerische mit einem Scheine des Idealen zu bekleiden vermag. Diess war der selbe, geheimnissvolle Zauber, vor welchem auch schon die Klassiker in tiefe Verwunderung gerathen waren. Wir haben Herder's grossartige Prophetie vernommen, und wir kennen Schiller's schönes Wort an Goethe (29. 12. 97): „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dass aus ihr, wie aus den Chören des alten Bachusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich entwickeln sollte.“*) In diesen und ähnlichen Aeusserungen hatten sich die

*) Zum Weihnachtsabend des Jahres 1800 schrieb Schiller an Goethe: „Hier erwartet Sie die „Iphigenia“, von der ich alles Gute hoffe. Die Musik ist so himmlisch, dass sie mich selbst in der Probe, unter den Possen und Zerstreuungen der Sänger und Sängerinnen, zu Thränen gerührt hat.“ Goethe aber schickte ihm noch zum Sylvester den Tankred, und zwar ohne Chor. — Als eines der kleinen symbolischen Kuriosa, an denen das Leben der Weltgeschichte, wie jedes Einzelne, so reich ist, weil im Herzen der Welt und des Menschen selber ein Reichthum an Symbolik gehäuft liegt, mag man den scherzhaften Zufall betrachten, dass das erste Wort, welches Schiller an Goethe richtete, als unser Jahrhundert, das Säkulum des musikalischen Dramas, begann, die gemüthliche Frage war: „Werden Sie in die Oper gehen?“, worauf Goethe erwiderte: „Ich werde Sie jedenfalls in der Oper aufsuchen.“ In der That: der klassische Geist unserer Nation, der die Idealisierung des Theaters anstrebte, ging in diesem Jahrhundert „in die Oper“, bis er darin ganz unterzugehen schien; aber er suchte sich dabei doch nur selber auf, bis er sich und seines Werkes Vollendung wieder fand: im deutschen „dramma per musica“! —

Klassiker bedeutsame Ahnungen davon merken lassen, was die Musik müsste wirken können, wenn es ihr einmal gelänge aus ihrer eigenen idealen Natur heraus auch dem deutschen Theater einen künstlerischen Styl zu gewinnen. Musste der nicht so reinmenschlich-ideal sein, wie der schönste Hellenismus, nicht zugleich so urgermanisch-wahrhaft, wie der mächtigste Shakespeare? Wenn nur die Sprache der Musik einmal wahrhaft zum freien Worte käme in einem Drama, welches durch sie idealisch beseelt würde, und das ihre tönenden Wunder wiederum plastisch gestaltete! Und wenn sie diesem ihren Drama, dem sie die Sprache gegeben, auch das Haus baute, wie sie doch einst das Opernhaus gebaut für jene, dem Ideale entfremdeten Virtuosenkünste, denen sie in fremder Zone verfallen war, bis Beethoven der Deutsche sie befreite!

Dieses Beethoven grosser Schüler war Richard Wagner. Er trat das Erbe der Klassiker unmittelbar an, über den Verfall der Zwischenzeit fort. Denn er besass das Wundermittel des *Pontifex*, womit sich die Brücke bauen liess, die Brücke und auch die Bühne für den Einzug der Musik Beethoven's, der deutschen Musik in das deutsche Theater. Er verdankte dieser Musik im Gesange die ideale Sprache, welche es den Klassikern nicht hatte gelingen können, ihren realistischen Schauspielern nach dem Takte des tragischen Verses in den Mund zu legen. Er hatte auch das ideale Drama, jene nur durch die Musik realisirte „mythische Tragödie“, auf welche das hellseherische Auge der Klassiker ahnend geblickt, welche Goethe als eine grossartige Allegorie ausserhalb des Theaters in seinem „Faust“ ein Leben lang gedichtet, wonach Schiller noch auf dem Sterbebette verlangt hatte, als er, an seinem „Demetrius“ zu Tod ermattet, nach „Märchen und Rittergeschichten“ rief. Er hatte endlich das ideale Theater, ja, er trug es längst im Kopfe und auf dem Herzen, bis er es nach dreissigjährigem Kampfe auf der Bayreuther Höhe erbauen konnte: das Theater für das musikalische Drama, eine abgesonderte, eigenartige festliche Stätte für ideale Kunst, wie sie dort, entzogen den Moden und Spekulationen, nur um ihr selbst willen in's Leben gerufen und gepflegt werden sollte, — ein Theater nach Art des griechischen, und doch durchaus deutsch, wie die Musik, die darin ertönt, wie der Meister, der es aus der Nothwendigkeit dieser Musik heraus geschaffen hat.

Nun dort auf jenen Hügel von Bayreuth selbst wieder heimgekehrt, nach allem Umherschweifen durch die Geschichte des deutschen Theaters, sehen wir es recht deutlich und empfinden es dankbar: wie da wahrlich dem künstlerischen Menschen in uns eine neue Heimath aufgethan ist! — Alles Schönste und Beste, was sich draussen auf theatralischem Gebiete jemals und neuerdings begeben hat, in Mitten des gesammten, von der Konvention beherrschten Weltgetriebes hatte sich diess doch immer auf das Schwerste abzumühen mit der fast unmöglichen Befreiung von dem Charakter eines Experimentes, das auch wohl wie eine Spekulation

missglücken, wie ein Wetterzeichen verschwinden konnte. Vom organischen Werden und Wachsen war da wenig zu bemerken. Woraus aber schöpfte gerade die Kritik an Bayreuth den Vorwurf, dass es nicht „organisch“ aus dem deutschen „Kunstleben“ hervorgewachsen sei? — Aus der ängstlichen Ahnung, dass eben nur dieses „Bayreuth“ ein lebendiges Beispiel von durchaus organischer Eigenart sei! Aus der inneren Nothwendigkeit einer bestimmten, einzigen Künstlernatur geschaffen, krönt es zugleich eine grosse Entwicklungsreihe nationalen Kunstwirkens, als das in sich abgeschlossene Symbol eines neuen Kunstlebens. Auch die volksthümlichsten und bedeutendsten Regungen zur Befreiung der theatralischen Kunst aus dem Bann des herkömmlichen Bildungs-Amusements, sie vermögen es aus sich selber nicht, an die Stelle jener städtischen Moden, für den künstlerischen Ausdruck einer Nation einen idealen Styl zu setzen, d. h.: aus dem Geiste des Volkes das Werk der klassischen Künstler zu vollenden. In Bayreuth dagegen sehen wir die thatsächliche Erfüllung eines solchen idealen Styles. Und dieser Styl erscheint in organischer Entwicklung emporgewachsen und fortgebildet aus einem frei bewahrten Grunde des idealen Volksgeistes: das ist unsere deutsche Musik. In der Musik ist der deutsche Geist zur Lebenskraft und zum Seelen-Athem des neuen Kunstwerkes geworden; durch sie hat er diesem Kunstwerke auch, von Innen heraus, das einzig mögliche und richtige Haus gebaut. Wer dieses Haus mit dem rechten Verständniss betrachtet, der müsste seiner Betrachtung ein hohes Glück verdanken — das Glück nämlich: die unbezweifelbare Wahrhaftigkeit des Ideals selber schauen zu können. Was uns die Musik in ihren erhabensten Manifestationen unmittelbar empfinden lässt — dass das Ideal lebt, — in einem solchen Bau verkörpert es sich zur idealen Wirklichkeit. Ich meine nicht die äusserliche Form des Baues, woran unsere fachmännischen Kunstkenner sofort denken werden, wann von einem Ideale die Rede ist, welches an einem Werke der Architektur erschaut werden solle. Ich meine auch gar nicht die „Architektur, sondern den Bau, den „hohen herrlichen Bau“, der dort „zur Schau“ steht. Das Ideale an ihm ist eben jene innere Nothwendigkeit seines Gewordenseins, ja seines Daseins, welche einzig in den Lebensbedürfnissen und Daseinsgesetzen der idealen Kunst selbst begründet liegt. Ueberall hat die Kunst entweder in alten Konventionen sich einmüthen und sie nach den momentanen Umständen neu tapezieren lassen müssen, sie hat mit Reminiszenzen und Imitationen aller Art experimentirt; oder sie hat auch einmal das bessere Theil erwählt und ist gleich in die Kirche selbst eingezogen, um nur des elenden Kampfes mit dem Opernhause ledig zu sein. Hier aber musste die Kunst sich ihr eigenes Haus bauen. Sie musste es bauen, um leben zu können! —

Organisch aufgewachsen war das Künstlerleben, durch alle Perioden fast vernichtender Kämpfe, Nöthen und Entsagungen, immer geradesweges

empor bis an dieses sein letztes Ziel. Das letzte Ziel liegt für einen Jeden endlich in einem Anderen, als in dem Leben selbst. Solch ein letztes Ziel wird uns dann wohl noch in einem edelen Grabmonumente idealisirt vor Augen gestellt. Das ist nun ein Symbol, welches dieses ganze, an sein Ziel gelangte Leben in sich zusammenfasst und krönt. So ist auch das Bayreuther Theater ein bedeutungsvolles Monument auf dem Grabe eines grossen Lebens. Wie ein jedes Grabdenkmal ein Zeichen dafür ist, dass hier der Tod besiegt ward, so ist auch dieses Haus ein Zeichen solches Sieges. So lange es steht, wie sein Meister es gewollt hat, so lange lebt unter uns dieses Meisters Wesen. Das ist die ideale Kunst, wiedergeboren aus der deutschen Musik! —

Organisch aufgewachsen auch war durch die jammervollsten Zeiten der Geschichte unsere einzig herrliche deutsche Musik: von Bach bis Beethoven! Soweit war sie endlich emporgesprosst, und hatte sich so gewaltig in die Breite entwickelt, dass es nun zur Ernte ihrer köstlichen Früchte der sicher fassenden Formen bedurfte, der Befriedung all ihrer gewaltigen Kräfte und Vermögen in einer grossen monumentalen Anwendung auf das Leben, das ideale Leben nationaler Gesamtkunst. Da trat aus gleicher innerer Nothwendigkeit das rechte Organ solcher Ernte, Befriedung und Anwendung an seinen richtigen Platz, um das Werk zu vollenden; und dieses Organ war wiederum die natürlich entwickelte Blüthe einer eigenen, gewaltigen und nothwendigen geistigen Arbeit, der Arbeit unserer Klassiker an der Gewinnung und Gestaltung eines idealen Styles für das deutsche Theater. Dieses wahrhaft klassische Organ nahm nun die Fülle der deutschen Musik, welche nach dem idealen Leben im monumentalen Style verlangte, ganz in sich auf, und zwar an der selben Stätte der musikalischen Bühne, welche zum modernen „Opernhause“ entartet war. Doch aber war diese Stätte von Anfang an auf solch ein stylvolles „musikalisches Drama“ hin erdacht und erfunden worden; nur hatte jenem erfinderischen Gedanken noch das schöpferische Leben gefehlt, das ihm nicht anders gewonnen werden konnte, als aus dem selbständigen organischen Werden und Wachsen lebendiger künstlerischer Kräfte, aus der freien Entwicklung des musikalischen und des poetischen Geistes eines Volkes. Die kunstreiche *Renaissance* des Romanismus führte nur zur glänzenden Opernbühne; aber die künstlerische Wiedergeburt des Deutschthums baute uns das ernste Haus des musikalischen Dramas.

Von Innen heraus zerbrach das hochaufschwellende Vermögen des deutschen Meisters mit den vereinigten Kräften der Musik und Dichtung in dem Drange nach seiner stylistischen Verwirklichung den künstlichen Aufbau und Aufputz des bestehenden Operntheaters. Wohl war es ein gewaltig Ding, als heute vor einem halben Jahrhundert an die Stelle der Opernhäuser — der Tannhäuser trat! Schon damit war dem Opernhause das Gericht gesprochen. Dieser Tannhäuser konnte in Rom seine

Absolution nicht finden, — auch nicht im romanischen Renaissance-Gebäude seine Rechtfertigung. Aber da grünte der Pilgerstab von Neuem im deutschen Lande: und aus dem Zeichen der Konvention ward durch ein lebendiges Wunder, von innen her, ein neues organisches Gewächs. Niemals heimisch war das „Kunstwerk der Zukunft“ auf der Bühne der modernen Oper; wenn aber das Publikum begann sich heimisch zu fühlen im Kunstwerk, dann vergass es das Opernhaus um sich her, und um dieses Vergessen des Publikums baute sich ein phantastisches Fachwerk auf: ein Werk des vom Ideale eingenommenen und neubeseelten deutschen Gemüthes. Nun, der Meister dieses deutschen Gemüthes, welcher selbst das Ideal als eine Wirklichkeit, nicht allein in sich trug, sondern auch aus sich hinaus setzte in monumentalen Kunstwerken: er vollendete aus eigener Baukraft das Fachwerk des ahnenden Volksgemüthes. Er baute das Haus aus, das seine Zaubermacht in der Phantasie seines Publikums schon hatte als ein Vergessen des Opernhauses sich anzeigen lassen. Sein Tannhäuser verjüngte sich im Siegfried, der nun unter dem vollaufgewachsenen grünen Lindenbaume die Sprache der Natur wieder verstehen lernte, aus der Kraft der eigenen Heldenthat. Und siehe, der Siegfriedhof erhob sich auf dem Bayreuther Hügel, wohl ein Hof und Haus zur Befriedung des hehren Sieges idealer Meisterschaft; und die Sprache der deutschen Natur erscholl darinnen als das verklärte Wort der universalen Kunst. Ja, und noch über die urgewaltige Nibelungen-Halle hinaus wölbte sich der heilige Tempel des Grales, in welchem nun auch das innig Göttliche deutscher Religion zu ertönen begann, um mit tiefen, lauten Glockenklängen den deutschen Geist aus der Manigfaltigkeit der „Nation“ weither zu rufen in das ihm gebaute Heim und Haus.

Wer diesem Rufe folgt, — wer diesen weiten, reinen Raum betritt —, wer aus dem Dunkel des ringsum aufsteigenden Amphitheaters, über die tönende Tiefe des unsichtbaren Orchesters hinweg, das grosse Bild der scenischen Handlung als die einzig lichte Wirklichkeit eines idealen Traumes majestätisch ernst gemessen an sich vorüberziehen sieht: dem mag es wohl zu Muthe werden, als wäre da der Bau des Hauses selbst eine lebendige Welt geworden. Die innersten Grundvesten offenbaren sich in einer tiefen Nacht, aus welcher geheimnissvolle Sterne als Zauberklänge emporsteigen und das ewige Licht verkünden: das hohe Bühnenhaus aber erhebt sich darüber als der erfüllte Tag eines idealen Lebens; und gleichwie das Morgendämmern erhabener Ahnungen schwebt ausgebreitet um die offenen Pforten dieses ganzen, zwiefach-einigen Wunders der tausendfältig bewegte, doch ganz in ein einziges Lauschen gebannte Geist jener weitgespannten Vorhalle, in welcher das träumende Dasein eines Volkes athmet! Wie dieses Wunder lebendig wird im Tone und Bilde des Dramas, so schlummert es gleichsam schon in dem stummen Bauwerke des Theaters selbst; und wer allein diesen Bau mit einer für grosse Eindrücke empfänglichen Seele still

betrachtet, dem sagt er in all seinen Theilen, auch schweigend, unmissverständlich das deutsche Heldenwort: „Hier stehe ich — ich kann nicht anders!“ —

Hier stehen sie vor uns, in Eines verbunden: der Mann, die Kunst, das Haus. — Was sollte *organisch geworden* heissen, wenn nicht solch ein einiger Ausdruck idealer Nothwendigkeit? — Nein, hier ist nicht mehr die Sphäre der Moden und Experimente: diess ist das untrügliche Zeichen und Beispiel eines grossen, lebendigen Styles, die *Idee* der Kunst in idealer Verwirklichung. —

10. Der Bayreuther Styl.

Was den Klassikern „Ideal“ gewesen war, das erscheint in dem Bayreuther Theater und in dem Bayreuther Style als eine Wirklichkeit, als ein „Beispiel“. Jene grossen Dichter mussten einst wie Faust zu den Müttern hinabsteigen, um sich den Schlüssel zu gewinnen für die Beschwörung ihres poetischen Ideales in eine unkünstlerische Welt. Zwei erhabene Gestalten entschleierten sich vor ihnen, allein diese Gestalten sahen fremd einander an. „Ich bin deutsch“ sagte die Eine und schlug geheimnissvoll in dem alten Buche vom Dänen Hamlet die Seiten um: „der Rest ist Schweigen!“ „Ich bin schön“ sagte die Andere und wies sehnsüchtig auf das holde Bild Iphigenien's an der Küste der Barbaren, „das Land der Griechen mit der Seele suchend“. Die Dritte aber blieb verhüllt in ein wunderbares Gewebe von tönenden Figuren, und: „Ich bin deutsch, aber alle Welt des Schönen trage ich im Schoosse“, so raunte sie singend Dem, der sie verstand. Und die Meister des Wortes und der Form stiegen herauf zur Welt und lehrten sie, was sie dennoch nicht lernte: wahr zu reden und schön zu handeln. Sie sprachen Weisheit und Begeisterung, sie bildeten Anmuth und Würde, wie Keiner vor ihnen im deutschen Land; aber nur das Eine: singen konnten sie nicht. Wenn aber die Wahrheit singt, dann wird sie schön, und wenn die Schönheit singt, dann wird sie wahr. So lange nicht die Musik jene beiden klassischen Elemente innig verband, konnte aus den Heldenthaten der Meister noch nicht das Monumentalwerk universalen Kunst, noch nicht jene eigene sichere Stätte werden, die ideale Sphäre, in welcher sich die gewaltigsten theatralischen Wunder als in dem Reiche einer höheren Natur siegreich vollziehen dürfen.

Diese erreichte „Idealisirung des Theaters“, sie spricht nun zu uns aus dem schlichten Verhältnisse von Volk zu Kunst, von Musik zu Scene, von Stoff zu Form, von Sprache zu Erscheinung und wiederum von der Erscheinung zum Schauenden, wie diess der aufmerksame Betrachter in dem Bayreuther Theater und in dem dort gepflegten Kunststyle erkennen wird.

Es bleibt also nur noch die Frage: in welcher Gestalt äussert sich dieser Styl? Als welche Form des künstlerischen Idealismus stellt er sich thatsächlich dar?

Wir wissen, dass er aus dem Elemente der Musik einen idealen Charakter mit sich bringen musste, und dass er sich ein Haus gebaut hat, welches der sichtbare Ausdruck seines monumentalen Charakters ist. Nun aber soll er der Styl eines „musikalischen Drama's“ sein; das Haus, darin nach Wagner's Worten die Musik ihre Thaten sichtbar werden lassen soll, ist ein „Theater“. — Begreift man unter *Styl* die völlige Uebereinstimmung zwischen Inhalt und Form, und weiterhin die völlige Uebereinstimmung der einzelnen Theile oder Elemente der besonderen Ausdrucksweise, durch welche der Inhalt seine Form gewinnt: so präzisirt sich die Frage in diesem Falle dahin: wie werden die Musik des Orchesters und das Drama auf der Bühne zu einer stylistisch-harmonischen Uebereinstimmung verbunden werden können?

Sorgt die musikalische Sphäre des Ganzen von vornherein für den idealen Charakter, so kennen wir doch das Drama der neuen Zeit als ein individualistisches Charakterspiel, von weit eher realistischer Art. Mag der Musik in der Seele des Hörers wohl eine enthusiastische Hingebung an das absolut Erhabene entsprechen, — dem Drama gegenüber gilt dagegen ein detaillirtes Interesse des Zuschauers am Einzelnen, an feiner psychologischer Entwicklung, und dementsprechend nüzanzirtem Spiele aller Gebärden und Mienen der Darsteller. Wollten aber andererseits die Darsteller der modernen Musik in all ihre ewig bewegten Fortschreitungen, Verzweigungen und Verwickelungen folgen, das Ergebniss könnte nur eine abschreckende Bestätigung jener Meinung liefern, wonach der Charakter der modernen Musik die *Nervosität* sein soll, — also gerade das Gegentheil eines idealen und monumentalen Styles. Diese Meinung entspringt nun aber lediglich aus einer selbst realistischen Auffassung der Musik, wobei ihr wesentlich idealer Charakter unbeachtet bleibt, oder doch nur in einer äusseren Form gesucht wird. Nur ihr affektives Element wird dabei berücksichtigt; also nicht ihre künstlerische Bedeutung, sondern ihr psychischer Ursprung aus der Willenstiefe der menschlichen Natur. Die schauspielerische Realisation des affektiven Elementes — also die unvermittelte Bethätigung des Ursprunges der Musik ohne Rücksicht auf ihre künstlerische Artung — würde jene realistische Auffassung bis zum äussersten Grade durchgeführt zeigen.

Findet sich aber nicht vielmehr in dem idealen Wesen der Musik, als Kunst, für den Darsteller ein anderes Gesetz, welches der geforderten Uebereinstimmung zwischen Musik und Drama auch eine andere Bedeutung gäbe?

Um sich von dem idealen und monumentalen Charakter der dramatischen Musik zu überzeugen, sollte es wohl genügen sie bei dem Prozesse zu belauschen, wodurch und wie sie ihre bestimmte Form gewinnt. Die Form der dramatischen Musik ist aber das einfache, unvergleichlich prägnante, plastische Motiv. In solch einem Motivgebilde ist aller Affekt, welcher dem musikalischen Tone als solchem, als Seelensprache innewohnt, in einen

abgeklärten Ruhezustand gefasst. Er wirkt nur noch als die reine innere Lebenskraft einer festen idealen Form; und wenn irgendwo Inhalt und Form sich decken, so ist es in diesem musikalischen Motiv. Es ist das vorbildliche Symbol für den ganzen Styl. Wer in diese Ruhe der Grundform noch nicht eingedrungen ist, der mag bei dem Prozess ihres Werdens und Wandels, bei den harmonischen Uebergängen und rhythmischen Fortbewegungen der Motive von nervöser Unruhe ergriffen werden. Diese Unruhe findet aber ihre Beschwichtigung durch die völlige künstlerische Hingebung des Hörers an den selben dramatischen Vorgang, welcher auch dem musikalischen Leben der Motive die stäte bestimmte Erklärung giebt.

Das Mittel nun, welches dieses musikalische Leben mit den dramatischen Vorgängen verbindet, und worin Drama und Musik thatsächlich zur vollständigen Uebereinstimmung kommen, ist das gesungene Wort, die Sprache des musikalischen Dramas. In diesem gesungenen Worte wird einerseits das ideale Wesen der Musik, welches im Motive Form gewann, nun auch zur dramatischen Thatsache; andererseits tritt das Drama mit dem gesungenen Worte selbstthätig in die Sphäre des Ideales ein. Fassen die Motive die unendliche Bewegung der Musik in die plastische Ruhe idealer Urbilder zusammen, so leistet der dramatischen Darstellung den selben künstlerischen Dienst das bestimmende Wort. Diess ist, als gesungenes Wort, selber das redend auf der Scene auftretende musikalische Motiv. Im Worte des Sängers also gewinnt jenes selbe formale Element der Musik, welches ihre Motive bildet, seine natürliche Sprache.

Hieraus ergibt es sich, dass der Darsteller auf der Bühne des musikalischen Dramas, wenn er seine dramatische Aufgabe in Uebereinstimmung halten soll mit der Musik, diess eben dadurch bewirken wird, dass seine Darstellung in stäter und strenger Uebereinstimmung bleibt mit der sprachmelodischen Bewegung seiner gesungenen Rede. Hierbei werden ihm auch Rhythmus und Harmonie, in ihrer Folge und in ihrem Wechsel, zu der richtigen mimischen Belebung und geistigen Modifikation seines Spieles die sichere Anleitung geben. Nun aber ist seine gesungene Rede doch nur die höchste ideelle Blüthe des gesammten musikalischen Elementes, welches im Orchester ununterbrochen die Handlung der Bühne nicht nur begleitet, sondern trägt, ja gewissermaassen fortwährend aus sich erzeugt. Deshalb wird dem Sänger dieses Gesammtleben des Dramas in der Musik auch die gründlichsten und umfassendsten Erläuterungen darbieten für die Gesamtbedeutung des Charakters, den er darstellen, der Situationen, in denen er sich bewegen, der Tragödie, in deren grossem Wahrspruche seine Person gleichsam wieder ein Wort bedeuten soll. Wo aber die Motive der Musik zwischen der Rede derart selbständig hervortreten, dass sie die Rede ergänzen, indem sie entweder eine verschwiegene Seelenregung zum Ausdruck bringen, oder eine vermittelnde, bedeutsame Gebärde im musikalischen Sinne bezeichnen, nämlich die seelische Bewegung in dieser Gebärde

ertönen lassen: an solchen Punkten hat der Sänger, durch einen harmonischen Uebergang aus der Rede in die Gebärde, mit der musikalischen Figur übereinstimmend dem Orchester unmittelbar sich anzuschliessen. In solchen Momenten also, welche immer von entschiedener, wenn nicht entscheidender dramatischer Bedeutung sein werden, berührt sich das Drama selbst mit der Musik, über das Mittel der Sprache hinweg, und bekundet mit ergreifender Wirkung die innige Zusammengehörigkeit beider Elemente. So ist die schweigende Gebärde das dramatische Symbol des Styles, wie das orchestrale Motiv das musikalische.

Diese künstlerische Beschränkung des schauspielerischen Elementes im Drama ist also eben solch eine „lößliche lakonische Symbolik“, wie Goethe für die Anordnung melodramatischer Aufführungen sie als Regel aufstellte. Im musikalischen Drama aber bezieht sie sich auf die mimisch-plastische Begleitung der Gesangsmelodie, welche hier identisch ist mit dem inneren Sinne der Rede, in ihren grossen monumentalen Zügen. Eben dadurch wird dem ganzen Spiele sofort jener nothwendige Charakter der idealen Ruhe zu Theil, welche sich auch in den allmählichen, edel gehaltenen, und der melodischen Bewegung so schön entsprechenden Uebergängen aus Einem grossen Bilde der Gebärde in das andere ausprägt. Diess war es auch, was in dem antiken Tragödienspiele von dem künstlerischen Verständnisse A. W. von Schlegel's als eine erhabene Eigenthümlichkeit erkannt worden war, wenn er in seinen „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur“ u. A. sagte: „Die Bewegungen begleiteten den Rhythmus der Deklamation, und es wurde darin die höchste Schönheit und Anmuth gesucht. Der poetischen Behandlung gemäss musste in dem Spiel Ruhe sein, und Alles in Massen gehalten werden, sodass es eine Folge plastisch festgehaltener Momente darbot, und der Schauspieler vermuthlich nicht selten einige Zeit lang in der selben Stellung unbeweglich verweilte.“ (I. S. 100.) Der französischen Tragödie aber gegenüber äusserte Schlegel demgemäss die auch für unser modernes Schauspiel bemerkenswerthe Rüge: „Die Heiligkeit des Moments finde ich nicht genug verehrt; der Handelnde wie der Zuschauer wird immer gleich zum Folgenden fortgetrieben,“ und er fügt bedeutungsvoll hinzu: „Die Ungeduld ist überhaupt keine gute Stimmung für die Empfängniss des Schönen. Auch die lebendigste Hervorbringung der Kunst, die dramatische Poesie, hat ihre kontemplative Seite, und wo diese vernachlässigt wird, da erzeugt die Darstellung statt der inneren Musik, welche sie begleiten sollte, eben durch ihre rasche Lebhaftigkeit nur ein betäubendes Geräusch in unserm Gemüth.“ (II. S. 54, 55.)

Diese merkwürdige „innere Musik“ führt uns zurück auf unser musikalisches Drama, worin die innere Musik laut geworden, und selbst als ein ideales Seelenleben an Stelle der mehr abstrakten „Kontemplation“ eines nur rezitirten Schauspiels getreten ist. Auch hier waltet jener monumentale

Styl der Ruhe, jene ehrwürdige Heiligkeit des Momentes. Wie das ganze orchestrale Leben der Musik in den Grundmotiven sich zusammenfasst, so das ganze Leben des Dramas in den gelassen auf einander folgenden, edel ruhenden Bildern der mimischen Gebärde und der scenischen Handlung. Die selbe Ruhe, welche auch im Momente der wildesten Leidenschaft die künstlerisch idealisirende Majestät einer lebendigen Plastik bewahrt: sie herrscht, als maassgebende Potenz, auch in dem Aufbau des ganzen Dramas, wie in seinen einzelnen Szenen. An Zahl beschränkt, in der Ausdehnung bedeutend, bieten diese gleichfalls stäts erhabene Bilder von monumentaler Schlichtheit und Grösse dar. Schlegel sagt einmal von der griechischen Tragödie: „Der Stoff war Mythologie, also schon Dichtung, und die vorgängige dichterische Behandlung hatte bereits in stätige, leicht übersehbare Massen zusammengefasst, was in der Wirklichkeit sich vielfach zersplittert und zerstreut“ (II. 114). Das selbe gilt auch von dem musikalischen Drama, sofern man unter der „vorgängigen Behandlung“ nicht irgend ein bestimmtes litterarisches Produkt, sondern das typische Volksgedicht selbst versteht. Dagegen fand es Schlegel bei den Franzosen zu beklagen, dass auf ihrer Scene immer nur ganz wenige, einzelne Personen, aus jeder belebenden Umgebung losgelöst, in irgend einem gleichgiltigen „Vorzimmer“, wie die Puppen am Faden der dichterischen Absicht, sich zum Bereden ungesehener Thatsachen zusammenfänden; während doch das griechische Drama wenigstens in der theilnehmenden Gegenwart des Chores, als eines idealen Volkes, sich vollzog. Nun, die gleiche, sofort auffällige, Beschränkung der Personenzahl in unserem musikalischen Drama wird hier durch die stäte lebendige Umgebung der idealen Sphäre der Musik zu vollem künstlerischen Werthe erhoben. Diese musikumgebenen Wenigen stellen nun jene „lakonische Symbolik“ der grossen tragischen Wahrheiten in lebendiger Plastik dar. Auch sehen wir hier stäts nur dramatisch entscheidende Situationen, in deren einfach klaren Umrissen das Erhabene des Stoffes als schöne Form erscheint, und wo nichts Ueberflüssiges und Nebensächliches, nichts nur äusserlich Illustrirendes und geistvoll Verzierendes mit hinein zu treten und zu reden hat.

Das Wort in dem also organischen Drama wird meistens gleichfalls in gross ausgeführten, und dabei doch nur das Bedeutende der Situation ausdrückenden Wechselreden ausgesprochen. Wer da redet, eilt nicht nur dem Nächsten das Wort zu schleuniger Weiterabfertigung zuzuwerfen, wie in der individualistisch lebhaften, spirituellen Dialektik des realistischen Wortdramas. Wer auf dem Grund und Boden des Ideales sich befindet, — wer ein Mal in den Wunderbann getreten ist, dass er singend am Natürlichsten spricht, — wen die tragische Gewalt des mythischen Dramas selbst dazu zwingt, dieser Wundermacht völlig nachzugeben und die Tiefen seines Gemüthes im gesungenen Wort zu erschliessen: der wird auch in seiner Rede jenes grossartige Maass anwenden, welches dem gesammten Werke,

all seinen Scenen und Personen eignet, und ihm den Charakter des Monumentalen verleiht. Das einzelne Wort dehnt sich im getragenen Gesangestone zu einem deutlichsten Idealgebilde menschlicher Sprache aus, und wird dadurch in einem höheren Sinne als unsere Alltagsrede: deutsch. Ebenso wird die musikalische Rede der einzelnen Person zu einer getragenen Rede und ist mit diesem, nun einmal wirklich urwüchsig-wahrhaftigen, „Pathos“ des Gesanges, auch in jenem Sinne echt deutsch, in welchem einst Wagner das Andante „das deutsche Tempo“ nennen konnte *).

So trifft dieser monumentale Styl des Ganzen aus eigener Nothwendigkeit auch wieder zusammen mit den monumentalen Verhältnissen des Hauses für das musikalische Drama. Das rezitirte Schauspiel verlor sich im weiten Raume des Opernhauses, wo der fern entrückte Zuschauer dem interessanten Detail seiner individuellen Charakteristik nicht mehr folgen konnte und nur noch ein verschwommenes Wandelbild von deklamatorisch schreiender oder unverständlich redender Unruhe vor sich sah. Hier aber in dem neuen Hause des musikalischen Dramas, da ist Alles wieder am rechten Ort und im rechten Takt für eine volle, unmittelbare Verständlichung zwischen Volk und Kunst. Ging doch auch gerade aus dem künstlerischen Umstande der längeren Dauer der gesungenen Einzelreden ganz natürlich und selbständig jenes schöne ökonomische Grundgesetz der scenischen Plastik hervor, welches der Meister in seinem letzten Rückblicke auf die Festspiele von 1882 besonders erwähnt hat, und das durchaus dem § 41 der Goethe'schen „Regeln für Schauspieler,“ also dem Idealstyle der klassischen Arbeit, entspricht. Der eben Redende tritt ein wenig zurück, während der mit seiner Rede Abschliessende sich vorbewegt, um so nun, halb rückwärts gegen das Publikum, dem Anderen zuhörend in das Gesicht zu schauen; während dieser, offen nach vorn hin blickend und singend, sowohl seinen Partner als auch das Publikum sich gegenüber hat, und dem Letzteren, unter Wahrung der dramatischen Verständigkeit, zugleich durchaus verständlich werden kann. Diess ist ein Beispiel dafür, wie sich der künstlerische Styl des musikalischen Dramas, in der vollständigen Uebereinstimmung aller seiner Theile und Bedingungen, bei jedem Einzelfalle natürlich gestaltet. Denn diese einfache schauspielerische Regel entspricht gleicherweise dem Style der musikalischen Rede und der dramatischen Handlung, wie dem der Architektur des Hauses selbst, in welchem, als in der verwirklichten Sphäre des Ideales, sich Publikum und

*) Einer, der aus seinem engeren Verkehre mit den modernen Leihbibliotheken, Gemädegalerien und Abonnementskonzerten sich den geistreich-glücklichen Gesichtspunkt des „Interessanten“ gegenüber künstlerischen Darbietungen angewöhnt hat, wird bei solchen dialogischen Scenen des musikalischen Dramas behaupten: „Das ist langweilig!“ — da man ihn dann vielmehr dahin führen müsste einzusehen, dass es eigentlich heissen müsse: „Es langweilt mich“ — und weiterhin: „Ich langweile mich“ — und sonach endlich: „Ich bin langweilig“. —

Scene vereinigen: zur verständnissvollen Darbietung und Empfängniss eines ertönenden Monumentalbildes tragischer Dichtung.

Indem aber, der Weite des Hauses gemäss, die Gebärdensprache des Spielers im engen Anschlusse an die Sprachmelodie sich auf die einfachsten und bedeutendsten Grundzüge einer erhabenen Plastik beschränkt, muss allerdings, wie bei dem modernen Schauspieler in den grossen Häusern, die feinere Wirkung des eigentlichen Mienenspieles, zumal des Auges, fortfallen. Oder man wäre wiederum auf das „Opernglas“ angewiesen, welches doch nirgends weniger hineingehört, als in dieses weihevollen Verhältniss zwischen Scene und Publikum, wie es in unserem Bühnenfestspielhause stattfindet. Das Auge nun — unentbehrlich für das moderne rezitirte Drama, welches das Leben der individuellen Seele und die psychologische Entwicklung der Charaktere darzustellen sucht — das Auge wird sein Spiel auch im musikalischen Drama gewiss nicht unterlassen können, wenn anders der Darsteller seine dramatische Aufgabe durchaus mitleben soll. Dagegen wird die unmittelbare Wirkung des Augenspiels auf das Mitleben des Publikums hier in der That entbehrlich, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil ja die intimste Psychologie des Dramas ganz unvergleichlich lebendig ausdrucksvoll und formenreich in der Orchester-musik sich offenbart. Aus dem Auge, sagt man, spricht die Seele; die gewaltigste und unmittelbarste Seelensprache aber ist sicherlich die Musik. Ja, die Musik ist in diesem Falle das Auge des Dramas, welches zum Ohre des Zuschauers spricht. Sie ersetzt damit nicht nur das lebendige Augenspiel des modernen Charakterdramas, sondern sie idealisirt zugleich den Realismus des Schauspiels selbst, gleichwie ein Blick aus dem Auge des Menschen seine ganze Erscheinung durch den Schimmer seiner ewigen Seele zu idealisiren vermag.

So tritt die Musik nun an die Stelle jenes antiken Aushilfsmittels, der Maske, welche in dem grossen Raume des Amphitheaters auf weithin sichtbar den charakteristischen Seelenausdruck der dramatischen Gestalt zum monumentalen Typus fixirte. Die Musik ist jetzt diese Maske, aber nun eben nicht mehr als „Maske“ oder, wie der Römer sagte: *Persona*, wohindurch der Darsteller redet und singt, sondern als die selbst singende Seele, die allgemein-menschliche *Sonans* des Dramas. Und wie sie die antike Maske vertritt, und zugleich von ihr befreit, so bildet die Musik auch den neuen Kothurn, indem sie das tragische Drama, auf ihrer idealischen Grundlage, selber zur monumentalen Grösse eines traumhaften Idealgebildes erhebt. Und zu Maske und Kothurn kommt noch jenes dritte idealisirende Element des antiken Dramas: der Chor. Braucht man ja doch nur in der für uns so bedeutsamen Vorrede Schiller's zur „Braut von Messina“ überall, wo dort der Chor genannt ist, das „Orchester“ zu setzen, und man hat ein nicht leicht vollständiger und schöner zu schilderndes Bild unseres neuen musikalisch-dramatischen Styles, in welchem all jene mehr oder

minder künstlichen Ausdrucksmittel, deren das antike Theater zur Idealisierung und Monumentalisierung seines Dramas bedurfte, als die lebendige Eigenart unserer deutschen Musik vereinigt enthalten sind. Beschwichtigt ist nun die affektive Kraft des musikalischen Elementes in den ruhig bewegten grossen Bildern der Scene; und befreit ist das Drama von der nervösen Unruhe des Realismus durch die gewonnene Erhebung in das Reich des Idealen und die dadurch erwirkte Monumentalisierung seiner Erscheinung in der Sphäre der Musik. Die Musik ruft zum vollendeten Ausdrucke ihres unendlichen Inhaltes das symbolisch bestimmte Gesamtbild des tragischen Dramas hervor; sie treibt aus den elementaren Tiefen ihrer idealen Natur die edele Blüthe des menschlichen Wortes; sie zeichnet dem ausübenden Künstler in Seele und Sinn die bedeutenden Grundzüge und die innigsten Beziehungen seiner dramatischen Aufgabe; sie fasst die einzelnen künstlerischen Beziehungen, von aller Noth einer einseitigen Virtuosität sie befreiend, in das grosse Kunstgebilde eines plastischen Ensembles zusammen; sie umgiebt dieses Ganze der dramatischen Handlung als die ideale Sphäre, welche es zugleich trägt und durchdringt; und sie baut dieser Sphäre selber das Haus, welches endlich den Gesamtstyl des Kunstwerkes auch zum architektonischen Ausdrucke bringt. So ist und bleibt die Musik das eigentliche schöpferische Urwunder der gesamten Kunsterscheinung: von ihrer unsichtbaren Tiefe aus schwingt sich der weite, edele Bogen des dramatischen Idealstyles empor bis zu der stolzen Höhe des erhabenen Theaterbaues, welcher der musikalischen Heimath des deutschen Geistes nun auch die architektonische Heimstätte im deutschen Lande gesichert hat.

König Marke.

Ueber den Dichtungen Richard Wagner's schwebt eine allgewaltige, wunderbar erhabene Idee, die Idee der Erlösung von Schmerz und Leiden. Die Sehnsucht nach diesem Ideal tritt theils wie im „Holländer“ gleich von Anfang an mit bewusster Klarheit auf, theils muss sie nach gewaltigen Kämpfen errungen werden, wie im „Tannhäuser“ und im „Ring“. Das Motiv der reinen, opferfreudigsten Mitleidsliebe beschliesst den „Holländer“ und die „Götterdämmerung“; aus den Trümmern der bunten Erscheinungswelt, des nie bezähmten Lebenswillens, aus den Trümmern des *ἔπος* erwuchs die *ἀγάπη*. An den „Tristan“ erlaubt der Meister selbst die strengsten Anforderungen zu stellen. Man darf wohl annehmen, dass hier auch jene Idee am klarsten zu Tage treten werde. Dem Auge des schauenden Weisen zertheilt sich der trügende Schleier, der über die Welt der Vorstellungen ausgebreitet liegt. Er erwacht aus dem bangen Traume des Daseins, wird ein *buddha* (Wz. *budh*, erwachen). Alles Leben ist Leiden, der Wille,

in unzählige Individuen und Objekte zertheilt, wüthet in ewigem schmerzlichen Kampfe wider sich selbst, und wähnt noch Lust sich zu erzeugen. Die volle Hingabe an's Leben, die Bejahung des Willens, lässt den ewigen Kreislauf des Werdens und Vergehens nimmer enden. Aus dieser so schmerzlichen Erkenntniss heraus sucht der Blick nach einem Trost. In dieser Welt ist alles Suchen vergebens.

*„Sorrow is knowledge: they who know the most
must mourn the deepest over the fatal truth,
the Tree of knowledge is not that of Life.*

(Byron, *Manfred*, I. 1.)

Wer nur bei diesem Wissen stehen bleibt, dem muss das Leben öd und leer scheinen, ein furchtbarer Fluch. Auf jeden Fluch aber folgt der-einst Erlösung, wenn auch tausende daran verzweifelt. Ein solcher Mensch gleicht einem, der noch halb vom Schlaf befangen ist, von wirren Traum-bildern gequält wird, doch nicht die Kraft besitzt, die beengende Fessel ganz zu zersprengen. Mancher betäubt sich wohl auch wieder durch berauschende Gifte, um ohne Wissen dumpf weiter zu träumen. Bei einem starken, edlen Charakter wird jene Erkenntniss andre Wirkung haben. Es entsteht die Sehnsucht nach dem Heil, die Hoffnung einer besseren Welt. Der einfache Volksgeist erschuf sich ein Paradies, worin das Leben ewig heiter und leidenlos dahinfliesst. Ein leidenloses Leben aber ist ein unverträglicher Widerspruch. Ein schönes Gleichniss ist das Paradies, aber keine wahrhafte Erkenntniss. Von jener andern besseren Welt lässt sich begrifflich nichts sagen, da alle Begriffe der vorgestellten Welt entnommen sind und darum in ihr haften. Nur negativ lässt sich aussprechen, dass jene andere Welt gar nichts von der sichtbaren enthält, und wer an ihr Theil haben will, mit dieser brechen muss. Das höchste Ideal eines solchen Wissenden ist die Gestalt Christi, und die des grossen indischen Büssers, Buddha's. Ihr Wesen ist Sanftmuth und Milde, unerschütterliche Ruhe gegen alle Anfechtungen einer Welt, der sie nur als Fremdlinge angehören, opferfreudigste Hilfe für alle Bedrängten und Mühseligen. Nicht ein Gegenstand staunender Bewunderung sollen diese Gestalten sein, sondern ein Vorbild, dem auch der Geringste folgen darf. — Die hehrste Tugend dieser Religionen ist die Ergebung, die Resignation. Wer resignirt, bekundet damit, dass er mit ruhiger Würde das Leben ertragend nimmermehr Wunden schlägt, sondern heilt und lindert. Eine solche Gestalt nöthigt, wo immer sie begegnet, selbst dem Spötter Achtung und fromme Scheu ab, ja, für die Volksphantasie gewinnt sie leicht den Charakter der Heiligkeit. Es ist die leise Ahnung der Ueberlegenheit eines solchen Menschen über die andern, überhaupt über die äussere Welt.

Ein edler, gewaltiger Held der Resignation ist König Marke im „Tristan.“ In ihm gewinnt der ethische Grundgedanke des Dichters dieser Tragödie persönliches Leben. Marke ist insofern die merkwürdigste Er-

scheinung, als er, obschon die ethische Erkenntniss bei ihm volle Willensumkehr, Abkehr vom Leben bewirkt hat, doch noch weiter zu leben vermag, während bei Tristan und Isolde mit der vollen Erkenntniss auch die Erscheinung, der Leib und das irdische Leben verschwindet. So ist er ein wahrhaftiger Weiser. — Da einst sein Weib kinderlos geschwunden, wollte er sich nimmer vermählen. Von dieser Zeit begann bei ihm ein langsames sanftes Erlösen vom Leben. Selbst Ruhm und Reich, dem äussern Glanz wollte er entsagen. Die Pflicht gegen Hof und Volk verbot ihm ein vollständiges Aufgeben seiner Herrschaft; aber er suchte nach und nach dem Lande an seiner Statt den jungen lebensfreudigen Helden, Tristan, zum König zu geben. Wer in der Sinnenwelt mit allen Wurzeln haftet, wird eine solche Gestalt nie verstehen. So geschah es auch hier. Hof und Land, der jugendliche Held selbst drang in den König, sich wieder zu vermählen, die Königin dem Lande, die Gattin sich zu kiezen; das Volk verlangt von Marke den rechtmässigen Thronerben. „Da liess er's denn so sein.“ Um seiner Königspflicht zu genügen, musste er sich zu einer neuen Ehe verstehen. Die Braut ist Isolde. Als Marke das wunderhehre Weib erschaut, das „so herrlich holderhaben“ ihm erscheint, da zwingt eben dieser tiefergreifende Anblick seine weise Seele zur Entsagung. Sie dünkt ihm zu hehr, um einer „Konvenienzehe“ aus „Staatsraison“ geopfert zu werden. Moritz Wirth (König Marke) nennt das eine Schuld, einen Fehler. Er kommt aber zu diesem Schluss durch eine hier näher zu erörternde falsche Voraussetzung.

Ein Vorwurf gegen Marke kann sich nur aus Missverstehen seines innersten Wesens erheben. Freilich ist seine Erscheinung ein Wunder. Was unermesslich ist, darf man nicht nach gewöhnlichem Maasse messen; denn hierdurch erklärt man nicht ein Wunder, sondern verflacht die erhabene Erscheinung und zieht sie in den Staub des Alltäglichen, Gewöhnlichen. Der Meister aber ist ein Genie, darum sind auch seine Gestalten genial. Moritz Wirth fordert für König Marke ein Alter von 70 Jahren; so nur sei seine Gestalt begreiflich und natürlich. Andernfalls komme ein Zug falscher Sentimentalität herein; König Marke stehe im Alter der beruhigten Leidenschaften. Wir nehmen den Begriff der „beruhigten Leidenschaften“ für Marke an. Das schmerzliche Schweigen, mit welchem er das überraschte Paar betrachtet, bekundet die erlangte Selbstbeherrschung. Aber im Unrecht ist, wer diese Leidenschaftslosigkeit nur aus dem Alter ableitet, — als wie etwas, das erst noch zu entschuldigen wäre! Ein Seelenzustand, wie er sich ergäbe nach einem langen, im Dienst der Tugend und Ehre verbrachten Leben! Danach wäre denn König Marke eine leicht begreifliche, ganz natürliche Gestalt.

Wirth zeihet Marke ferner einer Schuld, die er in voller Verblendung auf sich geladen. Seine lange Rede enthalte einen handgreiflichen Selbstbetrug. Die Schuld Marke's ist aber keineswegs so offenbar; sie besteht

vielmehr nur in einem unseligen Wahn. Hohe, edle Naturen stehen allein; kalt, fremd ist ihnen ihre Umgebung. Das ist ja die nothwendige Folge ihres, von der diesseitigen Welt abgekehrten Wesens. Während der Alltagsmensch in jedem einen Genossen findet, mit dem er leicht sich einigt, kann ein grosser Geist durch ein langes Leben hingehen, ohne je einen Freund zu finden. Das lässt ein bitteres, schmerzliches Gefühl völliger Einsamkeit entstehen. So musste auch Marke die gewaltige Kluft erkennen, die ihn von seiner Umgebung trennte. Unter allen gab es nur einen, dem er näher trat, den er theilweise zum Mitwiser seines inneren Lebens machte: Tristan. Ein Verhältniss, wie zwischen Vater und Sohn, bestand unter den beiden. Tristan allein verband ihn noch mit der Welt. Der Pfad des Resignirenden wird immer einsamer, immer mühevoller; eine Hoffnung nach der andern wird zerstört, und erst wenn alle Illusion geschwunden, dann tritt die heitere Ruhe ein, ohne welche sich eine Idealgestalt im Sinne der Schopenhauer'schen Philosophie nicht denken lässt. Dieser letzte Wahn Marke's, der der Freundschaft, wird nun zerstört, ein letzter gewaltigster Schmerz durchzuckt sein Herz. Wenn wir auch den Vorwurf des Ehebruchs, den Tristan und Isolde begehen sollen, aus verschiedenen, andern Orts zu erörternden zwingenden Gründen unbedingt zurückweisen müssen: eine Schuld bleibt bestehen, Tristan's Treubruch. Gegen diesen Treubruch richtet sich Marke's Rede. Mit einer bangen Frage an's Schicksal schliessen seine Worte. Die Freundschaft war ein schöner Wahn; denn sie ward gebrochen. Und doch war auch Marke hier wieder im Wahn. Auch Tristan's Liebe ist ihrem sich mehr und mehr ihm enthüllenden Wesen nach „nicht von dieser Welt“, sondern flieht ferne von ihr. So könnte man auch tiefer, als auf die gemeinverständliche Auffassung seiner Zeit von dem „Liebestranke“, jene Worte Marke's im III. Akte deuten: „Da hell mir ward enthüllt, was zuvor ich nicht fassen konnt', wie selig, dass den Freund ich frei von Schuld da fand!“ Marke hat hier „des Wähnens Graus“ überstanden; seine Worte sind verklärt, und über die Leichen Tristan's und Isoldens erhebt er segnend die Hände. In der Form eines Gleichnisses können wir von Marke sagen: Er stand zu Beginn des Dramas auf der letzten Stufe zur Vollendung, zu Ende hat er „Buddhaschaft“ erlangt, ist das geworden, was Schopenhauer unter dem Bilde seines „Heiligen“ begreift, ist aus dem bangen Lebenstraum, unter den letzten, heftigsten Schmerzen des innigsten Mitleidens (also lebendigen menschlichen Herzens), völlig erwacht.

Wenn wir Marke so auffassen, müssen wir vor allem gestehen, dass ein höheres Alter, etwa 70 Jahre, durchaus nicht nothwendig ist. Im Gegentheile! Es galt im alten Indien der Satz, dass nicht der alt und weise sei, der graue Haare habe, sondern derjenige, welcher jung den Veda gelesen habe. Weltweisheit gewinnt freilich kaum der Jüngling,

wohl aber der Mann, nicht nur der Greis. In unserem Falle aber würde nicht ein Alter von etwa 50 Jahren, wohl aber gerade eines von 70 die ganze moralische Bedeutung der Gestalt Marke's in Frage stellen. Unter weissem Haupte klingt „ich entsage“ allerdings sehr natürlich, und dabei ist wenig oder gar kein Verdienst. Wenn aber der Meister Marke als den Helden der Resignation schuf, dann muss auch hervortreten, dass er den Kampf gegen die Bejahung aus freier Wahl begonnen. „Ich entsage“ soll ein Wort der Selbstüberwindung (Siegeskraft) sein, nicht ein Wort der Altersschwäche. Die stylgemässe Aufführung muss also darauf dringen, dass Marke nicht zu alt erscheint, andernfalls er einem grossen Missverständniss — nämlich dem Verständnisse derer, die ihn nicht verstehen können — ausgesetzt ist. Ja, wer Marke hier sentimental oder schwächlich nennt, der verräth damit nur, dass er auch kein Verständniss für den Grundgedanken von Tristan und Isolde hat. Der „weltflüchtige Heilige“ ist nicht feige und schwach, sonst würde die Gestalt gewiss öfter zu finden sein; er ist vielmehr ein lebendiges Wunder. Wer auf Grund moderner wissenschaftlicher Allwissenheit und Aufklärung das sogenannte „Wunderbare“ verlacht, für den ist allerdings Marke nichts Besseres als eine Unmöglichkeit, ein Unding; für den hat aber auch Wagner und Schopenhauer nie gelebt. Wer sich aber in ernstem Ringen um das Verständniss der Tristantragödie, dieses eigentlichen Mysterium's Wagner'scher Kunst, bemüht, der darf einen Marke nicht so natürlich und „selbstverständlich“ hinnehmen.

Zuletzt noch die entscheidende Erklärung: Wagner selbst hat gewollt und ausdrücklich bestimmt, dass Marke als ein Mann zwischen 40—50 Jahren dargestellt werde. So zeigt ihn die traditionelle Münchener Aufführung, so erschien er bisher, nach den Angaben des Meisters von den Proben 1876, in Berlin; wogegen sein mächtiger männlicher Darsteller in Wien als Greis auftreten muss.*)

Zur Stütze meiner Auffassung Marke's als Helden der Resignation möchte ich schliesslich noch einige Bemerkungen gewissermaassen als in-

*) Obige Erklärung bestätigen wir nach authentischster Mittheilung. — Uebrigens sollte man es auch nicht gerade sehr natürlich und „selbstverständlich“ finden, wenn ein ganzes Volk, Hof und Edele, von einem „müden“ Siebzigjährigen doch noch getrost den Erben verlangt! — Zu guter Letzt ist es ja wohl eben jenes Wörtlein „müde“, womit Isolde im I. Akt einmal den König bezeichnet, was selbst scharfsinnigen Männern zum Leitmotive für irrige Deutungen werden konnte. Isolde aber braucht dieses Wort als Ausdruck des auf's Aeusserste gereizten höhnenden Schmerzes ihres weiblichen Herzens: des Ungemintten Opfer werden zu sollen durch die Hand des ihr Erkorenen, ihr Verlorenen, — des „Helden aller Reiche“, gegen den die ganze Welt ihr „müde“ erscheinen würde! Und als sie es ausspricht, kannte sie Marke nicht, gleichwie er sie nicht kannte, als er es „denn so sein“ liess und Tristan's Brautfahrt gestattete. — Dass auch das Leipziger Stadttheater sich an die Tradition des Meisters hält, soll hier nicht verschwiegen werden.

direkten Beweis anfügen. Auf „Tristan“ folgten die „Meistersinger“, gewiss zwei Werke von sehr verschiedenem Charakter, und doch vielleicht inniger verwandt, als auf den ersten Blick ersichtlich ist. Buddhistische Legenden reden davon, wie Buddha viele Geburten durchlaufen musste, ehe er der Siegreich-Vollendete ward. Am nächsten der Buddhaschaft stand er in der vorletzten Wiedergeburt. Bildlich genommen ward auch Marke geistig wieder geboren, und jetzt frei von allem Wähnen; diese Wiedergeburt ist Hans Sachs. Nach dem letzten, schwersten Kampf wendet sich der Vollendete mit dem heitern Lächeln der endlich erlangten Erlösung der Welt wieder zu. So erscheint Hans Sachs in seiner sanften milden Ruhe, unerschütterlich fest, dem Bösen wehrend, das Gute fördernd; der Hauch seines unendlichen Wohlwollens, seiner einfach schlichten Herzensgüte weht durch das ganze Drama: Ev'chen, Walther, die Meister, sein liebes Nürnberg, sein deutsches Vaterland, die ganze Welt hat Platz in seinen edelen Gemüth, keiner kommt zu kurz, alle sind ihm gleich werth. Aber ein Schmerz zieht durch seine Seele: alles beherrscht der Wahn, „überall Wahn!“ Das ist wohl wie ein Klang aus der tiefen Trauer des Erlösers um das Leiden der Welt! — Man beachte nur das Wahnmotiv im III. Aufzug, wie es erscheint, wenn Hans Sachs den Blick über die jauchzende Menge hingleiten lässt (z. B. Kl.-A. pag. 346 Zeile 1 und 389, Z. 1 Tact. 8 und Z. 2 Tact. 1)! Einen wunderbar weiten Ausblick eröffnet aber die Stelle im III. Aufzug, wo Hans Sachs sich zu Ev'chen wendet mit den Worten: „Mein Kind, von Tristan und Isolde kenn' ich ein traurig Stück. Hans Sachs war klug und wollte nichts von Herrn Marke's Glück.“ Man wird hier unwillkürlich an den Glauben erinnert, dass es Buddha vergönnt war, während seiner Buddhaschaft, seiner Vollendung, den Blick rückwärts durch seine bisherigen Lebensgänge zu senden. — Die letzten Gedanken wären vielleicht einer näheren Ausführung von berufener Seite werth. Es mag nur subjektive Anschauung sein, aber immer schienen mir Marke und Hans Sachs in seltsam naher Verwandtschaft zu stehen, jeder ein Stück unendlich tiefen und reichen Gemüthslebens, ein Stück eines Herzens, so edel und gross, wie es noch selten geschlagen. Diese Gestalten lehren uns den Meister lieben! —

Wolfgang Golther.

Geschäftlicher Theil.

Vereinsnachrichten.

Kiel. Am 30. März veranstaltete unser Zweigverein eine Aufführung des III. Akts der „Walküre“, welcher der Vortrag zweier Lieder von R. Wagner (der Engel, Träume) vorausging. Beide wurden von Frl. Lund aus Hamburg dem zahlreich versammelten Auditorium zu Gehör gebracht und fanden lebhaften Beifall. Das Hauptinteresse konzentrierte sich auf den folgenden Theil des Konzerts, um dessen gutes Gelingen sich die Herren A. Keller und C. Borchers am Klavier, wie Frl. Ferrand und Herr Boeszoermey (vom hiesigen Stadttheater) als Interpreten der „Brünnhilde“ und des „Wotan“ in gleich rühmlicher Weise verdient machten. Die beiden erstgenannten Herren trugen den „Walkürenritt“ (in dem Tausischen Arrangement) vor, Herr A. Keller — der auch die Partien einstudirt hatte — führte die Begleitung am Klavier aus und errang namentlich durch seine Wiedergabe des Feuerzaubers allgemeine, laute Anerkennung. Unser Zweigverein hat sich seit Anfang dieses Jahres von 20 auf ca. 60 Mitglieder gehoben, ein deutlich redender Beweis von dem wachsenden Interesse für R. Wagner's Kunst in unserer Stadt, ein schöner Lohn zugleich für Herrn Keller's eifrige Thätigkeit im Dienste des Meisters. C. Fr. M.

Reichenberg. Bach Händel-Feier des Wagnervereins am 26. März: Vortrag des Herrn Fr. Schütz; Bach, Recit. Arioso, Chor, Choral a. d. „Trauerode“ (Vereinschor, Herr F. Kotter), Präludium und Fuge (für Klavier zu 4 Händen von Liszt, Herren Gerhardt und Proksch); Händel, Rec. und Arie aus „Susanne“ (Herr Thiele), Largo aus „Rinaldo“ (Klavier und Harmonium, Herren Proksch und Schütz), Chor aus „Acis und Galathea“ (Vereinschor); Stücke aus dem „Fliegenden Holländer“ und „Tannhäuser“ und Lieder (Frls. Wagner, Soyka, Helfer, Herren C. Müller, Kotter, Thiele, Damenchor).

Sondershausen. Vereinsabend am 16. April: 1. Quartett, Es-dur, von Mozart (Herren Grünberg, Bullerjahn, Martin, Bieler); 2. „Tasso“, sinfonische Dichtung von F. Liszt (auf 2 Klavieren gespielt von den Herren Reisenauer und Weingartner); 3. a) „Erlkönig“ von Schubert, b) „Es muss ein Wunderbares sein“ von Liszt (Fräulein A. v. Müller); 4. „Hungaria“ sinfonische Dichtung von Liszt (Herren Reisenauer und Weingartner).

Wels. Der Zweigverein des allgemeinen Richard Wagner-Vereines veranstaltete seinen I. internen Vereins-Abend am 7. April mit folgendem Programm: 1. Franz Liszt: Weihnachts-Lied für Frauenchor und Tenorsolo mit Harmonium, comp. 1879; 2. Rich. Wagner: Albumblatt, A-dur. Für Violine und Klavier; 3. Franz Liszt: a) „Es muss ein Wunderbares sein“, b) „Jugendglück“, Lieder für Sopran mit Klavier; 4. Franz Liszt: „Die Legende des heiligen Franziskus von Paula“ für Klavier; 5. Franz Liszt: Ständchen für 5stimmigen Männergesang; 6. Franz Liszt: „Englein hold im Lockengold“, Wiegenlied für Alt mit Klavier; 7. Richard Wagner: „Die Walküre.“ Schlussscene: Wotan's Abschied und Feuerzauber für Bass und Klavier; 8. Richard Wagner: Isolde's Liebestod, Schlussscene aus „Tristan und Isolde.“ Für Klavier von Franz Liszt; 9. Franz Liszt: Chor der Schnitter aus Herder's „Entfesseltem Prometheus“ für Frauenchor und Klavier; 10. Richard Wagner: Meistersinger von Nürnberg; Gesang Walther's vor der Meisterzunft für Tenor mit Klavier; 11. Wolfgang A. Mozart: Sonate in B-dur für Violine und Klavier; 12. Richard Wagner: „Tannhäuser.“ Gesang der Pilger bei der Heimkehr für Männerchor und Klavier. Das Konzert wurde unter Mitwirkung des ausgezeichneten Klavierspielers August Göllicherich aus Wien von Welser Dilettanten in vorzüglicher Weise vor einem zahlreichen kunstsinnigen Publikum durchgeführt.

Wien. Im Wiener akademischen Wagner-Vereine, Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines, fand der II. interne Musik-Abend im Saale Bösendorfer am 21. März 1885 zur Feier des zweihundertsten Geburtstages der Meister deutscher Tonkunst, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel, statt. Zum Vortrage gelangten: 1. J. S. Bach: Litanei. D-moll. (Vereinschor); 2. G. F. Händel: „Si t'amo, o cara“, Arie aus der Oper: „Muzio Scaevola“, in der Bearbeitung von Robert Franz (Frau Rosa Papier-Paumgartner); 3. J. S. Bach: Konzert (D-moll) für Klavier mit Begleitung des Streich-Quintettes (Herren Eduard Schütt, Hans Kreuzinger, August Siebert, Anton Stecher, Theobald Kretschmann und Georg Benesch); 4. J. S. Bach: Motette, F-moll, achtschimmig (Vereinschor); 5. G. F. Händel: Suite für Klavier, F-moll, (Herr Robert Erben); 6. J. S. Bach: Sopran-Arie mit Cello- und Klavierbegleitung „Mein gläubiges Herz frohlocke“, in der Bearbeitung von Robert Franz (Frau Rosa Papier-Paumgartner); die Herren Theobald Kretschmann und Dr. Hans Paumgartner); 7. G. F. Händel: Chor (F-dur) aus dem „Jubilate“ (comp. 1713), in der Bearbeitung von Robert Franz (Vereinschor). Dirigent: Herr Eduard Schütt. — Klavierbegleitung der Chornummern: Herr Robert Erben.

Die ausserordentliche Generalversammlung des A. R.-W.-V's

fand im Saale des Café Roth zu München in drei Sitzungen am 10. April von $\frac{1}{2}$ 11— $\frac{1}{2}$ 3 Uhr und am 11. April von $\frac{1}{2}$ 10— $\frac{1}{2}$ 2 und von $\frac{1}{2}$ 3— $\frac{1}{2}$ 5 Uhr statt. Die Vorlage der Verhandlungen bildete der auf Grund von Berathungen zwischen dem Bayreuther Verwaltungsrathe und der Centralleitung des Vereines in seinen Hauptzügen fixirte, und von der im Vorjahre durch die Generalversammlung ernannten Kommission mit juristischer Genauigkeit gewissenhaft redigirte Statutenentwurf für die Begründung einer Richard Wagner-Stiftung. Den Vorsitz führte Herr Baron von Ostini, Referent war das Kommissionsmitglied Herr Dr. Boller-Wien. Die Präsenzliste stellte sich folgendermaassen zusammen: Dr. Boller-Wien 760 Stimmen, Rektor Ducrue-Kissingen 10, cand. phil. Golther-München akad. W.-V. 7 und Tübing. akad. W.-V. 6, A. Gorter-München hlg. Gral 42, Heckel jun. Mannheim 126, Hertel-Kitzingen 9, Rechtsanwalt Dr. Meyer-Bayreuth 306, Oskar Merz-Ingolstadt 11, Direktor Porges-Breslau 29 und Heidelberg 20, Referendar von Puttkamer-Berlin-Potsdam 285, von Schmädel-München 305, Musikalienhändler Alfred Schmid-Königsberg 15, Würzburg 14 und Zürich 1, Friedrich Schön-Worms 24, Graf Sporek-Berlin 109, Kolmar 15, Karlsbad 80, Meran 7 und Strassburg 65 = 276, Freiherr von Wolzogen-Aschaffenburg 16, Kassel 81, Göttingen 23, Graz 288, Heldringen 1, Pössneck 30, Reichenberg 105 und Riga 60 = 604 Stimmen. Gesamt-Stimmenzahl: 2850. Auf $\frac{1}{5}$ reduziert wurden die Stimmen des Dr. Boller und Freiherrn von Wolzogen = 570.

Der Vorsitzende begann mit einer Darlegung der Idee der Stiftung, welche bestimmt sein soll, alle für das Bayreuther Werk einlaufenden besonderen Spenden, vornehmlich aber die Erträge aus den Einnahmen des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines, an offizieller Stelle und unter einheitlicher Verwaltung seitens aller maassgebenden Faktoren aufzunehmen und zu verzinsen, woraus alsdann sowohl die Gegenwart (Festspiele und Stipendienfonds) als auch die Zukunft jenes grossen Werkes dauernd versorgt werden würde. — Hierauf entrollte der Referent ein klares Bild der bisherigen Geschichte des Statutenentwurfs und erörterte mit scharfsinniger Gründlichkeit die wenigen, nothwendig erschienenen Modifikationen der letztvereinbarten Fassung durch die Kommission. Hieran schloss sich eine längere Debatte über die allgemeinen Prinzipien, welche bei der Unterstützung von Bayreuth in Frage kommen könnten; an dieser Debatte theilnahmen sich hauptsächlich die Herren Schön, Heckel jun., Boller, von Schmädel, Meyer, Prof. Sachs, Freiherr von Wolzogen. Auf Antrag des Herrn von Puttkamer ward der Eintritt in die Spezialberathung der einzelnen §§ des vorliegenden Kommissionsentwurfes beschlossen.

§ 1 erhielt nach Anregung von Bayreuth eine kürzere Fassung, indem an Stelle eines zweiten Satzes auf Vorschlag des Dr. Boller gesagt ward: (die Bühnenfestspiele in Bayreuth zu fördern und dauernd) im Geiste Richard Wagners (zu erhalten). Angenommen von Allen gegen 2 Delegirte (150 Stimmen).

§ 2 ward einstimmig angenommen.

§ 3 veranlasste eine Debatte über den Prozentsatz der Aufwendungen für Billetkauf einerseits und Grundstock-Anlage andererseits. Dem Vorschlage der Kommission, je 40 Prozent dergestalt auf Gegenwart und Zukunft gleichmässig zu vertheilen, wobei noch 20 Prozent überdiess dem Stipendienfonds zufließen würden, stand gegenüber die besonders von den Delegirten für Mannheim und Worms vertretene, der früheren Fassung entsprechende Eintheilung von 50 + 20 für Gegenwartsverwendung und 30 für Zukunftsanlage. Gegen eine Minorität von 488 Stimmen ward die neue Fassung der Kommission angenommen.

§ 4 ward nach Streichung einer durch Dr. Meyer sachlich beanstandeten, unwesentlichen Parenthese und einer von Prof. Sachs beantragten stylistischen Aenderung einstimmig angenommen.

Vertagung auf den folgenden Tag.

§ 5. Nach der Ansicht des Bayreuther Verwaltungsrathes würden 5 Mitglieder für das Kuratorium der Stiftungsverwaltung genügen; wonach der „Delegirte der Generalversammlung und der „Spender“ des Kommissionsentwurfes in Wegfall kämen. Der Referent vertheidigte die Vorlage mit gewichtigen praktisch-administrativen Gründen. An der sich anschliessenden Debatte theilten sich insbesondere die Herren Schön, Porges, von Puttkamer, von Wolzogen, Schmädel, Merz. Zur Abkürzung des Verfahrens ward alsdann über jedes einzelne Kuratoriumsmitglied der Vorlage gemäss abgestimmt.

1. 2. 3. (Vertreter der Familie, Vorstand des Stadtmagistrats, 1. Vorsitzender des Allgemeinen Vereines) ohne Debatte einstimmig angenommen.

4. (Delegirter der Generalversammlung) angenommen gegen 3 Delegirte (199 Stimmen).

5. (Verwalter des Stipendienfonds) ohne Debatte einstimmig angenommen.

6. Das Resultat der Debatte war die einstimmige Annahme der, nur stylistisch modifizirten, früheren Fassung, wonach es nun heisst: „aus der Persönlichkeit, welche der unter dem Vorsitze des verstorbenen Grafen von Schleinitz gegründete Zweigverein Berlin-Potsdam erwählt.“

7. (Spender) einstimmig angenommen.

Auch der Schluss des § 5 ward einstimmig angenommen.

§ 6. Ein nothwendiger Zusatz über die Adressirung der Spenden an den Stadtmagistrat Bayreuth ward einstimmig angenommen; ebenso grösstentheils der übrige §. Gegen die Veröffentlichung des Standes der Stiftung wurden Einwendungen erhoben, welche in der Minorität blieben. Dr. Meyer machte auf die „landesherrliche Genehmigung“ der Stiftung aufmerksam.

§ 7 ward als Ergänzungsparagraph laut Antrag und Vorschlag der Herren Dr. Boller und Meyer einstimmig angenommen.

Vertagung auf Nachmittag.

In der letzten Sitzung ward nach längerer Debatte (von Ostini, Boller, von Schmädel, Schön, von Puttkamer) vereinbart, dass die bisher berathene und fast durchweg einstimmig angenommene Fassung der Satzungen durch die beiden Herren von Puttkamer persönlich dem Verwaltungsrathe in Bayreuth zur Einholung seiner allgemein erhofften Zustimmung vorgelegt werden solle. Dr. Boller hatte als Referent das Schlusswort, worauf eine Berathung weiterer Eventualitäten einstimmig abgelehnt, und eine diskretionäre Vollmachtsertheilung an die Abgesandten in der Prozentsatz-Frage mit einer Majorität von 1636 Stimmen angenommen ward.

Es folgte noch die Wahl des „Delegirten der Generalversammlung“ in das Kuratorium der Stiftung, welche mit Einstimmigkeit auf Freiherrn von Wolzogen fiel. Herr Friedrich Schön beantragte einen Kollektiv-Dank für die eifrigen Vorarbeiten in der wichtigen Angelegenheit des Statutenentwurfs; nach Aufforderung des Vorsitzenden ehrte die Versammlung den überaus verdienstvollen Referenten Herrn Dr. Victor Boller durch Erheben von den Sitzen. — Das an Stelle des ausgeschiedenen Herrn von Baligand provisorisch cooptirte Mitglied der Centralleitung, Herr von Schmädel, ward durch Akklamation zum definitiven Mitgliede erwählt. — Eine Anregung des Herrn von Puttkamer (Berlin-Potsdamer Zweigverein) bez. einer Lotterie für die Stiftung ward, als im Prinzip nicht abzulehnen, mit grosser Majorität zu beifälliger Kenntniss genommen. — Auf Antrag

des Herrn O. Merz dankte die Versammlung ihrem Vorsitzenden durch Erheben von den Sitzen, und Herr von Ostini schloss die Versammlung mit dreifachem Hoch auf S. M. den König von Bayern. —

Noch zum Mittage des nächsten Tages traf die hochehrwürdige telegraphische Nachricht von den Abgesandten der Generalversammlung aus Bayreuth ein, dass auch dort die Satzungen der Stiftung unverändert angenommen seien. Die noch in München zurückgebliebenen Delegirten sandten sowohl dem Verwaltungsrathe Herrn Adolf Gross in Bayreuth, als auch den Herren von Puttkamer in Berlin ihren herzlichsten telegraphischen Dank.

Sonach hat die ausserordentliche Generalversammlung in schönster Weise zu einem überaus glücklichen Resultate geführt. Zur ausgiebigsten Unterstützung des gesammten Bayreuther Werkes in Gegenwart und Zukunft ist die dauernd sichernde, einheitlich klare, Jedermann offen stehende Möglichkeit geschaffen. Vornehmlich wird es nun die Aufgabe des Vereines und aller seiner Vertreter sein, von Anfang an für die Gewinnung reichlicher Spenden zur Stiftung eifrige Sorge zu tragen. Auf Grund der hier vorgelegten Satzungen sollte ein jeder Vertreter in seinem Kreise alsbald dahin wirken, dass womöglich schon zum 22. Mai aus der Mitte des Vereines heraus der Stiftung eine grössere Gesamtgabe als würdige „Richard Wagner-Spende“ zugeführt werden möge. Diess wäre der beste Dank unserer Freunde für die vorangegangene aufopfernde Arbeit der beteiligten Faktoren, vornehmlich in Bayreuth, München und Wien, und für die in der endgiltigen Stiftungsbegründung allseitig bewiesene, von höchster Treue gegen das Andenken des Meisters beseelte, Anerkenntniss vertrauensvoller Einmüthigkeit aller ehrlichen Vorkämpfer für Bayreuth. —

Satzungen der Richard Wagner-Stiftung.

§ 1. Die Richard Wagner-Stiftung hat den Zweck, die Bühnenfestspiele in Bayreuth zu fördern und dauernd im Geiste Richard Wagner's zu erhalten.

§ 2. Die Mittel zur Erreichung dieses Zweckes empfängt die Richard Wagner-Stiftung: 1) von dem Allgemeinen Richard Wagner-Vereine, welcher derselben alljährlich 60% seiner im Laufe des Jahres gemachten Bruttoeinnahme nach dem jeweils am 30. Juni zu stellenden Rechnungsabschlusse zu überweisen beschliesst; 2) durch Zuweisung aller Spenden und Vermächtnisse, welche entweder ausdrücklich für die Richard Wagner-Stiftung, oder überhaupt für die Stiftungszwecke von Privaten, Vereinen oder anderen Korporationen gewidmet werden.

Als Grundlage ihres Vermögens übergibt der Allgemeine Richard Wagner-Verein der Stiftung 60% seines gesammten bis zum 30. Juni 1885 angesammelten Kapitals.

§ 3. Von den Einnahmen der Stiftung, soweit sie nicht ausdrücklich zur Vermehrung des Grundstockes derselben gewidmet wurden, werden 40% dazu verwendet, Eintrittskarten für die jeweils stattfindenden Bühnenfestspiele anzukaufen, welche der Central-Leitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines zur Verfügung zu stellen sind; 20% werden der Richard Wagner-Stipendienstiftung abgeliefert. Die übrigen 40% werden sammt den nur hierfür gespendeten Beiträgen als Grundstock der Stiftung in der in den folgenden Paragraphen bestimmten Weise angesammelt. Der Grundstock bleibt der dauernden Verwirklichung des Stiftungszweckes gewidmet und darf nur im Nothfalle unter besonderen, von dem Kuratorium festzusetzenden Bedingungen angegriffen werden.

§ 4. Die Vertheilung der hierzu bestimmten Einkünfte der Stiftung hat jährlich einmal und zwar spätestens 4 Wochen, nachdem der Allgemeine Richard Wagner-Verein seinen Beitrag gemäss § 2 dieser Satzungen an die Verwaltung der

Stiftung eingesandt hat, zu erfolgen, und ist hierauf der der Stipendienstiftung gebührende Antheil an letztere abzuliefern, während der für den Grundstock bestimmte Antheil ohne Verzug nach den für Kapital-Ausleihungen der Gemeinden und Stiftungen bestehenden Vorschriften verzinslich anzulegen ist. Die 40% an den Stiftungseinkünften, welche zum Ankauf von Eintrittskarten für die Bühnenspiele verwendet werden sollen, sind vorübergehend bis zu den nächsten Festspielen bei einem ersten Bankinstitute nutzbringend anzulegen. Die hierdurch gewonnenen Zinsen werden gleichfalls zum Ankaufe von Eintrittskarten verwendet, während die Zinsen aus dem Grundstocke diesem zugeschlagen werden.

§ 5. Die Besorgung aller Stiftungsangelegenheiten steht einem Kuratorium zu, welches sich bildet: 1) aus einem Vertreter der Familie Richard Wagners, 2) aus dem Vorstände des Stadtmagistrates Bayreuth oder dessen vom Magistrat bestimmtem Stellvertreter, 3) aus dem ersten Vorsitzenden des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins oder dessen von der Zentralleitung zu bezeichnendem Stellvertreter, 4) aus einem von der Generalversammlung des A. R.-W.-V's auf mindestens 2 Jahre zu wählenden Delegirten, 5) aus dem Verwalter der R. Wagner-Stipendienstiftung, 6) aus der Persönlichkeit, welche der unter dem Vorsitze des verstorbenen Ministers Grafen von Schleinitz gegründete Zweigverein Berlin-Potsdam erwählt, 7) aus jener Persönlichkeit, welche aus der Zahl der hervorragenden Spender von der Majorität des Kuratoriums für je 2 Jahre erwählt wird. —

Das Kuratorium ernannt aus seiner Mitte einen Vorsitzenden und einen Schriftführer, welche seine Beschlüsse zur Ausführung zu bringen, die Stiftung nach aussen zu vertreten haben und ermächtigt sind, in deren Namen Beurkundungen zu unterzeichnen, Gelder in Empfang zu nehmen und darüber zu quittiren etc. etc.

Das Kuratorium ist von dem Vorsitzenden nach Bedarf, ferner auch auf schriftliches Verlangen zweier Mitglieder desselben zu Sitzungen einzuberufen, und bei Anwesenheit von 5 seiner Mitglieder beschlussfähig. Eine Beschlussfassung kann jedoch nach dem Gutachten des Vorsitzenden auch im schriftlichen Wege geschehen. Bei Abstimmungen entscheidet die Mehrheit der Anwesenden, im schriftlichen Wege die absolute Majorität der Mitglieder des Kuratoriums. Beschlussfassungen über Anträge auf Abänderung dieser Satzungen oder Verwendung des Grundstockes der Stiftung zum Theile oder im Ganzen, und die hierfür festzusetzenden Bedingungen erfordern die Zustimmung von 5 Mitgliedern des Kuratoriums.

§ 6. Die Kassenführung wird durch einen von dem Kuratorium aufzustellenden und unter dessen Kontrolle stehenden Kassier besorgt. Die Verwahrung des Grundstockes der Stiftung erfolgt im Depositorium des Stadtmagistrates Bayreuth, woselbst auch sämtliche Eingänge der Stiftung bis zu deren Vertheilung gemäss § 4 dieser Satzungen in vorläufige Verwahrung genommen werden.

Das Kuratorium legt alljährlich unter namentlicher Aufführung der nicht etwa ungenannt bleiben wollenden Spender über den Stand der Stiftung, insbesondere die vorgenommene Vertheilung und den Grundstock, öffentlich (in den „Bayreuther Blättern“) Rechnung ab.

§ 7. Die Stiftung hat ihren Sitz in Bayreuth.

Die Beiträge zur Stiftung sind an den Vorstand des Stadtmagistrates Bayreuth zu senden.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Schopenhauer - Scholien.

Von Heinrich von Stein.

II.

„Verneinung.“

— was dort sich vernichtet, wollen wir ihm
verdenken, wenn er es verneint?

R. Wagner, *Ges. Schr.* X, 137.

Raum und Zeit sind das Medium der Vielheit („principium individuationis“). Denn alle Vielheit ist entweder ein Nebeneinander, und die Möglichkeit ein Nebeneinander vorzustellen, ist die apriorische Anschauungsform des Raumes. Oder sie ist ein Nacheinander, und die Möglichkeit ein Nacheinander vorzustellen, ist die apriorische Anschauungsform der Zeit.

Alle unsere Erkenntniss ist an bestimmte Erkenntnisformen geknüpft. Wahrnehmung von Farbe ist an die Beschaffenheit des Sehnerven geknüpft; Wahrnehmung von Tönen an die Beschaffenheit des Gehörorganes; alle äussere Wahrnehmung überhaupt an die Anschauungsform des Raumes. Innere Wahrnehmung, Selbstbeobachtung ist zwar von allen diesen bisher genannten Organen und Sinnesformen unabhängig; aber doch verläuft sie in Zeitfolgen und hängt demnach ab von der Anschauungsform der Zeit.

Diess kann man auch so ausdrücken, dass wir immer nur Erscheinungen, nie die Dinge an sich selbst erkennen. Streng genommen darf ich nicht einmal „die Dinge an sich selbst“ sagen, denn das Medium der Vielheit ist Raum und Zeit, Raum und Zeit sind Erkenntnisformen, und wenn ich von allen Erkenntnisformen absehen will, so muss ich demnach auch von der Vielheit absehen; also nicht: „die Dinge an sich selbst“, sondern „das Ding an sich.“

Ich bin mir selbst, meiner Selbstbeobachtung, als Erscheinung in der Zeit gegeben. Ausser dieser reflektirenden Selbstbeobachtung aber, besitze ich Selbstbewusstsein: ich bin mir meiner unmittelbar bewusst, in allem Handeln, Denken und Dasein. Dieses Selbstbewusstsein giebt mir zwar keine Erkenntniss, wie Farbe, Ton, Figur im Raume, Folge in der Zeit; aber doch eine Erkenntniss, die eben diess alles nicht ist. Oder: das so Erkannte ist keine Erscheinung, sondern es ist — Ding an sich.

Das Ding an sich habe ich in mir dadurch entdeckt, dass ich zunächst von aller äusseren Wahrnehmung, und der aller äusseren Wahrnehmung anhaftenden Anschauungsform des Raumes — demnächst aber auch von aller inneren Wahrnehmung und der aller inneren Wahrnehmung anhaftenden Anschauungsform der Zeit absah. Nun sind Raum und Zeit das Medium der Vielheit. Sie haften jenem inneren Ich nicht mehr an. Also ist in diesem inneren Ich keine Vielheit.

Demnach aber ist das innere Ich sündlos. Denn Sünde entsteht aus dem Begehren, Begehren setzt ein Anderes voraus, und hier ist alle Vielheit aufgehoben. Das innere Ich ist Eines mit allen Wesen; denn die Möglichkeit des Auseinanderseins ist aufgehoben.

Und demnach beruht alle Ethik auf der Aufhebung von Raum und Zeit. Auch der ästhetische Eindruck beruht auf der Aufhebung des Auseinanderseins von Objekt und Subjekt. Schön und gut entstehen also, wenn ich von Raum und Zeit absehe, denn da bleibt allein das innere Ich als Ding an sich in Kraft; sie entstehen durch Aufhebung, durch Verneinung. —

Der Lernende hat bei dieser Nachweisung etwa das Gefühl, welches ein Erwachsener bei Ausführung eines Taschenspielerkunststückes hat: er fühlt, es ist nicht ernst zu nehmen, und der ganze Reiz besteht darin, zu sehen, wie es gemacht wird.

Sollte die hinreissende Macht, der bannende Zauber der Schopenhauer'schen Lehre von der Verneinung, von der Verneinung des Willens auf diesem erkenntnistheoretischen Kunststück beruhen? Vielmehr glaube ich, man müsse zunächst alles logisch-metaphysische Beiwerk bei Seite schieben, um zu sehen, was Schopenhauer sah. Denn so viel er auch seinem Studium Kant's entnahm, und so grossen Werth er auch den Ergebnissen Kant's zuschrieb, so war es doch nicht diess Studium selbst, was ihn zu eigner philosophischer, das hiesse also mit einem neugebildeten Worte *kantphilologischer*, Mittheilung angetrieben hätte. Sondern was ihn hierzu drängte, jener Eine Gedanke, den mitzutheilen er die vier Bücher seines Hauptwerks abfasste, war eine ureigene, tiefste, seelische Offenbarung. Er fühlte, dass von ihr die Inder redeten, von ihr das Christenthum rede. Er fühlte, sie sei gemeint, wenn Mathias Claudius spricht von jener „merkwürdigen, katholischen, transzendentalen Veränderung, wo der ganze Zirkel menschlicher Denkart unwiederbringlich zerrissen wird und alle Gesetze der Psychologie eitel und leer werden, wo der Rock von Fellen ausgezogen, wenigstens umgewandt wird, und es dem Menschen wie Schuppen von den Augen fällt.“ — Aber wie einen Ausdruck für diese ungeheure innere Offenbarung finden, der nicht bildlich sie umschreibe, sondern klar und schlicht sie dem philosophischen Bewusstsein aneigne? Worte bezeichnen Begriffe; Begriffe aber gehen von der Vernunft aus: man steht mit ihnen schon auf einem einseitigen Standpunkt, von welchem aus das Fernere zusammenfliesst, so dass es nur noch negativ berücksichtigt wird. Diese Einseitigkeit lässt sich die Vernunft zu Schulden kommen, indem sie unter den einen Begriff Gefühl jede Modifikation des Bewusstseins befasst, die nur nicht unmittelbar zu ihrer Vorstellungsweise gehört, d. h. nicht abstrakter Begriff ist; etwa so wie der Grieche alle Anderen Barbaren, der Gläubige alle Anderen Heiden nennt. — So werden wir denn jene innere

Offenbarung, wenn kein abstrakter Ausdruck für sie geprägt ist, in concreto zu beschreiben, und sie aus der Geschichte des Menschen darzustellen suchen? Aber der Stoff der Weltgeschichte ist ein ganz anderer, ja entgegengesetzter, nämlich das Erscheinen des Willens zum Leben in unzähligen Individuen, in welchem uns bald die Ueberlegenheit des Einzelnen durch seine Klugheit, bald die Gewalt der Menge durch ihre Masse, bald die Macht des sich zum Schicksal personifizirenden Zufalls vor Augen ist. — Und so bliebe denn für die positivste innere Erfahrung nur ein negativer Ausdruck, nur das Wort Verneinung übrig. Nur ist sie darum nicht minder positiv. „Uns, die wir hier als Philosophen die ethische Bedeutung der Handlungen zu erforschen suchen und diese hier zum alleinigen Maassstabe für das uns Bedeutsame und Wichtige nehmen, wird doch wohl keine Scheu vor der stäts bleibenden Stimmenmehrheit der Gemeinheit und Plattheit abhalten, zu bekennen, dass die grösste, wichtigste und bedeutsamste Erscheinung, welche die Welt aufzeigen kann, nicht der Welteroberer ist, sondern der Weltüberwinder.“ —

Shaftesbury bemerkt, einen Staatsmann lobe man mit dem Satze, er sei sich selbst gleichgeblieben, einen Künstler dagegen mit den Worten, er habe sich selbst übertroffen. So fühlen wir das im Geistigen Wünschenswerthe dann erreicht, wenn wir in uns selber, über uns hinausgelangen. Alles Geistige ist unendlich, als Streben, Sehnen, Vorschreiten. Demnach wäre es Verneinung, beständig sich erneuernde Verneinung des erreichten, niederen Zustandes.

Unter Schopenhauer's Zeitgenossen hatten die Romantiker eine eigenthümliche Formel für die Selbstverneinung als Prinzip geistigen Werthes aufgestellt. Sie hatten aus Kant den unabänderlich uns innewohnenden Trieb zum Unbedingten kennen gelernt; Schiller hatte die Erkenntniss dieses Triebes auf eine Erklärung ästhetischer Erscheinungen angewandt. Während aber Schiller das Schöne da erreicht findet, wo der Schein des Freien, Unbedingten aus dem Gegenstande uns anspricht, so sollte, nach Friedrich Schlegel etwa, Reiz und Werth gerade in der Unaufhörlichkeit jenes geistigen Fortgetriebenwerdens bestehen. Schiller vermochte eben, unendlichen Gehalt in ewigen Werken zu bannen. Ein Schlegel vermochte diess nicht, und musste sich daran genügen lassen, die vermeintlichen Vorbedingungen eines zu gewinnenden unendlichen seelischen Gehalts auszusprechen. Man gelangte zu der Forderung, sich selbst über sein Höchstes zu erheben. Man müsse, was man anbete, in Gedanken vernichten können. Das Wort hierfür war: Ironie.

Vom geistreichen und übergeistreichen Spiele treten wir auf den festen Boden innerer Erfahrung zurück, wenn statt der romantischen Ironie, der Weckruf von der Verneinung des Willens uns erklingt. Dort eine in das Unbegrenzte verschwimmende Geistesform, hier ein schlichtes markiges Erlebniss der Gesinnung.

„Wie Fackeln und Feuerwerk vor der Sonne blass und unscheinbar werden, so wird Geist, ja Genie, und ebenfalls die Schönheit, überstrahlt von der Güte des Herzens. Ein entschieden edler Charakter, bei gänzlichem Mangel intellektueller Vorzüge und Bildung, steht da, wie Einer dem nichts abgeht; hingegen wird der grösste Geist, wenn mit starken moralischen Fehlern behaftet, immer noch tadelhaft erscheinen. Ein Beispiel hievon gab Bako von Verulam: undankbar, herrschsüchtig, boshaft und niederträchtig ging er endlich so weit, dass er, als Lord Grosskanzler und höchster Richter des Reichs, sich bei Civilprozessen oft bestechen liess: angeklagt vor seinen Pairs bekannte er sich schuldig, wurde von ihnen ausgestossen aus dem Hause der Lords und zu vierzigtausend Pfund Strafe, nebst Einsperrung in den Tower verurtheilt. — Dagegen der beschränkteste Verstand, wie auch die groteske Hässlichkeit, werden, sobald die ungemeine Güte des Herzens sich in ihrer Begleitung kund gethan, gleichsam verklärt, umstrahlt von einer Schönheit höherer Art, indem jetzt aus ihnen eine Weisheit spricht, vor der jede andere verstummen muss. Denn die Güte des Herzens ist eine transzendente Eigenschaft, gehört einer über dieses Leben hinausreichenden Ordnung der Dinge an und ist mit jeder anderen Vollkommenheit inkommensurabel. Wo sie in hohem Grade vorhanden ist, macht sie das Herz so gross, dass es die Welt umfasst, so dass jetzt Alles in ihm, nichts mehr ausserhalb liegt, da sie ja alle Wesen mit dem eigenen identificirt. Alsdann verleiht sie auch gegen Andere jene gränzenlose Nachsicht, die sonst Jeder nur sich selbst widerfahren lässt. Ein solcher Mensch ist nicht fähig, sich zu erzürnen: sogar wenn etwa seine eigenen, intellektuellen oder körperlichen Fehler den boshaften Spott und Hohn Anderer hervorgerufen haben, wirft er, in seinem Herzen, nur sich selber vor, zu solchen Aeusserungen der Anlass gewesen zu sein, und fährt daher, ohne sich Zwang anzuthun, fort, Jene auf das liebeichste zu behandeln, zuversichtlich hoffend, dass sie von ihrem Irrthum hinsichtlich seiner zurückkommen und auch in ihm sich selber wiedererkennen werden. — Was ist dagegen Witz und Genie? was Bako von Verulam?“

Diese Herzensgüte, diese transzendente Eigenschaft, ist ihrem ethischen Gehalte nach das Selbe mit dem Phänomen der Heiligkeit. Beide sind an sich selbst betrachtet eben Das, was der Philosoph Verneinung des Willens nennt. Nur die Erscheinungsform ist verschieden: bald tritt, wie bei den Mystikern, ein metaphysisches Bewusstsein von dem Grunde eines solchen Verhaltens hinzu; bald drückt sie sich in einer bestimmten prägnanten Handlung aus; bald in der ganzen Handlungs- und Lebensweise. Verneinung des Willens ist in dem Vollendeten, Buddha, und in dem Hindu, der sich unter die Räder des heiligen Wagens wirft, in St. Franziskus, Meister Eckhart und dem Trappisten Rancé. Was aber ist hier, bei so unendlicher Verschiedenheit, in der That das Gleiche und Gemeinsame? Diess muss fest in das Auge gefasst und sinnvoll von der religiösen Verbrämung gelöst

werden, wie wir es soeben von der erkenntnistheoretischen Formel getrennt haben: so dass es dann nur als höchst bestimmter Seelenzustand vor das innere Auge tritt. Nur dann nämlich ist es uns wirklich zu eigen geworden, und sind wir fähig, ethische Zustände überhaupt an diesem Maasse zu messen. Ueberall tritt das ethisch Werthvolle als ein solches Ueber sich hinaus Gelangen, als sogenannte Verneinung, Selbstentäusserung oder innere Umkehr auf. Demnach werden wir das Phänomen der Heiligkeit dem inneren Gehalte nach auch anderwärts, ohne Dogma und Kultusform, wiedererkennen: ganz leise kündigt es sich an in dem innigen Wohlgefühl, von dem jede Ueberwindung, jedes Sichselbstvergessen begleitet ist; vor allem aber leuchtet es auf in aller wirklichen Liebe.

Verneinung des Willens ist also ein Ausdruck für die gemeinsame Form absolut bedeutsamer, gänzlich und innig befriedigender Seelenzustände.

Ein solcher Zustand ist Verneinung des Willens eigentlich nur insofern als andre, niedrigere Zustände noch sehr stark empfunden werden. Denn dann giebt er sich allerdings der inneren Erfahrung kund als Niederwerfung des Schlimmen, Unterdrückung des Begehrens, Abwendung von weichlicher Sehnsucht, also als wirklich gefühlte Verneinung. An sich selbst jedoch wird jener Zustand als Beseligung empfunden, ist also das Allerpositivste auf der ganzen Welt, wenn wir nämlich die Dinge von innen und nicht hartnäckig nur von aussen betrachten. So empfindet der Liebende die Aufopferung zu Gunsten des geliebten Gegenstandes wahrlich nicht negativ, sondern als höchste Kraftentfaltung seines eignen Wesens, als Wonne und wahres, eigentliches Leben.

Jener Zustand heisst aber Verneinung auch noch aus einem formalen Grunde: weil wir nämlich die Dinge mehr von aussen als von innen zu betrachten gewohnt sind, und daher äussere Gegenstände leichter als innere Zustände zu bezeichnen vermögen. Nicht-Essen, -Trinken, -Reichthum, -Ansehen, -Macht: das lässt sich leichter sagen, als sich von jenem inneren Wie reden lässt, welches doch schliesslich allen, auch den alltäglichen Lebensvorkommnissen ihren positiven Inhalt giebt. Ist man nun sich dieser formalen Zufälligkeit einmal bewusst geworden, so hindert nichts, sich um affirmative Ausdrücke für das gefühlsartig uns Bewusste zu bemühen. Indessen kann ein solcher Ausdruck endlich immer nur in künstlerischen Formen gelingen.

Dem Künstlerischen entnehmen wir denn schliesslich auch ein Bild für diess Verhältniss von Bejahung und Verneinung. Wird eine künstlerische Leistung nur vom Zuschauer aus in Betracht gezogen, so wird sie in der Regel als Zerstreuung begehrt, das heisst also als Gegentheil oder Verneinung der täglichen Anstrengungen und Geschäfte. Für den sie leistenden Künstler aber ist sie etwas Positives, seine auf das Höchste gesteigerte Lebensthätigkeit. Desshalb nun verlangt das höhere Kunstwerk, unzufrieden bloss eine Lücke auszufüllen, vom Zuschauer Kraft im Genusse; ja es reflektirt

auf den ruhenden Zuschauer als solchen gar nicht; will dieser Stellung zu ihm gewinnen, so muss er als geistiger Mitschöpfer das Kunstwerk thätig erleben. Auch hier also ist in Bezug auf das Alltägliche Verneinung, was aus sich selbst heraus betrachtet, in seiner eignen, höheren Sphäre Bejahung ist.

Unser Philosoph legte dieser seelischen Erscheinung *ethische* Bedeutung bei. Wie das? Wir kennen das Phänomen zunächst nur an sich selbst, gefühlsartig. Wir erfahren innerlich, dass es uns erweitert und erhebt, beglückt, beseligt. Dem forschen wir nun ferner nach. Da erfahren wir, dass eben diese Stimmung es ist, die, indem sie unser Inneres harmonisch mit sich selbst versöhnt, es auch zugleich bei jedem fühlenden Anruf sympathetisch anklingen lässt. Dieser Seelenzustand ist gleicherweise nach Innen versöhnend, nach Aussen wohlwollend. Wohl kann man daher von ihm sagen, dass er sündlos sei, und zwar seiner eigensten, wahrhaftig empfundenen Natur nach.

Zweitens spricht der Philosoph jener Erscheinung *metaphysische* Bedeutung zu. Wo wir auch hinschauen, was wir auch in seinen Gründen zu erforschen suchen, überall tritt Anspannung, Anspruch hervor, überall geben sich Kräfte kund, die sich zu erhalten streben. Hier, im Seelischen, tritt eine Kraft hervor, die sich gleichsam aufzugeben strebt, die nicht Anspannung, sondern Beruhigung, nicht Anspruch, sondern Befriedigung ist. So, ohne irgend eine metaphysische Hypothese spielen zu lassen, werden wir durch die innere Natur des Phänomens gedungen, es als eine Ausnahme von allgemeiner Regel gelten zu lassen. Hier scheint sich zu erfüllen, was allerwärts sonst, im Ringen der Kräfte, sich als Bedürfniss ausspricht: dort Kampf und Sieg, äussere Bestimmungen und Beschränkungen — hier ereignet es sich, dass von innen her ein Sieg über die eigne Kampfnatur sich offenbart, der nun das mit sich selbst versöhnte Wesen allen äusseren Bestimmungen und Beschränkungen enthebt. Also was durch mechanische Gesetze unbeschreiblich ist, ist hier gethan; so dass wir genöthigt sind von allen mechanischen, raumzeitlichen Betrachtungsweisen abzugehen, um die ganze Bedeutung dieses geistig Erlebten auszusprechen. Wir nennen ein so Erlebtes ewig; in dem jagenden Wechsel der Erscheinungen beharrt es, in sich selber ruhend. Wir finden in ihm Einheit der Wesen: das heisst, wir entdecken hier ein geistiges Organ, was entgegen dem Immer-Anders der äusseren Wahrnehmungen, ein immer-Gleiches in den fernsten Menschen zu wirklichem Bewusstsein bringt.

Werden wir nun sagen, diese seelische Erscheinung liege nicht in Raum und Zeit? Sie ist — wir sahen es soeben ein — von dem allgemeinen Charakter der sonstigen Erscheinungen in Raum und Zeit verschieden. Aber sie selbst tritt an einem dem Raume und der Zeit angehörenden Menschen hervor. Auf diesen, und in ihm auf das Hervortreten des

Phänomens, wird eingewirkt; so wirkt auch er selber in Raum und Zeit; er schreitet vorüber, und wer sein Ewiges begriff, weiss, was mit seiner zeitlichen Erscheinung verloren ist. So ist denn die Verneinung des Willens zwar nicht ganz und gar in Raum und Zeit beschlossen, da sie das raumzeitliche Auseinander in einem bestimmten Sinne überbrückt; liegt aber dennoch in Raum und Zeit. Sie weicht die Erde und das Leben, weil sie aus irdischem Stoff entsteht.

Die Kraft und Eigenart des Aesthetischen, positiv und unabhängig von anderen Begriffsgebieten („Gattung“) erfassen, und das aesthetische Phänomen als Idee aussprechen, war, zu Folge unserer ersten Betrachtung, Ein und das Selbe: die „Idee“ stellte sich als ein Ineinander von Aussen und Innen dar, als reale objektive Macht, welche jedoch nur in der Kontemplation, in dem vollempfindenden Gemüth Wahrheit und Wirklichkeit wird.

Verneinung des Willens, affirmativ verstanden, weist in gleicher Weise auf reale Grundmächte des Seins zurück. Doch fehlt uns noch, um diese Vorstellung zu Ende zu denken, ein vermittelnder Begriff. Nur ganz nebenbei und ohne jeden Nachdruck ist bisher von uns das Wort Wille verwandt worden. In der That aber hat Schopenhauer in diesem Wort sich ein weltumspannendes Symbol geprägt, dessen Auslegung die Reihe dieser Betrachtungen beschliessen möge.

Diese drei Skizzen würden dann Schopenhauer's Weltanschauung insgesamt unter einem bestimmten Gesichtspunkte vor Augen bringen: der selbe Gesichtspunkt, unter welchem der Meister das von Schopenhauer Ueberlieferte angesehen hat. Hierbei wird zugleich deutlich werden, dass in Wagner's durchaus positiver, zu geistigen Thaten kraftvoll aufrufender Denkweise, trotz ersichtlicher Unterschiede, doch aber die Grundeigenenthümlichkeit der Philosophie Schopenhauer's fortwaltet.

Die Idealisierung des Theaters.

Geschichte einer Kunstentwicklung von Moden zum Styl.
Von Hans von Wolzogen.

11. Das deutsche Schauspiel.

Der ideale Styl von Bayreuth bedarf jener exklusiven Stelle, jener weihvollen Sphäre, welche wohl ein Jeder, der ein Mal den Festspielen beiwohnte, als nur dort möglich erkennen musste, deren Zauber er sich nicht entziehen konnte, und die er überall sonst schmerzlich zu vermissen hat, selbst wenn nach dem Weltgesetze der Imitation die Orchester tiefer gelegt und die Trompetensignale auf den Foyers abgeblasen werden. Aber was dort die Sphäre des Ideales selber ist — so könnte man nun fragen: — existirt es nicht doch vielleicht auch an anderem Orte, zum Mindesten als ein gewisser realer Horizont für bestimmte, ernste künstlerische Thätigkeiten anderer Art?

Wir haben verschiedene Reformregungen bereits betrachtet und sind dabei eingetreten in die Horizonte der Volkspassionen und der Volksspiele, der bürgerlich-nationalen Erinnerungsfeste, ja, auch des Kunstschauspiels unter fürstlicher Huld. Alles diess könnte noch entwicklungsfähig erscheinen, wenn es ein Jedes für sich betrieben würde, und ein wahrhaftiger und lebendiger Ausdruck bestimmter, ernst genommener, innerlich nöthigender Veranlassungen bliebe, anstatt auch wieder zur konventionellen Mode zu entarten für eine dem Wesen der Kunst fremde Welt, die mit ihr nur spielen und sich zieren will.

Wo immer aber eine solche Bestrebung sich rührt, da wird der ihr innewohnende schöne und ideale Zug sich auf das Nachdrücklichste gestärkt und gesichert fühlen durch das Bewusstsein, dass das Ideal selbst irgendwo vorhanden ist. Diesem Vorhandensein einer idealen Kunst würde besonders das reformbedürftige Schauspiel mit dem rechten Muthe zur energischen und radikalen Reform auch den Wiedergewinn des Glaubens an die eigene künstlerische Würde verdanken dürfen. Blickt dieses Schauspiel heute auf unser „Bayreuth“, so wird es dort ein Beispiel vor Augen haben von der exklusiven, ernsten Pflege der Kunst als solcher überhaupt, ein Beispiel ferner von der Möglichkeit einer idealen Beziehung zwischen Kunst und Volk, ein Beispiel endlich eines künstlerischen Styles auf der Bühne, als der völlig übereinstimmenden Durchführung einer freien und vornehmen dramatischen Kunstdarbietung in allen ihren, zum harmonischen Ganzen vereinigten, künstlerischen Theilen. In dem Idealtheater des Bayreuther Kunstwerkes würde das rezitirte Schauspiel selbst für seine schwierigste Aufgabe, für die Ausbildung einer, seiner poetischen Würde gemäss, erhobenen Sprache ein beherzigenswerthes Vorbild finden können.

Die musikalische Sprache, in ihrer unendlichen rhythmischen Belebtheit und Vielgestaltigkeit, die doch zugleich an das strengste Maass gebunden

ist, sollte es wohl vermögen, den schulmässigen Bann der Alexandriner und Jamben zu brechen, der noch bleiern auf der Rezitation des modernen Schauspiels ruht, wenn es nicht in die leere, leichte Konversationssprache sich auflösen mag. Eine eigene Abhandlung würde freilich nöthig werden, wollte man die Möglichkeit, wie das rezitirte Schauspiel von der Sprache des musikalischen Dramas lernen könnte, in das Einzelne verfolgen und zu begründen suchen. Schauspieler haben es öfters eingestanden, wie sie Wagner zum höchsten Danke sich verpflichtet fühlten, weil seine bewundernswerthe musikalische Deklamation sie über eine richtige und ausdrucksvolle Rezitation im Schauspiele selbst vielfach belehrt habe. Aber nicht allein eine Anleitung zur richtigen Deklamation würde das Schauspiel der Gesangessprache Wagner's verdanken dürfen, sondern vor Allem Das, worauf jene doch erst beruht: die in urwüchsiger Reinheit aus der Gemüthstiefe emporsprossende Kraft und Bedeutung der deutschen Sprache selbst. Ihr voller natürlicher Werth und tiefer geistiger Sinn ist da nicht mehr verschüttet durch die leichtfertige Spielerei konventioneller Alltags-Konversation, noch auch erscheint er nur in ästhetischer Rücksicht zur rhetorischen Klangwirkung verwandt. Dieser köstliche Schatz, den der deutsche Geist seiner eigenen Natur verdankt, würde dem Schauspieler wieder zum Bewusstsein gebracht und damit zu eigen werden können. Nun würde er wirklich wieder an die „Wurzel der Sprache“ geführt, und könnte von dort aus mit künstlerischer Besonnenheit die schöne Pflanze sich auferziehen, in welcher recht eigentlich das Wesen seiner Kunst, des rezitirten deutschen Schauspiels, sich verkörpert. Eine also aus dem inneren Sinne der Sprache heraus durchgeistigte Rede des Wortdramas würde auch gar nicht mehr in Versuchung gerathen, über das ihrer eigenen Kunstart entsprechende Maass hinauszugehen und etwa wieder in einen hohl-pathetischen Sington zu verfallen. Denn jene, hiermit vergeblich angestrebte, höchste Stufe der Ausbildung eines idealen Sprachtones, welche die Klassiker, wie den höchsten idealen Styl des Dramas selber, noch glaubten auf dem Gebiete des rezitirten Schauspiels erreichen zu müssen, — diese Stufe ist ja nun eben in der vollkommenen Gesangessprache des Bayreuther Kunstwerks erreicht, wo allein es die natürliche Sprache der Sphäre des Ideales selber ist. In dieser neuen musikalischen Sprache, die von der Konvention sich ganz befreit hat, erschliesst sich eine warme, wahrhaftige Empfindung mit den energischen Akzenten des dramatischen Styles zur vollen Blüthe der Melodie. Auch im rezitirten Schauspiele würde ein hiervon ergriffener und beseelter Redner recht wohl eine gewisse sprachliche Mittelstufe idealisch vergeistigter Naturwahrheit erreichen können, ohne dass er befürchten müsste, der energisch erhobene Ton der dramatischen Kunstsprache werde einem Auditorium, dem schon die Gesangessprache des neuen Kunstwerks vertraut geworden ist, noch für eine realistische Unnatürlichkeit gelten, anstatt als ein erhabenes dramatisches Pathos richtig

verstanden zu werden. Die edelsten Werke unserer dramatischen Litteratur, die goldenen Früchte der klassischen Arbeit, vornehmlich die idealischen Dichtungen Schiller's, sind in einem Sprachstyle geschrieben, welcher zur entsprechenden Wiedergabe eine gleiche Idealisierung des Sprechtones der Schauspieler erfordert. Niemals wird man diese Werke von der deutschen Bühne, deren höchste Ehre sie bedeuten, etwa um deswillen verbannen wollen, weil man eingesehen habe, dass sie die Erzeugnisse eines genialen „Irrthums“ gewesen waren. Wohl war es ein Irrthum des klassischen Genius, dass er im enthusiastischen Aufschwunge der poetischen Phantasie die zum Stillstand gebrachte Wanderbühne des nur rezitirten Dramas für den natürlichen Boden nahm zur Idealisierung des Theaters überhaupt, wobei dieses in organischer Ausbildung zur weihvollen Tempelstätte aesthetisch verklärter Volkskultur sich erheben sollte. Allein dieser Irrthum beruhte auf der thatsächlichen Nothwendigkeit, welche sie als die geborenen Meister des dichterischen Wortes eben einzig auf diese Bühne gestellt hatte. Eine spätere Zeit wird in Folge ihrer gewonnenen Einsicht die Bühne des gesprochenen Schauspiels nicht mehr zu beschweren brauchen mit solchen dichterischen Bemühungen um ein Ideal, welches in seiner natürlichen Eigenart nur auf dem Gebiete des musikalischen Dramas zu verwirklichen war. Gleichwohl wird der mimische Künstler des Schauspiel-Theaters auch ferner nicht umhin können, über den dort herrschenden, nicht idealisirten, natürlichen Sprechton hinaus sich noch jenes erhobene Pathos der poetischen Rede anzueignen, welches der hohen Idealität Schiller'scher Dichtung in künstlerischer Weise entspricht. Hierfür würde ihm dann die Sprache des musikalisch-dramatischen Gesanges allerdings ein maassgebendes Vorbild bleiben dürfen, sowie die grossen Dichter selbst an der Tonsprache Gluck's eine erhabene Bestätigung und Anregung für ihr eigenes idealisches Pathos gefunden hatten. Davon aber abgesehen, was das reine Schauspiel der Zukunft pietätvoll der Vergangenheit unserer klassischen Bühnendichtung schuldet, ist es sich selber zur freien Entwicklung seines eigenen Styles in der That erst jetzt, mit der musikalischen Erfüllung jenes klassischen Verlangens nach der Idealisierung des Theaters, völlig zurückgegeben worden.

Was in diesem Style des reinen Schauspiels sich ausdrückt, und was auch bei aller Entartung und auf allen Abwegen unseres rezitirten Dramas immer wieder als sein unaustilgbares Lebenselement sich gemeldet hat: das ist der Geist des alten deutschen Volks- und Markttheaters, der germanische Realismus. Diesen wollen wir aber nicht missverstanden haben als eine naturalistische Richtung des Geistes auf das Unkünstlerische, Phantasiebaare, an die Materie als solche Gebundene. Im Gegentheil betrachten wir ihn als ein, dem poetischen Geiste der Nation zur innig verwandtschaftlichen Pflege übergebenes, echt- und edelartiges Eigen des Volksgeistes, indem wir darunter eine in der Tiefe des Gemüthes wurzelnde

Natürlichkeit begreifen, wie sie am Schönsten mit dem Namen der Wahrhaftigkeit sich bezeichnen lässt. Vor dem Versinken in den rohen Naturalismus, als welcher der einzig wahre Feind des Idealismus ist, wird dieser Realismus durch die intellektuale Kraft des poetischen Geistes bewahrt. Dieser selbst aber entwickelt sich als die farbige Blüthe aus dem Keime einer edelen Natur, welcher wir den heroischen Stammesnamen „*germanisch*“ geben. In den hohen schauspielerischen Aufgaben, welche das deutsche Genie der Bühne stellt, erhebt der poetische Geist auch die realistische Kunst der rezitirenden Charakterdarstellung zu ideellem, ja idealem Werthe. Er ist es, der uns berechtigt auch dort von „Kunst“ zu sprechen, wo die künstlerische „Idealisirung“ jener germanischen Wahrhaftigkeit nicht die höchste stylbildende Gewalt ausübt, — wo also „das Ideale“ auf der Bühne nicht in „Idealen“ persönlich vor uns wandelt.

Offenbar ändert diess nichts an der hier durchgeführten ästhetischen Unterscheidung zwischen dem Idealstyle, welcher das Ziel der klassischen Arbeit gewesen war, und dem soeben bezeichneten, poetisch-realistischen Style des reinen rezitirten Schauspiels. Nennen wir es kurz: den Unterschied zwischen Schiller und Shakespeare, zwischen deklamatorischer Lyrik und rezitirter Dramatik, — weiterhin zwischen Gesang und Sprache. Auch die realistische, der Wirklichkeit dienende Sprache trägt noch einen idealen Charakter in sich, welcher auf dem geistigen Elemente der Bedeutung beruht, und demgemäss auch ihrer Form und ihrem Ausdrucke sich mittheilt. Selbst ohne jegliche lyrische und rhythmische Ziergestaltung vermag die einfache, sich selber gebende Menschengesprache, gerade je natürlicher sie geblieben ist, poetisch zu wirken, *Dichtung* zu werden, — gleichwie etwa das erste Menschenwort als solches schon das erste Gedicht des menschlichen Geistes genannt werden darf. Dem intellektualen Wesen, welches dieser immanenten Poesie, diesem natürlichen Idealismus der Sprache eignet, entspricht der poetisch-ideale Werth des realistischen rezitirten Schauspiels. Der geistige Charakter des Sprechdramas wurzelt eben durchaus in der Sprache; und wie die Wurzeln der Sprache selbst die *Ideen* des menschlichen Geistes in den Urzeichen seiner Vorstellung wiedergeben, so erscheinen die *Ideen* der menschlichen Natur selber in der Darstellung der Gestalten des gesprochenen Dramas, noch nicht zwar zu verklärten Idealen erhoben, aber charakteristisch personifizirt durch die schöpferische Kraft der poetischen Phantasie.

Bei einer etwaigen Reformirung des rezitirten Schauspiels würde es sich niemals mehr um die — nun schon vollbrachte — Idealisirung der gesammten Form des Theaters, der theatralischen Erscheinung in allen ihren Theilen handeln. Die gegenwärtige scenische Darstellung wird hier nicht aus dem Bereiche der unmittelbaren geistigen Theilnahme des realen Publikums entrückt. Dagegen wäre die Idealisirung des Theaters in ihrer lebendigsten Vollendung, in welcher sie dann auch das Publikum als ein

ideales wieder in sich begriffe, eine Thatsache von mehr als nur künstlerischem, von religiösem Charakter. Es verwirklicht sich darin ein feierliches Symbol des idealen Volksgeistes, das als ein solches zu universaler Bedeutung sich erhebt, indem sich die „Nationen“ im idealen Reiche der Kunst mitsammen verbrüderert fühlen; und die Natursprache solcher idealen Verbrüderung ist ohne Zweifel die Musik, der tönende Weltathem des germanischen Idealismus. Diess eben war es, was die Klassiker — weil ein anderes Feld ihnen noch nicht offen stand — „irrhümlich“ auf der Bühne des nur gesprochenen, poetisch-realistischen Dramas unter entmüthigenden Schwierigkeiten und — in dem erhabenen Sinne ihrer grossen reformatorischen Aufgabe — ohne Erfolg angestrebt hatten. Im musikalischen Drama, aus deutschem Geiste künstlerisch verwirklicht, stellt es sich heute vor allen Nationen an Einer Stätte mit solcher ergreifenden Bestimmtheit dar, dass es dort auch schon allmählich sein „Volk“ sich zu erziehen beginnt, — ein „Volk“, welches dem Kunstwerke gegenüber nicht mehr nur als Theaterpublikum „ohne Gage mitspielt“, sondern sich selber in der weihevollen Empfängniss des Idealen „idealisiert“ fühlt zur lebendigen Bedeutung der mitschöpferischen Seele der Menschheit, welcher zur erweckenden Offenbarung ihres edelsten Wesens auf den Zauberruf ihres Genius eine solche höchste Blüthe der Kunst entspross.

Das rezitirte Schauspiel, wenn es seinem Wesen gemäss seine Lebenskraft aus der mimisch erregten Volksseele selber schöpft, ohne jedoch deren verklärtes Idealbild in der Offenbarung des künstlerischen Genius darstellen zu wollen, bedarf dazu auch gar nicht jener „Idealisirung des Theaters“, sondern nur einer Bühne zum Spielen, einer Menge zum Schauen, wobei es eben als reines „Schauspiel“ und echtes „Volksspiel“ das Volk nicht so sehr „über sich“ erhebt, als wie „unter sich“ beisammen hält. Allein für sich selber hat es zu sorgen, dass es sich der Welt des menschlichen Idealismus, der Kunst, an jeder populären Stätte gleich würdig erhalte, indem es überall der theatralischen Verwirklichung der nationalen Dichtung dient. Denn eben jene grossen Dichtergeister, welche die Schauspielbühne einst „idealisieren“ gewollt, haben mit ihrer hehren klassischen Arbeit das Schauspieltheater selbst verpflichtet, nun von der Last der Idealisirung befreit, so „ideal“ wie möglich seines eigenen Amtes zu walten. Diess aber besteht in der dichterisch veredelten und durchgeistigten Naturäusserung des mimischen Triebes der wirklichen lebendigen Volksseele. Das ist das Drama im engeren Sinne, welches nicht, wie fast immer geschieht, zu verwechseln ist mit der äusseren Form scenischer Handlung bei der Erscheinung des Mythos aus der Musik im Idealtheater.

Eine solche Durchgeistigung der Naturwahrheit in Wort und Gebärde, welche im rezitirten Drama das Abbild des Wirklichen, anstatt in naturalistischer Nachäffung, in einer wirklich künstlerischen Nachbildung giebt,

gestaltet sich aber damit schon zu einer gewissen künstlerischen *Symbolik*. Diese — sagen wir: — Symbolik der Realität (nicht also symbolische Idealisierung) lässt uns die vielfältigen charakteristischen Individuationen des allgemeinen Menschenwesens in bestimmten poetischen Gestalten verewigt erscheinen. Zwar sind es noch nicht selbst typische Idealgestalten, als die natürlichen Bewohner eines Idealreiches, das für uns nur in der Kunst Existenz gewinnt; doch aber dürfen sie uns persönlich gestaltete Beispiele der Ideen des Allgemein-Menschlichen innerhalb der Gesetze und Formen einer geschichtlichen Realität bedeuten. Es ist diess auch das selbe „*Symbolische*“, welches, auf die gesammte Handlung bezogen, Goethe kurzweg als das „*echt Theatralische*“ bezeichnet hat. Er hat diese Meinung bemerkenswerther Weise ungefähr zur nämlichen Zeit zweimal geäußert. In dem Aufsätze von 1826 „Shakespeare als Theaterdichter“ sagt er: „Genau aber genommen ist nichts theatralisch als was für den Klugen zugleich symbolisch ist: eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet“, wozu er das Beispiel der Scene des Prinzen Heinrich mit der Krone seines Vaters aus Shakespeare's „*Heinrich IV.*“ anführt. In den Gesprächen mit Eckermann finden wir vom 26. Juni 1826 Folgendes notirt: „Ich fragte, wie ein Stück beschaffen sein müsse, um theatralisch zu sein? — Es muss symbolisch sein, antwortete Goethe, das heisst: jede Handlung muss an sich bedeutend sein und auf eine noch wichtigere hinielen“. Sobald der Dichter sich der Bühne bemächtigt und die mimisch erregte Volksseele, die in ihm produktiv geworden, dort reden und handeln lässt, so sieht der Zuschauer nicht mehr nur etwas „geschehen“, sondern „es vollzieht sich“ etwas vor seinen Sinnen, was „Bedeutung“ hat, wie das Wort selbst, diese Keimzelle der schauspielerischen Kunst, das in der Bewegung der Mundorgane ja auch eine Symbolik der Wirklichkeit vollzieht. Die „*Ideen*“ der Menschen und ihrer Geschichte reden und handeln in der Sprache des Dichters und in der Form des realistischen Dramas, wenn auch nicht der Musik und des Idealtheaters. Wer auf Shakespeare's Charaktere schaut, wer in die Welt des Goethe'schen Goetz und Egmont, des Kleist'schen Schauspiels blickt, der erkennt darin das natürlich hervorquellende und sich wahrhaft formende Wesen dieses durch die dichterische Phantasie zum Symbolisch-Theatralischen durchgeistigten Realismus des gesprochenen Schauspiels.

Hier, wie schon in dem oben angeführten Beispiele Goethe's, verbindet sich mit den beiden Begriffen des *Symbolischen* und des *Theatralischen*, als wie ein gleich damit einbegriffenes Dritte, der Begriff des *Historischen*. So sagte denn auch Goethe zu Eckermann ein anderes Mal (I. 154):

„Der Poet soll das Besondere ergreifen, und er wird, wenn dieses nur ein Gesundes ist, darin ein Allgemeines darstellen. Die englische Geschichte ist vortrefflich zur poetischen Darstellung, weil sie etwas Tüchtiges, Gesundes und daher Allgemeines ist, das sich wiederholt. Die französische Geschichte hingegen ist nicht für die Poesie, denn sie stellt eine Lebens Epoche dar, die nicht wieder kommt“ (kann also nicht „symbolische“ Bedeutung gewinnen).

Hier spricht einmal nicht der „Idealisator“ des Theaters, sondern eben jener Dichter des Goetz und Egmont, der Nachfolger Shakespeare's und Vorarbeiter Kleist's und eines rezipierten Volks-Dramas der Zukunft; und er bezeichnet damit genau die vorher genannte „Symbolik der Realität“, als des besonderen Geschehens, angenähert der dichterischen Verallgemeinerung in den grossen, symbolisch bedeutsamen oder deutbaren Bildern der Geschichte. Von der anderen Seite des damaligen Schlachtfeldes der poetischen Litteratur trifft aber auch Tieck in der Charakterisirung des symbolischen Geschichtsdramas mit Goethe zusammen, wenn er 1823 bei Gelegenheit einer Theaterkritik über den „Wallenstein“, und unmittelbar nach seiner Klage über das Unverständniss der enthusiastischen Schiller-Verehrer für Goethe, sich folgendermaassen ausspricht:

„Das poetische Auge des Dichters, dem sich die Geschichte seines Landes eröffnet, sieht und erräth auch, wie alte Zeiten in der seinigen sich abspiegeln, wie das Beste seiner Tage nur durch edlen Kampf oder Drangsal der Vorzeit möglich wurde, und indem der Sänger Alles mit dem echten Sinn des Menschlichen umfasst, wird er zugleich ein Prophet für die Zukunft, er wird Geschichtschreiber, und das gelungene Werk ist nun eine That der Geschichte selber, an welcher noch der späte Enkel sich begeistert, seine Gegenwart aus diesem klaren Bilde erkennen und sich und sein Vaterland an ihm lieben lernt. Ein grosser Moment in der Geschichte ist eine Erscheinung, die sich nur dem Seherblicke erschliesst.“ (Kritische Schriften. III. 41. 42.)

Man möchte hier jenes Planes zu einem „Friedrich Rothbart“ gedenken, von welchem einst Wagner mit letzter Entscheidung sich ab- und dem musikalischen Drama „Siegfried“ zuwandte. Aber auch schon in jenen Shakespeare'schen Historien, den Erstlingen unseres geschichtlichen Dramas überhaupt, wie der ersten Schule für den natürlichen Sprechtönen des rezipierten Schauspiels, lässt sich solch eine „gewisse (poetische) Symbolik der (historischen) Realität“ erkennen: wie in einem konzentrirenden Symbole spiegelt sich in diesem Einen zusammenhängenden Ausschnitte das Wesen der Gesamtgeschichte dergestalt, als wäre hier für ihren Inbegriff ein Wort gefunden, das ja nach unserer früheren Bemerkung stets symbolische Bedeutung hat. Daher konnte auch Schiller nach der Lektüre dieses Dramen-Cyklus an Goethe schreiben: „Zu bewundern ist's, wie der Dichter dem unbehilflichen Stoffe immer die poetische Ausbeute abzugewinnen wusste, und wie geschickt er das repräsentirt, was sich nicht repräsentiren lässt, ich meine: die Kunst Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargestellt werden.“ (Briefwechsel, Nr. 383.) Da sah er nicht nach seiner ästhetischen Regel „die Ideen (des dichterischen Genius) die Materie (der geschichtlichen Wirklichkeit) idealisatorisch beherrschen“, sondern die Ideen dieser Wirklichkeit selbst, auf deren eigenem Boden, wie herausgelöst aus der grauen Schale der Materie symbolisch sich bewegen, mit einem scharf charakteristischen Realismus, der doch so viel mehr darstellte, „als die Natur vermag“, — nämlich das um so bewundernswerthere Werk eines selbst fast übernatürlichen Dichters. Nur

vergleichbar wäre diess etwa mit jener zauberhaften Wirkung der Ton-
sprache eines Gluck oder Mozart, worin unser Klassiker einst höchste
Idealisirung erkannt hatte, die aber dort in jener Idealwelt zugleich doch
nur die wahrhaftige Natur in ihrer absoluten Vollendung darzustellen und
anzutönen schien. Als Schiller selbst zuerst zum Geschichtsdrama und
der idealisirenden Richtung in verhängnissvoller Verbindung sich zuwandte,
da benutzte er in seinem „*Don Carlos*“ die Geschichte gleichsam nur als
scenische Unterlage, als theatralischen Hintergrund, um nun seinen Marquis
Posa als den Vertreter des politischen Idealismus auftreten zu lassen, wo-
mit diese einzelne *dramatis persona* also die Bedeutung eines persönlichen
Symbolen für eine historische Revolution des politischen Geistes der Mensch-
heit gewann. Dabei trat aber das Geschichtliche eben so sehr hinter dem
Symbolischen zurück, wie auch das straff Dramatische hinter dem wirksam
Theatralischen. Allegorisch ward später die historische Symbolik in dem
zweiten Theile von Goethe's „*Faust*“, ironisch aber in Heinrich von Kleist's
„*Hermannsschlacht*“.

Diese letzte Dichtung ist andererseits für die Geschichte des rezitirten
Drama's so bedeutsam, dass wir doch nicht mit der blossen Ironie ihr
genug gethan zu haben glauben dürfen. Zunächst möchte sie schon als
Sprachschule gleich hinter die britischen Königsdramen zu stellen sein,
sowie ja auch Wagner den „*Prinzen von Homburg*“ des selben Dichters
wohlweislich als Prüfstein für die Fähigkeiten der rezitirenden Schauspieler
auf dem modernen Theater empfohlen hat. Was wir als das Symbolische
im rezitirten Drama bezeichnet hatten, jener poetische Realismus in der
Darstellung der „Ideen“ der menschlichen Charaktere und geschichtlichen
Thatsachen, den man auch im Gegensatze zu der künstlerisch abstrakten
Idealisirung den „immanenten Idealismus“ der Natur nennen könnte: diess
hat ein ästhetischer Geist, dessen Einsicht Tieck weit über die seine setzte,
Solger, bei Kleist vor Allem zu rühmen gefunden; und wenn er ihn als
den kühnen Dichter des aus dem Innersten der Charaktere sich darstellen-
den Wirklichen besonders in jener „*Hermannsschlacht*“ bewundert, so ist es
die selbe feine Empfindung für das Theatralisch-Symbolische im Historisch-
Poetischen, was den Aesthetiker zu so intensiver Bewunderung dieses
Werkes treibt. Hören wir aus Tieck's Zitat eines Solger'schen Briefes über
Kleist (1817) nur das Folgende:

„Was ihn mir dagegen weit über unsere Dichterlinge erhob, das war sein
tiefes und oft erschütterndes Eindringen in das Innerste des menschlichen Gefühls,
das er mir nur oft zu hart und roh an das Licht riss, und die ausserordentliche
energische und plastische Kraft der äussern Darstellung, wovon wir in den
Schattenspielen unserer Fouqué's bei allem Bombast so wenig finden. Auch im
Prinzen von Homburg liegt alles im Charakter, auch hier bildet sich dieser vor
unsern Augen in den Situationen und durch sie; aber die Wechselwirkung, die
Gleichung zwischen beiden Seiten, die zu den höchsten dramatischen Aufgaben
gehört, ist vollkommen erreicht. Es schwebt über dem ganzen Sein und Werden

des Menschen der ruhige, grossartige, dramatische Blick. Am meisten ist die Heiterkeit zu bewundern, die im ganzen Stücke vorherrscht. Sie rührt besonders daher, dass alles in seinem wirklichen, gegenwärtigen Leben aufgefasst, nichts idealisirt oder mit leeren Redensarten aufstolziert ist. Daher auch das liebe, heimathliche Gefühl, das uns hindurch begleitet. Was den Hermann betrifft, so ist das Charakteristische hier noch überwiegender, und ausserdem die politische Richtung sehr vorherrschend. Dennoch hat das Stück eine sehr dramatische Wirkung, und weil es so sehr aus der Wirklichkeit geschöpft ist, deren Abbild es sein soll, so wirkt es beinah wie ein historisches. Im Hermann sieht man fast am meisten, wie es dem wahren Genie des Dichters gegeben war, auch das Kühne und scheinbar Ungeschickte mit Glück zu wagen, eine Gabe, die sich beinah in allen seinen Werken zeigt und oft glänzend bewährt.“ (Kritische Schriften. II. 56 ff.)

Das „Politische“ und das „beinah Historische“ lässt sich nun aber gerade bei der „Hermannsschlacht“ noch ganz spezifisch als das *Nationale* bezeichnen, welches hier noch zu jenen drei vorher erwähnten Grundbegriffen für die Charakterisirung des rezitirten Dramas hinzutritt. Wie einst Goethe mit dem „Goetz“ auf seine Weise, so knüpfte Kleist damit wiederum an das Geschichtsdrama Shakespeare's an und erfüllte dergestalt, auch sehr *auf seine Weise*, den Wunsch Tieck's, der einmal, als er von dem Niederschlag des englischen Theaters auf das deutsche in jenen ersten historisch-poetischen „Haupt- und Staatsaktionen“ sprach, mit den Worten fortfuhr:

„Es ist zu beklagen, dass sich nicht schon im Anfange des 17. Jahrhunderts Dichter und Dichterfreunde fanden, um sich dieser, uns zusagenden Gestaltung zu bemächtigen, und sie in vielseitiger Ausbildung einheimisch zu machen. Deutschland, das überall die Poesie fast vergessen und seine Sprache verlernt hatte, ging aber einem so blutigen Truerspiel in seiner wirklichen Geschichte entgegen, dass von jenen Schatten auf lange nicht die Rede sein konnte.“ (Kritische Schriften, IV. 195. „Das deutsche Drama.“)

Sonach würde ein Werk wie die „Hermannsschlacht“ uns nunmehr den vervollständigten Grundsatz darstellen: „Rezitirtes Drama giebt nationale Historie in theatralischer Symbolik.“ Nur ist eben diese merkmürdige „Hermannsschlacht“, als Kunstwerk, eine etwas brutale Komödie grossen Styles geworden, weil dem unglücklichen, halbver zweifelndem Dichter sein edeles Bestreben, eine weltgeschichtliche Begebenheit symbolisch als Aufruf zum Freiheitskampfe an die schlummernde deutsche Volksseele seiner elenden Zeit zu verwerthen, nicht mehr ohne den hippokratischen Zug der romantischen Ironie durchzuführen gelingen wollte. Da träfe denn nun in dieser persönlich-tragischen Ironie unseres grössten „romantischen“ Dramatikers die historische Symbolik auch noch mit der sog. poetischen *Romantik* zusammen. Wohl hat für uns der alte Gegensatz zwischen Romantik und Klassizität nach unserer neuen Unterscheidung zwischen Realismus und Idealismus in dramatischer Poesie an bestimmender Geltung verloren. Dennoch wollen wir, da das einst so bedeutende Wort hier einmal genannt ist, es nicht versäumen, auch den zweiten kritischen Romantiker neben Tieck, A. W. von Schlegel, noch ein Mal zu zitiren, welcher schon im Todesjahre Kleist's seine „Vorlesungen

über dramatische Kunst und Litteratur“ mit einem ganz ähnlichen Hinblick auf das Wesen des Schauspiels beschloss, der auch zu einem bemerkenswerthen Ausblicke auf dessen Zukunft sich gestaltete:

„Man hat sich neuerdings bemüht, die Reste unserer alten National-Poesie und Ueberlieferung auf mancherlei Weise wieder zu beleben. Diese können dem Dichter eine Grundlage für das wundervolle *Festspiel* geben! Die würdigste Gattung des romantischen *Schauspiels* ist aber die historische. Auf diesem Felde sind die herrlichsten Lorbeern für die dramatischen Dichter zu pflücken, die Goethen und Schillern nacheifern wollen. Aber unser historisches Schauspiel sei denn auch wirklich allgemein national, es hänge sich nicht an Lebensbegebenheiten von einzelnen Rittersn und kleinen Fürsten, die auf das Ganze keinen Einfluss hatten; es sei zugleich wahrhaft historisch, aus der Tiefe der Kenntniss geschöpft, und versetze uns ganz in die grosse Vorzeit. In diesem Spiegel lasse uns der Dichter schauen, sei es auch zu unserem tiefen Schameröthen, was die Deutschen vor Alters waren, und was sie wieder werden sollen. — Welch ein Feld für einen Dichter, der wie Shakespeare die poetische Seite grosser Weltbegebenheiten zu fassen wüsste! Aber so unbekümmert sind wir Deutsche immer um unserere wichtigsten National-Angelegenheiten, dass selbst die bloss historische Darstellung hier noch sehr im Rückstande ist.“ —

So sprach Schlegel im Jahre 1811! — Wir aber gedenken wohl bei diesen Worten auch einer „wichtigsten National-Angelegenheit“, der idealen deutschen Kunst; doch wir blicken dabei hoffnungsvoll auf das heute, nach 72 Jahren, wirklich Vorhandene, das uns Gewonnene, uns zu Wählende: auf ein gegenwärtiges Bayreuth. Zu vielem Freudigen hat uns diess ja auch die besondere Freude bereitet, dass wir nun im Stande sind, die klassische Tendenz der Idealisierung mit der romantischen Richtung auf das Nationale in lebendige künstlerische Einheit verschmolzen zu geniessen; wogegen noch einem Tieck aus ihrer Gegensätzlichkeit eine schwere geistige Gefahr für die deutsche Kunst emporgewachsen erschien, wider deren drohende Macht er laut und mit schönen Wahrheiten z. B. auch in seiner „Rede oder Predigt des *Paradoxen* vor der Gesellschaft, als alle Freunde versammelt waren,“ seine klangvolle Stimme zu folgenden Worten erhob:

„Jenes Streben nach Ideal, Antike, Ferne, dem Vollendeten und Fremden — wem möchte es verschlossen bleiben? Es ist zum Erringen da — aber nicht um das Nähere, das Bessere zu verlieren. Der Geist ernüchtert, die Kraft wird schwach, ja bis zur Vernichtung kann dieses Jagen nach dem Antiken, Fernen, Idealen führen — das uns in anderer Gestaltung, wenn wir es nur erkennen mögen, ja dicht vor den Füssen liegt. Heil suchen müssen wir? In anderer Gegenwart? In fremder Zeit? Vielleicht kann der Philosoph (und ich zweifle doch) Kosmopolit sein, der Künstler nicht; und der Dichter kann am allerwenigsten des Vaterlandes entbehren. Aber die Weihe des Dichters, seine Pflicht ist es, es zu sehen und zu verkünden, wenn auch alle weltlichen und verblendeten Menschen es längst verloren und vergessen haben.“ (Kritische Schriften, II. 251. „Goethe und seine Zeit“, 1828.)

So ahnt die künstlerisch und vaterländisch empfindende Seele Tieck's, mehr noch als sein scharfblickender kritischer Geist, ein Anderes, ein Ideales „dicht vor unseren Füssen“, welches für die gefährliche Idealisierungs-

tendenz seines grossen klassischen Widerparts in weihvollen Verkündungen deutschen Genies eintreten soll. Wer dieses Andere sieht (das Tieck doch nicht sah), der hat es wohl leicht gerecht zu sein, sowohl gegen das Eine, welches Tieck in solchen Aufruhr deutscher Künstler-Sorge versetzte, als auch gegen den Einen, der den letzten Klassiker in den Winkel des antiken Tempels und über Manto's Schwelle bis zur Persephoneia scheuchte. Betrachten wir im Folgenden diesen merkwürdigen Zwiespalt noch etwas näher, um daran nun völlig zu ermassen, was es bedeute, wenn wir heute die Versöhnung der gegnerischen Anschauungen unserer Vorzeit erreicht sehen dürfen.

Ueber die Beleuchtung der Bühne.

Eine Zuschrift an den Redakteur der „Bayreuther Blätter“.

Ein Problem von hoher Wichtigkeit bleibt auch noch auf der Bühne von Bayreuth zu lösen, damit diese schon in vieler Hinsicht so eigenartige Schöpfung in jeder Beziehung als *Muster-Theater* auf das Deutlichste beweise, dass das, was dort zu sehen, ebenso, wie es zu sehen ist, mit allen anderen bisher errichteten Gebäuden dieses Namens nichts mehr gemein habe. Was dort nämlich in Etwas noch an die sonstigen allbekannten Theater erinnern kann, denen das Bayreuther seiner ganzen Entstehung und seinem Hauptzwecke nach so durchaus ungleich ist, das dünkt uns jene noch immer künstlerisch unzulängliche Behandlung der Bühnen-Beleuchtung zu sein, welche doch auf einer so ganz verwandelten, in allen ihren Theilen zu einer idealen Natur zurückgeführten Bühne ebenso der künstlerischen Vernunft folgen müsste, wie die andern Einzelheiten der Inszenirung, mit denen sie völlig zu harmonisiren hat. Gerade von dem Standpunkte des musikalischen Dramas, worin das Gehörte mit dem Geschauten auf das Innigste sich verbindet, muss es doch gewiss von besonderer Wichtigkeit erscheinen, auch eine Beleuchtung angewandt zu finden, welche der Situation, worein uns der Autor versetzt, derart entspricht, dass die Illusion für den Zuschauer so vollständig als nur möglich wird.

Der Meister, ein so vielseitiger Künstler, wie er war, hat an diese Bedeutung der Erleuchtung und des Lichtes für die Bühne gleichfalls gedacht, indem er an verschiedenen Stellen seiner dramatischen Werke genau die Tageszeit angiebt, wann die Handlung sich zuträgt. Ja, schon durch die Musik selbst zeigt er, so deutlich wie diese es nur auszudrücken vermag, die Steigerung und die Art des Lichtes an, welches die Scene erhellen soll. Als grosser Künstler hatte er wohl gefühlt, wie die verschiedenen Tageszeiten mit ihren malerischen Effekten und besonderen Tinten — die Morgenröthe vor Tagesanbruch, der Sonnenaufgang, der volle Tag, und alle Abstufungen des sinkenden Sonnenlichtes bis zum Beginne der Nacht, und die Nacht selbst — er hat es wohl gefühlt, sage ich, wie diese wechselnden Erscheinungen, auf der Scene künstlerisch entsprechend wiedergegeben, den beabsichtigten Eindruck auf das Gemüth des Zuschauers soweit erhöhen müssten, dass in der That, während dieser durch den Zauber der Musik noch poetischer gestalteten Momente, der gleiche Gemüthszustand in ihm wieder hervorgerufen würde, wie er ihn bei einer entzückten Betrachtung der Natur selbst empfunden hätte. Die gleichen Empfindungen, welche der Maler, soweit es seine Kunst zulässt, in uns zu erwecken berufen ist, hat auch der Meister gewollt, als unentbehrliche Ergänzung des so viel lebendigeren scenischen Bildes, in welchem die dramatische Situation und der musikalische Ausdruck sich vereinigen und verschmelzen, um durch

solche Verbindung, und zwar nur auf diesem Gebiete, den vollendeten Ausdruck der reinen ästhetischen Wahrheit zu erreichen, woraus in seiner Vorstellung die einzig mögliche intellektuelle und moralische Kultur — d. h. „das Gute durch das Schöne“ — hervorgehen soll.

Auch wir, wenn wir versunken in die Betrachtung der Natur, gleichviel ob dabei von künstlerischer Urtheilskraft geleitet oder nicht, es einmal zweifellos empfunden haben, dass die oben genannten verschiedenen Tageszeiten auch verschiedene Eindrücke in unserem Geiste hervorbringen und manigfache Gefühle erwecken, indem sie theils durch die Farbe, theils durch die Stärke und Beschaffenheit des Lichtes, oder selbst durch seine Richtung, wie auch durch die grössere oder geringere Bedeutsamkeit, welche es den beleuchteten Gegenständen verleiht, eigenthümlich charakterisirt erscheinen; wir werden es gleichfalls ohne Widerspruch begreiflich finden, dass wohl auch dieser so wesentlichen Seite der Inszenirung sein Interesse ernstlich zuzuwenden ein Meister nicht werde umhin gekonnt haben, dessen Bestrebungen überall darauf gerichtet waren, durch den vollkommensten Eindruck auf den Menschen, diesem eine Lehre, welche er ihn nur in seinem Theater lehren konnte, zu unauslöschlicher Bewahrung einzuprägen.

Nachdem also einmal festgestellt ist, dass die Beleuchtung der Bühne eine mindestens eben so wichtige Sache sein sollte, wie die Dekoration, welche sie erst völlig harmonisirt und motivirt erscheinen lässt, und wie die dramatische Situation, die sie begleitet, die Musik, die sie in gegebenen Momenten ausdrücklich verstärkt: so gelangt man nothwendig zu der Frage, ob die primitiven, ungenügenden, ja selbst absurden Mittel, deren sich das Theater noch heute zu bedienen hat, durch immer weitere Entfernung vom Konventionellen sich nicht um so mehr dem Naturgemässen nähern und mit dem gesammten musikalischen Drama Schritt halten könnten, welches sich ja bis auf diesen Punkt endlich von aller Opernkonvention befreit hat? Denn dass es heute fast einzig noch die Beleuchtung, dieser so wichtige Theil des scenischen Ausdruckes, ist, was dem musikalischen Drama auf seinem Wege zur künstlerischen Vernunft nicht gleichmässig gefolgt war, und grosser Reformen sowohl im Ganzen wie im Einzelnen noch benöthigt, — das müssen wir uns offen eingestehen! Daher wird denn auch die Frage der Bühnen-Beleuchtung bis zu ihrer vollständigen Lösung die dem Bayreuther Theater sich widmenden Männer ernstlich beschäftigen müssen; denn vergessen wir das nicht — sie ist für Alles, was den artistisch-plastischen Theil betrifft, ebenso bedeutsam, wie es für die ideale Seite des gesprochenen Dramas die befreiende und erleuchtende Musik ist. Und diess führt uns geradeswegs dahin zu erklären: dass, wenn die Musik sich kundgeben soll, ohne dass man die Instrumente sieht, die sie hervorbringen, auch das Licht erleuchten soll, ohne dass man den Herd errathen könne, der es verbreitet.

Um zur Lösung einer solchen Aufgabe zu gelangen, bedarf es des Wegweisers einer gesunden Vernunft, sowie reichlicher Forschungen und Erfahrungen kunstverständiger Männer betreffs der anzuwendenden praktischen Mittel, unter stäter Beachtung eines anleitenden wahrhaft künstlerischen Geistes. Haben wir es doch auch schon auf einer ausländischen Bühne bemerken können, wie sowohl in der Art, die Scene in gewissen Momenten zu beleuchten, als auch bei den mechanischen Bewegungen und Verwandlungen, neue, kühne Effekte angewandt wurden, welche, wenn nicht in völlig befriedigender Weise, so doch wenigstens deutlich genug uns zeigten, was mit den heute verfügbaren wissenschaftlichen Mitteln unter einer streng künstlerischen Leitung erreicht werden könnte.

Eine erste, und vielleicht die wichtigste Reform müsste die völlige Abschaffung des Rampenlichtes sein. Diese Art die Gegenstände, Menschen wie Dinge, zu beleuchten, ist sicherlich falsch und unkünstlerisch, und ruft sowohl bei dem Zuschauer im Allgemeinen, als auch besonders bei dem Künstler, einen entschieden unangenehmen Eindruck hervor. Fragen wir uns doch nur: in welcher Situation des Lebens, sei es im Innern eines Tempels, eines Palastes oder irgend eines anderen Gebäudes, sei es im freien Felde, im Walde, oder selbst in jenen idealen Räumen, wohin uns der Dichter versetzt, um uns die Götter und Helden vor Augen zu führen, — wo haben wir jemals gesehen und erfahren, dass das Licht vom Boden komme?! Warum also die Menschen auf der Bühne derartig beleuchten, dass gerade das Umgekehrte sich darstellt, als was in der Natur vor sich geht, und was uns unsere Einbildungskraft uns vorzustellen gestattet? Ein von der Erde kommendes Licht wäre doch nur etwa da gerechtfertigt, wo in sonst völliger Dunkelheit ein Feuer auf dem Boden angezündet wäre, oder in einer Scene, welche höllische Gegenden oder die Wohnstätten von Zauberern darstellen soll. Ausser in solchen seltensten Fällen, kann man mit Bestimmtheit sagen, dass in der Natur, sowohl im Freien wie im Inneren, das Licht überall her, nur eben nicht vom Boden kommt. Dieses Verfahren, welches den seinem Reflex ausgesetzten Gegenständen etwas Diabolisches verleiht, erregt einem feinfühlenden Auge Unbehagen und giebt den Gestalten, und folglich auch den Physiognomien der Schauspieler, ein derart verändertes Aussehen, dass sie eben wegen dieses schweren Hindernisses niemals einen völlig menschlich-edelen Ausdruck erzielen können. Zur Unterstützung dieser Behauptung brauchen wir nur noch darauf hinzuweisen, dass in den Gemälde- und Skulptur-Museen, wo es sich doch darum handelt, die Schönheiten der plastischen Meisterwerke besonders hervorzuheben, überall das Oberlicht bevorzugt und ausschliesslich angewandt ist, wenn überhaupt das Gebäude zu diesem Zwecke gebaut worden war. Solch ein Licht verschafft dem Zuschauer überdiess eine gewisse Seelenruhe, eine geistige Konzentration und künstlerische Sammlung, welche ihn von der übrigen Welt isoliren

soll, während er sich zu den höheren Sphären der reinen Kunst erhebt. In einzelnen Fällen könnte man noch die Seiten-Beleuchtung zulassen, vorausgesetzt, dass sie nach einer bestimmten Absicht künstlerisch geleitet werde. Keinesfalls aber sollte auf einer Bühne, welche durchaus künstlerischen Zwecken zu dienen hat, für immer eine Beleuchtung in Uebung bleiben, welche sowohl dem Gefühle wie der Wahrhaftigkeit widerstreitet.

Es wären noch manch andere wichtige Punkte in dieser schwierigen Beleuchtungs-Frage zu behandeln, von denen jedoch nur der vorzüglichste hier noch angeführt sei, da er sich sofort der Beachtung aufdrängt: dass es nämlich deutlich zu erkennen sein müsste, ob die Sonne die Scene erhellt, oder ob es ein trüber, ein wolkiger Tag ist; wogegen auf der heutigen Bühne, ganz unstatthafter Weise, diese beiden grundverschiedenen Beleuchtungen immer noch derart sich vermischen, dass weder die eine noch die andere zu sehen ist, sondern leider Gottes einzig und allein das konventionelle Gaslicht.

Doch genug! — In der Frage der Inszenirung (für deren bedeutsamsten Theil wir die Beleuchtung halten) müssen wir uns jedenfalls bemühen, mit allen möglichen Mitteln zur vollständigen Realisation der ganzen und reinen Idee des Meisters zu gelangen; und wenn wir uns auch nicht verhehlen wollen, dass die Lösung des Problems eine schwierige Sache sei, so erscheint sie uns doch nicht unmöglich. Vielmehr, als wir die Feder ergriffen, um dieses Thema aufzustellen, war es unser Wunsch und Zweck, die Aufmerksamkeit unterrichteter und kompetenter Männer auf die so wichtige Frage der Bühnen-Beleuchtung zu lenken, in der Ueberzeugung, dass auch dieses Problem eines Tages seine Lösung finden werde, um so mehr, als sowohl die besprochenen Unzuträglichkeiten, wie auch die Vortheile, welche aus einer Ersetzung dieses Systems durch ein anderes, vernünftigeres und künstlerischeres resultiren würden, zweifelsohne schon mehr als Einem aufgefallen sein dürften. An dem Tage aber, wann vermöge einer vernünftigen und künstlerischen Beleuchtung der Schauspieler als ein lebendiges Bildwerk in vollkommener Uebereinstimmung mit einem malerischen Hintergrunde sich befinden wird: dann wird das Theater von Bayreuth die völlige Verschmelzung aller Künste thatsächlich realisirt haben und den Ehrentitel einer vollkommenen *Muster-Bühne* mit dem des wahren *Tempels der Kunst* verbunden tragen! —

Paris, 20. Dezember 1884.

R. de Egusquiza.

Nachwort der Redaktion.

Die in obiger Zuschrift des spanischen Malers enthaltene Anregung mag wohl die Beachtung der Praktiker des Bühnenwesens verdienen, welche durch das Beispiel von Bayreuth von der Nothwendigkeit und Möglichkeit einer Theaterreform überzeugt worden sind. Unsere aufmerksamen Leser aber werden sich dabei des Unterschiedes zwischen den Begriffen eines Muster-Theaters und eines Ideal-Theaters wohl bewusst geblieben sein. Ein Muster-Theater verlangt möglichst ideale Vollkommenheit in jeglicher Realität seiner Einzeltheile; das Ideal-Theater dagegen giebt die theatralische Kunst überhaupt ihrem reinen idealen Zwecke zurück. Damit wird es dann freilich in nothwendiger Konsequenz auch alle jene realen Einzelheiten mehr und mehr zur möglichsten Vervollkommenung nach sich ziehen. So ist das Ideal-Theater einerseits die Vorbedingung für das Muster-Theater, wenn auch andererseits ein Muster-Theater sehr wohl gedacht werden kann, welches auf dem Boden nichtidealer Vorbedingungen in den dort bestehenden Realitäten das Musterhafte völlig erreicht hätte, ohne damit je zu der Würde eines wahren Ideal-Theaters sich erheben zu können. —

Stimmen aus der Vergangenheit.

Diderot und das Gesamtkunstwerk.

Von Karl Borinski.*)

Als in letzter Zeit der hundertjährige Gedenktag den grossen Encyclopädisten in lebhafter Erinnerung rief, war es erstaunlich zu bemerken, mit welchem Eifer Alles, selbst die geringfügigsten Organe der Tagespresse, Verdienste, Leben und Lebenswerk des seltenen Mannes erörterte. Um so auffallender — sofern etwas bei dieser Art Jubiläumslitteratur auffallen kann — erschien es, dass unter dem Manigfachen, was bei dieser Gelegenheit dem deutschen Volke ins Gedächtniss zurückgerufen werden musste, ein Punkt so sehr zurücktrat, der gerade in den Beziehungen Diderot's zu Deutschland am meisten in die Augen springt: seine Stellung zum Theater und zum theatralischen Kunstwerk. Liegt doch überdiess hier, wenigstens unserer Meinung nach, seine eigentliche That, die ihn der Geistesgeschichte der Deutschen unvergesslich macht, die ihm auf einen Lessing, einen Herder Wirkung ausüben liess. Möge es uns denn freistehen, in diesen Blättern, die so manche Lücke auszufüllen bestrebt sind, darauf Bezug zu nehmen, weniger um das theilweise Versäumte nachzuholen, als um die Aufmerksamkeit auf eine ganz spezielle Seite des in Frage kommenden Materials zu lenken, auf Diderot's Ideen über das „musikalische Drama“, oder — wir können es in seinem Sinne bereits so nennen — über das Gesamt-Kunstwerk. Die Mühe, sich die bezüglichen Aeusserungen des geistvollen Reformers zusammenzustellen, dürfte

*) Schon im Jahrgange 1882 dieser Blätter (S. 58—62) hat der Aufsatz von Ernst Ludwig über „Rameau's Neffen“ einige Zitate aus Diderot angeführt, welche auch in diesem Artikel wiederkehren; die weitere Ausführung des damals angeschlagenen Thema's dürfte uns wohl nicht verdacht werden. Brachte das 19. Jahrhundert zu den theoretischen Voraussetzungen des 18. uns das lebendige Kunstwerk, so liesse sich daran die weitere Hoffnung knüpfen, es möchte dereinst auch der mathematische Traum der sozialen Theorie jener Zeit aus schweren Wirren seine Erfüllung finden in einer religiösen Kultur der Zukunft! D. Red.

sich ganz besonders deshalb belohnen, weil daraus zugleich einiges Licht auf das meist ziemlich schattenhaft dargestellte Verhältniss Diderot's zur Musik fiele, einer Kunst, der er im *Nouveu de Rameau* einen so eigenartigen Heiligen zugeführt hat. Müssen sich unsere Ausführungen, die nur das Verdienst von Erinnerungen beanspruchen, hierbei auch versagen, auf anziehende Partien dieses Themas, Diderot's litterarische Persönlichkeit, den *querelle des bouffons*, diesen ersten Musikstreit, u. a. überhaupt einzugehen, so werden sie vielleicht ihre Absicht um so vollständiger erreichen, d. h. die oben angedeutete Seite seines Geistes, namentlich im Hinblick auf die Musik, um so klarer hervortreten lassen. Diderot war nicht Musiker, wie Jean Jacques, nicht musikalischer Rechenmeister, wie d'Alembert, nicht Kenner *par renommée*, wie „Mr. Grimm“ Mozartischen Angedenkens. Aber man wird ihm dennoch kaum glauben, wenn er später, enthusiastirt von der *méthode fixe* seines Schützlings Bemetzrieder pathetisch ausruft: „Beim grossen Rameau, bei Philidor und Blainville habe ich die Composition studirt und nichts haben sie mir beigebracht!“ Also bis auf Bemetzrieder und seine *méthode fixe* verstand er gar nichts von Musik, wie Assézat, der Editeur der grossen Ausgabe von Diderot's Werken, annimmt, ein energischer Franzose, der noch jetzt, etwas spät, für den *coin du roi* und die französische Musik Partei ergreift! Und dennoch las er *tous les ouvrages qui ont paru sur la théorie et la pratique de l'art musical*, dennoch besprach er mit grossem Aufwande musikalischer Gelehrsamkeit schwierige musikalische Materien und liess bei seinen unausgesetzten geistvollen Studien über die dramatische Kunst im weitesten Umfange keine Gelegenheit vorüber, ohne auf die mit ihr eng verschwisterte Musik auf das Liebevollste einzugehen. Freilich, er war kein „Musik-schriftsteller“ im engsten Sinne (ach, wie eng ist auch der Sinn mitunter!) des Wortes. Aber das erhebt gerade den vielgewandten Mann in unseren Augen, gerade diese Vielseitigkeit hat ihm auf den verschiedenartigsten Revieren Dinge aufgedeckt, die dem mühsamen „Theilarbeiter“ stäts verhüllt zu bleiben pflegen. Zeigen wir, dass sie auch auf diesem Gebiete einen Vorzug bedeutet!

Diderot's Vielseitigkeit ist das Auffälligste im Wesen dieses Mannes, so auffällig, dass bei ihm, wie bei dem mit ihm so eng verbundenen Lessing, gewöhnlich von nichts anderem die Rede ist. Man betrachte doch einmal diese Vielseitigkeit genauer! Sie verdient bei ihm noch weniger als bei Lessing eine solche Bezeichnung. Das ist nicht die Vielgeschäftigkeit eines Mannes, der auf verschiedenen, ganz entlegenen Feldern rege thätig ist, und wenn er auf dem einen genugsam herumgewirthschaftet hat, rasch auf das andere läuft, um auch da noch ein Weniges zu ackern. Ein so reicher Geist arbeitet in diesem Sinne überhaupt nicht. Mit dem freien, klaren Blicke überschaut er alle Felder menschlicher Thätigkeit, er kann gar nicht anders, als sie alle zugleich schauen, und daher sieht er viel deutlicher als jener, wo es Noth thut, wo man nachhelfen, wo man gänzlich umschaffen muss; das Gedeihen des einen kombinirt er mit dem eines andern, und so wird seine Ernte tausendfältig sein, denn um die Arme, welche ihm die kleinen Handreichungen abnehmen, braucht er nicht zu sorgen. Wie Diderot auf politischem, religiösem und philosophischem Gebiete immer den Menschen, nicht eine vage Menschheit oder ein Bruchtheil von ihr, im Auge hat, so überschaut er auch die gesammte Kunst von einem, dem einzig richtigen Standpunkt aus, dem Standpunkt, der sich seitdem trotz aller philiströsen Reaktionen immer mehr Geltung verschafft hat, und den zuerst verallgemeinert zu haben sein nicht geringes Verdienst ist: dem Standpunkt des künstlerisch affizibaren, des sensiblen, empfindenden Menschen. Keine gelehrte Kunst, keine frostige, prunkende Kennerschaft, kein Bücherstaub, der die Augen trübt, nicht

übergehen macht! Besonders das letztere, das ist so recht ein Postulat Diderot's. Es ist so viel von Thränen die Rede, es läuft so viel auf Thränen hinaus in seiner Dramaturgie, in seiner gesamten Aesthetik. Fast könnte es scheinen, es sei ihm mehr um die rührende, als um die hinreissende Kunst zu thun, die über das Gemeine erhebt. Aber es scheint nur so. Diderot, der praktische Dichter, der aktuelle Kritiker, welcher vor dem mythologischen Blödsinn der Opernbühne, vor den stereotypen Königen und Helden der Tragödie zu dem Extrem des bürgerlichen Drama's flüchtet, weil er hier überhaupt Empfindung, wahre Empfindung antrifft, wenn auch nicht von der höchsten Art, Diderot, der Franzose, der die Grenzen der französischen Sprache selbstlos, wie Einer, erfasst — man sehe nur seine *lettre sur les sourds et muets* —: dieser Diderot ist wohl zu unterscheiden von dem lebhaften, erregbaren Künstler mit dem hellen Blick, der trotz der Wälle der zeitlichen Umgebung, mit der höchsten, echten Kunst in innigem Rapport steht, einem Rapport, der sich mitunter bis zu einem vollen, bis dahin unerhörten Verständniss der Kunsterscheinung steigert. Dann erhebt er sich über die Apotheose der bürgerlichen Rührung, über die Familienväter und natürlichen Söhne, zur Erkenntniss des Höchsten, was der im Idealen schaffende Menscheng Geist vermag, des Gesamtkunstwerks; dann fällt wie mit einem Zauberschlage das Zöpfchen des Moralphilosophen, die beliebte Tugend, die *vertu*, auf der es in jener Zeit immer hinausläuft, und die unser Edelster der „Philosophen“ des 18. Jahrhunderts vor Allen auf seine Fahne geschrieben, dann ist er wohl im Stande auszurufen: „*Il n'y a rien de sacré pour le poète, pas même la vertu . . . Il n'est ni impie lorsqu'il tourne ses regards indignés vers le ciel, et qu'il interpelle les dieux dans sa fureur, ni religieux, lorsqu'il se prosterne au pied de leurs autels*“. In solchem Augenblicke scheint er sich sogar loszureissen von dem „halbwahren Evangelium der Nachahmung der Natur“ (Goethe), welches kurz zuvor der weise „Kunstrichter“ Batteux noch einmal mit so viel Applomb verkündigt hatte, und er will nicht verwechselt wissen *l'homme qui vit, pense, agit et se meut au milieu des autres; et l'homme enthousiaste, qui prend la plume, l'archet, le pinceau, ou qui monte sur ses tréteaux. Hors de lui, il est tout ce qui plait à l'art qui le domine*“. Warum ist diess Evangelium von der Nachahmung — die Bezeichnung ist darum so treffend, weil sie sich daran alle festklammerten, die geistig Armen, die nicht wussten, warum sie dichteten, malten und komponirten! — warum ist diess Evangelium halb wahr? Weil es etwas Nebensächliches zur Hauptsache, zum Prinzip erhebt, weil es den zufälligen Umstand, dass der künstlerisch inspirirte Menscheng Geist sich auf die Dinge der umgebenden Welt wirft, um an ihnen seine Schöpferkraft zu bethätigen, aus ihnen eine neue Welt zu bilden, echt banausisch als einzige Handhabe ergreift, das Wesen des Kunstgenies zu erfassen. Zwar, bei der Musik ward es ihnen schwer genug. Von Alters her die Auserwählte unter den Künsten, der das *odi profanum* auf der Musenstirn geschrieben stand, offenbarte sie sich auch nur Auserwählten. Das waren jedoch nicht immer Diejenigen, die gelehrt über die „schönen Künste“ sprachen und schrieben. Allein man wusste sich zu helfen. Der gute Batteux z. B. nimmt gar keinen Anstand die Musik unter sein nachahmendes Prinzip einzuordnen. Da man bis auf den heutigen Tag noch nicht recht weiss, was sie nachahmt, so hilft man sich mit dem bewussten *Je ne sais quoi*, und die Leidenschaften, oder, was noch „schlechter und moderner“ ist, die mathematischen Linien, Figuren, Geraden, Kurven etc. stellen sich da gewöhnlich zur rechten Zeit ein. Hier ist nun Diderot's Takt bewundernswerth. Von vornherein darauf verzichtend, das Wesen der absoluten Musik zu ergründen, geht er einzig auf das Bestimmen der Bedeutung los, die sie im höchsten ihm vor Augen schwebenden Kunstwerk,

dem musikalischen Bühnenwerk, haben muss, für dessen Realisirung er sich leider nichts geringeres wünschen kann, als *un grand musicien et un grand poète lyrique*. „*Voilà donc encore une carrière à remplir. Qu'il se montre cet homme de génie qui doit placer la véritable tragédie, la véritable comédie sur le théâtre lyrique. Qu'il s'écrie, comme le prophète du peuple hébreu dans son enthousiasme: Adducite mihi psaltem; qu'on m'amène un musicien, et il le fera naître.*“

Der Eindruck, den diese Ausführungen machen, dürfte noch dazu in Anbetracht der Zeit, in der sie entstanden, kaum glänzender erwartet werden. Sollte man einige Ordnung in die nach Art des zwanglosen *causeurs* über verschiedene Schriften ausgestreuten Hauptgedanken bringen, so dürfte der Gang folgender sein. Historisch kümmert er sich um nichts, als um die Alten, und auch um diese nicht als Antiquar, sondern als kunstfreudiger Mensch. Die damals so beliebten, ebenso flachen als nutzlosen Exkurse über die gesammte Weltkunst fehlen bei ihm gänzlich. Aber auch auf die Alten sieht er nicht mit der ängstlichen Scheu des Schülers vor den überlegenen Lehrmeistern. Das Kunstgesetz wird mit jeder Generation neu geboren, und man hat nur nöthig in den eigenen Busen zu greifen. „*Qu'il y ait ou non des modèles subsistans, il n'importe. Il est une règle antérieure à tout*“ etc. . . . Daher ist es gleichgiltig, ob die Alten „Opern“ hatten oder nicht. Aber sie haben sie gehabt, wenn auch zu ihrem Vortheile nicht in unsrem Sinne. Daher würde jener „erste Kritiker“, der da behauptete: „Die Alten hatten keine Oper, folglich ist die Oper ein schlechtes Genre“, wenn er vorsichtiger und unterrichteter gewesen wäre, lieber so geschlossen haben: „Die Alten hatten nur eine Oper, folglich taugt unsre *tragédie* nichts.“ Aber freilich, wir haben es an nichts fehlen lassen, das Drama von Grund aus zu verderben. „*Nous avons conservé des anciens l'emphase de la versification qui convenoit tant à des langues, à quantité forte et à accent marqué, à des théâtres spacieux, à une déclamation notée et accompagnée d'instrumens, et nous avons abandonné la simplicité de l'intrigue et du dialogue, et la vérité des tableaux.*“ Er geht von dieser Basis aus viel weiter, als etwa Rousseau, der wegen der geringeren Macht der modernen Sprachen nur auf eine desto grössere Entfaltung der musikalischen Mittel dringt, sobald überhaupt Musik hinzutritt. Diderot wendet sich ganz ab von der alexandrinischen Stelzentragödie mit Reifrock und Stockdegen, sie ist ihm eine Verirrung, die plumpe Affektation einer Kunstgattung, von deren innerstem Wesen sie weltenfern ist; das einzige Heil für das Wortdrama findet er im bürgerlichen Schauspiel im weitesten Sinne, d. h. in der Spiegelung der Zeit, ihrer Gesellschaft, ihrer Stände; die gesammte Welt der Tragödie aber verpflanzt er mit einem Rucke auf das lyrische Theater, da gehöre sie hin, das sei der einzig für sie geeignete Boden. Grosse Massen zu rühren, zu erheben, so raisonnirt er, das war die Aufgabe des antiken Theaters mit seiner riesigen Ausdehnung, seinem zahllosen, von allen Seiten herbeigeströmten, aus allen Klassen der Bildung, des Alters, der Lebensstellung zusammengesetzten Publikum. Was ein solches Theater rein äusserlich für Anforderungen an das Kunstwerk stellt, ist eine Frage der einfachsten Logik. Rührungen grössten Styles, erhabene Leidenschaften, gewaltige Freuden, furchtbare Leiden, einfache aber erschütternde Handlung, die Allen verständlich ist, zu Allen spricht: „*Qu'est ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelques grandes passions? Sont-ce ses discours? Quelque fois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents.*“ Was ist das Alles, was hier als so unmittelbar rührend hingestellt wird? Das natürliche Grundelement der Kunst, die im lyrischen Drama die Trägerin des Wortes und der Grundempfindung wird, der Musik, —

Also jene dunkle und doch so fühlbare Gewalt der Naturtöne ist der Ausgangspunkt für die dramatische Musik. Das ist der thierische Schrei der Leidenschaft, von dem der jüngere Rameau spricht, der die Reihe zu bezeichnen hat, die uns frommt. Aber von da bis zur Melodie, der musikalischen Melodie, um mich so auszudrücken, ist ein weiter Weg. Wie denkt sich ihn Diderot?

Er hat mit seiner unzulänglichen Nachahmungstheorie als Grundlage das Mögliche geleistet. Es ward bereits vorausgeschickt, dass er der Ergründung des Wesens der absoluten Musik mit offenkundiger Absicht aus dem Wege geht, sie höchstens flüchtig berührt. Für das, was er im vorliegenden Falle braucht, kann nichts treffenderes gedacht werden, als die Antwort, die er Rameau's Neffen auf die Frage geben lässt „Was ist das Muster des Tonkünstlers, wenn er einen Gesang hervorbringt?“ —

„Der Gesang“, übersetzt Goethe, „ist eine Nachahmung durch Töne einer durch Kunst erfundenen, oder, wenn es Euch beliebt, durch Natur eingegebenen Tonleiter, eine Nachahmung physischer Laute oder leidenschaftlicher Töne . . . Nun auf Eure Frage zu kommen: Was ist das Muster des Musikers oder des Gesanges? Es ist die Deklamation, wenn das Muster lebendig und empfindend ist; es ist der Klang, wenn das Muster unbelebt ist. Man muss die Deklamation wie eine Linie ansehen und den Gesang wie eine andre Linie, die sich um die erste herschlängelt. Je mehr diese Deklamation, Muster des Gesangs, stark und wahr ist, an je mehr Punkten der Gesang, der sich ihr gleichstellt, sie durchschneidet, desto wahrer, desto schöner wird er sein.“ Also *musices seminarium accentus*. Von der leidenschaftlichen Deklamation gehn wir aus und gelangen zur Musik, weil sie das hauptsächliche, unmittelbarste Agens des Gefühls ist; und wir bleiben bei ihr stehen, weil wir von der einmal hervorgebrachten leidenschaftlichen Illusion nicht abweichen dürfen, ohne alles zu zerstören, wobei uns die äussere Wahrscheinlichkeit gar nichts angeht. „*Il est certain que tout ce que l'action dramatique a d'énorme, se produit et disparaît en même temps. L'acteur laisse et reprend l'exagération sur la scène*“: oder, wie Lessing frei übersetzt: „Der Schauspieler muss auf der Scene nichts oder er muss Alles übertreiben.“ Dazu die Bemerkung: „*Moins un genre est vraisemblable, plus il est facile d'y être rapide et chaud.*“ —

Aber die Worte, auf denen sich eine solche starke scenisch-musikalische Leistung aufbauen soll, wo sind sie? Ach „Himmelfahrt ist da, Fasten und drei Könige sind vorbei und sie wissen noch nicht, was sie in Musik setzen sollen . . . Die lyrische Poesie soll noch geboren werden.“ Und die grossen Textdichter, die Quinault's, Lamotte's, Fontenelle's? Nicht sechs Verse hintereinander sind in ihren allerliebsten Gedichten, die Rameau, der Neffe, in Musik setzen möchte. Geistreiche Sprüche, zärtliche Madrigale! Aber nichts „für unsre Kunst, für die gewaltsamste der Künste, selbst die Kunst des Demosthenes nicht ausgenommen. Ebenso gern komponirte ich die Maximen des Rochefoucauld und die Gedanken des Pascal.“ Der thierische Schrei, der Schrei des leidenschaftlichen Menschen! Die Ausdrücke über einander gedrängt, die Phrase kurz, der Sinn abgeschnitten, schwebend. „Wir rufen, wir flehen, wir schreien, wir seufzen, wir weinen, wir lachen von Herzen. Keinen Witz, keine Sinngedichte, keine hübschen Gedanken!“ Natur, Natur! Der allgemeine Ruf des Jahrhunderts auch hier. Das gegenwärtige Theater mit seinen deklamirenden Helden und Heldinnen kann unser Muster nicht sein. „Pfui doch! Wir müssen es kräftiger haben, weniger manierirt, wahrer.“ Die poetische Zeit, hier wird sie wieder Ereigniss. Wann war diese Zeit, „*quand est-ce que la nature prépare des modèles à l'art? C'est au temps où les enfans s'arrachent les cheveux autour du lit d'un père moribond; où une*

mère découvre son sein et conjure son fils par les mamelles qui l'ont allaité; où un ami se coupe la chevelure et la répand sur le cadavre de son ami etc.“ Das ist die *tragédie réelle*, welche man soll *introduire sur le théâtre lyrique*. Diese Poesie *veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage*. Und welche Tragödie ist es, welche diese Bedingungen erfüllt? „*Quelle tragédie voudriez vous établir sur la scène lyrique? — L'ancienne!*“

So schliesst sich die Kette der Gedanken an dem Punkte, von dem sie ausgegangen. Scheint es nicht so, als umspannte sie ein Nichts? Hatte doch die bestehende Oper ihre ganze Existenz dem antiken Muster zu verdanken, und war doch zu nichts gelangt, als zu dem „Lärm, den Auffügen, Triumphen, Lanzen, Glorien, dumpfem Gemurmeln und wahnsinnigen Viktoriaschreien“, über das sich unser Philosoph auf Rechnung des grossen Rameau so lustig macht. Doch dieser Oper fehlte nichts weniger als Alles. Es fehlte ihr die Musik; denn in der Zeit ihres Entstehens, welche für die Richtung ihrer Entwicklung entscheidend war, stand diese Kunst leider weit zurück hinter den „Künsten“, die sofort bereitwilligst die Pflege des jungen Genres übernahmen: der Perspektivmalerei und Maschinerie. Es fehlte ihr der Inhalt; mit dem armseligen, stereotypen Apparat, den die Renaissance für gelegentliche Verwendung bei Hofe aufgestapelt hatte, musste sie sich begnügen. Es fehlte ihr endlich die Hauptsache: ein künstlerischer Genius in poetischer und musikalischer Hinsicht. Als einen solchen erkennen die *vrais connaisseurs*, die *gens à talent*, die *hommes de génie*, wie J. J. Rousseau in den *confessions* in bekannter Offenheit sich und seine damaligen Freunde im *coin de la reine* nennt, weder Fontenelle an, noch Quinault, noch Lamotte, weder den göttlichen Lulli noch den grossen Rameau. Sie richteten ihre Blicke nach dem Lande, aus dem Europa das Heil schon so manches Mal gekommen, und in einer bescheidenen Truppe italienischer Sänger, die ohne den Spektakel der grossen Oper, ohne den Lärm des Rameau'schen Orchesters, mit den blossen natürlichen Mitteln hinreissende Wirkungen erzielt, glauben sie gefunden zu haben, was sie suchen: die Idee des wahren lyrischen Drama's. Hier sind sie erlöst von der gezielten, hypothetischen Hofsprache, die keine Inversionen duldet und dem Musiker die engsten Fesseln auferlegt, statt dass er souverain über sie herrschen sollte, von den alten, abgetragenen Redensarten, *victoire, tonnerre, vol, gloire*, „*qui feront le tourment d'un poète, tant qu'elles seront l'unique et pauvre ressource du musicien*“, hier fanden sie „die Nachahmung der leidenschaftlichen Akzente, der Naturakzente, durch Gesang und Stimme und durchs Instrument“, die sublime Musik von Duni und den andern jungen Komponisten, neben der die des göttlichen Lulli, des Campa, des Destouches, des Mouret und „unter uns gesagt, des lieben Onkels, ein wenig platt“ erscheint. Diese Musik „macht sie ganz närrisch“, und die alten Perrücken haben ganz recht, wenn sie Feuer und Flammen speien, wenn sie sagen, „Alles gehe verloren, sie seien zu Grunde gerichtet, und wenn man länger diese Jahrmarktsänger dulde, so sei die Nationalmusik zum Teufel, und die königliche Akademie im Sackgässchen könne nur ihren Laden zumachen.“ Und es ist gar nicht anders möglich. Diese neuen genialen Gedichte, berichtet Rousseau, die Texte des Apostolo Zeno, des „*Corneille de l'Italie*“, die seines „*tendre élève qui en est le Racine*“ (Metastasio), sie verbannten mühelos die schlechten Musiker, „*qui n'avaient que le mécanisme de leur art et privés du feu de l'invention et du don de l'imitation faisoient des opéras comme ils auroient fait des sabots*.“ Schon diese erste Reform der Oper geht vom rein Poetischen, geradezu vom Text aus. Man will nicht mehr „*mettre en chant ce qui ne valoit pas la peine d'être récité*.“ Wie treffend ist der Ausspruch: „*Si le genre lyrique est mauvais, c'est le plus mauvais de tous les genres. Si*

est bon, c'est le meilleur!“ Wo hatte man bisher solche Sätze gehört! Wer sah aber zugleich so klar und vollständig ein, was Noth that, damit das *genre* aus dem schlechtesten das beste werde! Auf der einen Seite Ausscheidung alles rein Verstandesmässigen, überhaupt alles dessen, was nicht mit der allgemeinen Empfindung in unmittelbarem Rapport steht, auf der andern totale Aenderung des materiellen Inhalts, Verbannung einer sinnlosen, ekelhaft nichts-sagenden Schablonenwelt, um wieder eine menschliche an ihre Stelle zu setzen, eine wahrhaft menschliche, nur erhöht und bedeutsam gemacht durch gewaltiges Wollen und Können, ungeheure Leidenschaften, unerhörte, erschütternde Schicksale.

„*Mais croyez-vous que ce genre fournit au musicien toute la ressource convenable à son art?*“ Mit den Künsten, meint er, sei es wie mit den Sinnen. Die Sinne treffen zusammen in einem Gemeingefühl, die Künste — in der Nachahmung. Aber jeder Sinn hat sein besonderes Gefühl, jede Kunst ihre besondere Nachahmung. Diderot fasst die Musik überhaupt nur als nachahmende, d. h. theatralische Kunst, Rousseau unterscheidet sie als solche vollständig von ihren übrigen Erscheinungen (als reine Spiel- und Erbauungskunst). Nur ihr vindiziert er die Fähigkeit „*de peindre tous les tableaux, d'exciter tous les sentiments, de lutter avec la poésie de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes et d'en triompher en la couronnant.*“ Es scheint mir, dass es auch die hier zuerst genannten beiden Grundvermögen sind, die Diderot im Auge hat mit seiner sonst ziemlich dunklen Unterscheidung eines *style simple* und *style figuré* der theatralischen Musik. Der *style simple* entspräche dann dem „*exciter les sentiments*“, der *style figuré* dem „*peindre les tableaux.*“ Wie weit man damals in der Annahme einer malerischen Musik ging, ist bekannt. Auch Diderot bleibt leider bei der blossen Stimmungsmalerei nicht stehen, sondern hantirt noch sehr viel mit Aeusserlichkeiten, rasselt mit Ketten, streut Blitze aus, und lässt sogar seinen arg geschmähten Donner brüllen, alles Nebensachen, aus denen man doch keine besondere Stylgattung formiren wird. Hier machen sich die überkommenen Begriffe geltend, und es ist wenigstens ein gutes Zeichen, dass ihm dabei nicht ganz geheuer zu sein scheint. Er bekennt ganz besonders seine Vorliebe für den *style simple*, und steht ganz besonders der Möglichkeit einer Vermischung beider ziemlich skeptisch gegenüber, allerdings einer Musik, die nach der von ihm gegebenen Idee von der tollsten Karrikatur nicht sehr entfernt ist. Desto vortrefflicher sind die mit vieler Wärme vorgetragenen Bemerkungen über den *style simple*, den reinen Empfindungsgesang, wobei die Andeutungen über die ergänzende Wirksamkeit des Orchesters in Begleitung und Ritornell besonders beachtenswerth sind. Dabei wird stäts ein Hauptgewicht gelegt auf die gleichmässige Geltung und einheitliche Durchdringung der zu einer Gesamtwirkung verbundenen Künste und endlich auch einmal die theatralische Malerei, der Tummelplatz ungeschickter Dekorateure und plumper Effekthascher, zur Kritik herangezogen. Auch bei ihr das selbe Grundgesetz, wie bei den übrigen Künsten, die sich zur scenischen Einheit zusammenschliessen sollen: sie hat weit wahrer, weit strenger zu sein, als irgend eine andere Gattung der Malerei. Sie darf nicht ausschweifen, nicht durch Details fesseln, nicht durch Erweckung ferner Vorstellungen, seien sie auch reinkünstlerisch noch so schön und berechtigt, zerstreuen. Es ist wie mit dem Vortrage und Gestus des Schauspielers, bei dem nicht genug auf Vermeidung alles „*Virtuosenthums*“ gedrungen werden kann. Nicht allein, dass er selbst aus der Einheit herausfällt, er steckt alle übrigen an „und bald erblicke ich auf der Bühne weiter nichts als eine lärmende Versammlung, in der jeder den Ton hält, der ihm beliebt.“ Wenn man endlich davonläuft, so sind, glaube ich, „*Langeweile*“ und Unmuth nicht sowohl, als die

gemarterten Nerven Schuld. Dass zu diesen Grundzügen überall die feinsten Bemerkungen im Einzelnen hinzutreten, versteht sich bei Diderot von selbst, und mitunter, namentlich bei den musikalischen Einfällen des *neveu de Rameau*, seinen Ausführungen über Melodik, ihre Unabhängigkeit von Prosodie und Sprachbetonung, ihre Ausdrucksfähigkeit, ihre Charakteristik in Rezitativ und Arie, und gar bei seinen unerschöpflichen Spässen, Glossen, Satiren und Hymnen über die zeitgenössische Musik, ist es eine Entsagung, in Anbetracht der wachsenden Ausdehnung unserer „Erinnerungen“ nicht näher darauf eingehen zu können.

„Alsdann wird man vom *poème lyrique* nicht mehr sagen, dass es ein ekelhaftes, sinnloses Werk sei, wobei alle Künste der Nachahmung nur deswegen verbunden zu sein scheinen, damit der Ausdruck der einen durch den Ausdruck der andern geschwächt werde.“ Alsdann! — Dorval in den *Entretiens sur le fils naturel* giebt sich schon zufrieden, wenn die Marionettenmythologie, die sinnlose Gespreiztheit mitsammt dem nichtssagenden Spektakel der grossen Oper nur erst menschlichem Gefühl und menschlichen Begebenheiten gewichen seien. Ob aber damit Alles gethan war? — Goethe, in den Anmerkungen zu Rameau's Neffen, bemerkt, der Standpunkt Diderots gegenüber der italienischen Musik lasse sich nicht ohne Schwierigkeiten einsehen. Der schon erwähnte Assezat spricht ihm die Kompetenz ab, und Adolphe Jullien, der ein Buch über die Musik und die Philosophen im 18. Jahrhundert geschrieben hat, behauptet, dass Diderot sich mehr aus Mode als aus Ueberzeugung den *bouffons* angeschlossen habe. Nach dem Gesagten dürfte die Entscheidung in dieser Frage nicht allzuschwer fallen. Diderot begrüsst in den *bouffons* vor Allem einen praktischen Gegensatz zur grossen Oper, und das äusserste Extrem dient in solchem Falle stets am besten dem Zwecke. „Die lyrische Gattung unserer Nachbarn hat ohne Zweifel Mängel, aber weit weniger als man denkt“ und weit, weit weniger, so können wir in Diderot's Sinne hinzusetzen, als die unsere. Dieser Gegensatz muss vor der Hand gepflegt und weiter gebildet werden, „bei dem Schwunge, wie die Kunst vorwärts geht“ wird das rechte Maass sich von selbst herstellen. Darum dringt er in den Schriften, die er zu jenem Federstreite beisteuerte, so vernehmlich auf Thaten statt der vielen Worte, die gewechselt wurden, darum schliesst er sich mit solcher Wärme an Duni an, mit dem er eng befreundet wird, darum ironisirt er gelegentlich seine Freunde, die Allemands, Holbach und den *petit Prophète de Boemischbroda* (Grimm), der den verlorenen guten Geschmack am Opernplatz aufgelesen hat. Darum ist für ihn die Aufführung von Rousseau's „*devin du village*“ ein Triumph, und selbst der kleine Prophet von Boemischbroda sieht sich während ihrer dreimal genöthigt zu bedauern, dass er seinen Bogen und seine Violine vergessen habe: „So wie die Stimme es ihm vorausgesagt hatte in der *nuit du mardi gras au mercredi de cendres*“, über welche Diderot seine „Vision in drei Kapiteln“ schrieb. Denn das ist eine Musik, bei der es ihn zum Mitspielen drängt, das ist ein Musiker, der mehr versteht als „Modulationen einfädeln und Noten zusammensetzen.“ Die gute Sache, die Kunst und ihr Fortschritt ist ihm unendlich viel wichtiger, als das lärmende Geräusch und die Staubwolken, die letzteren zu begleiten pflegen. Deswegen kann er auf der einen Seite Grimm und Holbach bei ihren Parteischriften helfen, auf der andern Seite sie zur Rechtfertigung und Fixirung ihrer Ansichten herausfordern. (*Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra sur la Plainte du milieu du Parterre intervenant dans la querelle des deux coins.*) Oder es gefällt ihm, beide Theile persiflirend, seinen Gruss zu richten „au *petit Prophète du Boemischbroda*, au *grand Prophète Monet* (Monet war Direktor der *opéra comique*; unter diesem Titel erschien eine anonyme Gegenschrift gegen den *petit prophète*), à tous ceux qui les ont précédés

et suivis et à tous ceux qui les suivront.“ Das ist immer noch nicht, wie Assézat will, „die Rolle eines Vermittlers, die sonst wenig in seinem Temperament lag.“ Er lässt dem Streite ruhig seinen Gang und freut sich dabei nur, dass ein Objekt dabei am übelsten fährt: das schauderhafte Operntheater, für das er die famose Inschrift vorschlug „*Hic Marsyas Apollinem.*“ Das Epigramm ging von Mund zu Munde:

„O Pergolèse inimitable
Quand notre orchestre impitoyable
T'immole sous son violon,
Je crois qu'au rebours de la fable
Marsyas écorche Apollon.“

Allein er hatte Besseres zu thun als Pasquille zu schmieden, Streitschriften zu fabriziren und sich umherzutreiben in dem chaotischen Nichts der Gesellschafts- und — der *neveu de Rameau* identifizirt sie — Musik-Welt. Die Encyclopädie, dieses riesenhafte Repositorium des Geistes des Jahrhunderts, erwuchs, und lebhaft genug hat er es selbst bedauert, dass diese Arbeit, die ihm seinen Unterhalt verschaffte, seine besten Kräfte absorbirte. Dazu kommt, dass es von Jugend auf vornehmlich Poesie und bildende Künste waren, denen er seine Studien, sein eifriges Nachdenken, seine unfehlbare Kritik widmete. Hier war die eigentliche Heimath dieses lebendigen und fruchtbaren Geistes. Dass aber der Mann mit dem reichen Gemüthe, dessen Herz seine kaiserliche Freundin Katharina noch einziger fand, als seinen Geist, der Musik nicht fremd gegenüber stehen konnte, ist von vornherein anzunehmen. Wie sehr das Gegentheil der Fall war, glauben wir in Obigem gezeigt zu haben, und zwar noch in ganz anderem Sinne, als es die Biographen und Gedächtnisschreiber zuweilen berühren, dass er den Klavierstunden seiner Tochter beiwohnte, und der Harmonie- und Klavierlehre des wackeren Bemetzrieder durch seine Dialogisirung reissenden Absatz verschaffte. „Bei dem Schwunge, mit dem die Kunst vorwärts ging“, hatte er noch Gelegenheit, den ersten der Männer zu sehen, in denen seine Ideen sich zum lebendigen Kunstwerk verkörperten, und wir jetzt, nach hundert Jahren, dürften in ihnen Berührungspunkte genug finden, die uns mit Diderot und seinem Andenken enger verbinden, als der bloss abstrakte Klang des auf fernen Gebieten berühmten Namens erwarten lässt. —

Geschäftlicher Theil.

Amsterdam. *Wagner-Vereeniging*, 8. Mai 1885 in der Stadschouwburg, III. Ausführung unter Mitwirkung des Frl. Therese Malten und des Herrn Heinrich Gudehus vom Dresdener Hoftheater: Vorspiel, Probelied, Einleitung zum III. Akt a. d. „Meistersingern“, Einleitung zum II. Akt und Nachtgesang a. „Tristan und Isolde“ (Brangäne: Frau Bouman), Ouverture und Gesang der Elisabeth aus „Tannhäuser“, Vorspiel zu „Lohengrin“, Einleitung zum I. Akt und Gesang des Siegmund und der Sieglinde a. d. I. Akte der „Walküre“. Das Programm enthält den Text der Gesänge nebst einem thematischen Verzeichnisse der Hauptmotive, ferner die Programme zur „Tannhäuser“-Ouverture und dem „Lohengrin“-Vorspiel von R. Wagner und einen Auszug aus dem „Tristan“-Leitfaden v. H. v. Wolzogen, alles in deutscher Sprache. —

Graz. Der hiesige Zweigverein hielt am 26. März eine Bach-Feier ab. Herr Dr. Kienzl sprach die Festrede „über den Einfluss Bach's auf die deutsche Kunst, insbesondere auf Wagner's Schaffen“. Der musikalische Theil des Programms bestand aus der Wiedergabe Bach'scher Werke. — Am 6. Mai war Vereinsversammlung mit Reproduktion des 2. Aktes „Siegfried“ durch Vereinskkräfte. — Am 26. Mai fand die (wegen lokaler Umstände verschobene) Geburtstagsfeier statt: Vorlesung der „autobiographischen Skizze“ aus

Band I der Ges. Schr. u. Dicht., Huldigungsmarsch, Isolden's Liebestod, Verwandlungsmusik aus „Parsifal“, Wotan's Abschied und Feuerzauber. Drei Mitglieder des österreichischen Damenquartetts sangen die „Rheintöchtergesänge“ aus der „Götterdämmerung“. — Zu Marburg und Villach sind die Bildungen von Zweigvereinen im Werden. — Ueber die Gründung der „R. Wagner-Stiftung für die Bühnenfestspiele in Bayreuth“ brachte die „Grazer Tagespost“ einen Aufsatz von Fr. v. Hausegger. —

London. Zum Gedächtnisse des Geburtstages R. Wagner's fand im Londoner Zweigverein am 22. Mai eine musikalische Aufführung statt, unter Mitwirkung von Miss Edgar, Mr. Ch. Copland (Gesang), Mr. T. W. Girdlestone (Violine), Miss E. C. Marshall, Miss Girdlestone, Mr. G. H. Machern (Clavier), Mr. J. H. Le Breton-Girdlestone (Orgel). I. Theil: Ouverture zu „Tannhäuser“ für Klavier 4 hdg. u. Org. „Am stillen Herd“ für Violine. „Träume“. Elisabeth's Gebet für Org. Pogner's Anrede. Lohengrin und Elsa, III. Akt, für Klav. u. Org. II. Theil: Lohengrin-Vorspiel, desgl. Siegmund's Lenzeslied für Violine. Wolfram's Gesang. Senta's Ballade für Klavier. „Im Treibhaus“. Walther's Preislied für Klavier 4 hdg. u. Org.

Marburg i. H. Der Festabend des 22. Mai vereinte in unserer Universitätsstadt, in welcher die gute Sache so heftige Anfeindungen wie wohl an wenigen anderen Orten zu erleiden hat, zum erstenmale die Mitglieder der hiesigen Ortsgruppe und mehrere geladene Gäste. Diese erste Zusammenkunft war um so erfreulicher, als bei ihr zugleich die Gründung und Konstituierung eines selbständigen Zweigvereins des allg. Richard Wagnervereins erfolgen konnte, da die Zahl der Mitglieder der Ortsgruppe allmählich auf 25 gestiegen war. Herr Professor Dr. Franz von Liszt, der Neffe des Altmeisters, der bisher als Ortsvorstand gewirkt, ward zum ersten, Herr Musikdirektor Freiberg zum zweiten Vorsitzenden, Privatdocent Dr. Max Koch zum Schriftführer gewählt. Ausserdem wurde noch Frau Welcker und Herr stud. phil. Wilhelm Wittekind in den Vorstand gewählt, letzterer als Vorsitzender des akademischen Wagnervereins. Denn endlich ist es gelungen auch einen eigenen akademischen Wagnerverein, der allerdings noch der Erstarkung bedarf, aus Studirenden unserer Universität zu gründen. Der Abend selbst nahm den befriedigendsten Verlauf. Das lorbeerumkränzte Bild des Meisters schmückte den Saal. Prof. von Liszt betonte in seiner Ansprache die Bedeutung des Abends und gab seiner Freude über die erste Versammlung der Gesinnungsgenossen Ausdruck. Dem durch Musikdirektor Freitag und stud. Wittekind vierhändig gespielten Vorspiel der „Meistersinger“ folgte der einstündige Festvortrag von Dr. M. Koch „über Ziele und Bedeutung der Wagnervereine“. Hierauf erfolgte die Konstituierung des Zweigvereines. Ein Toast auf des Meisters treusten Freund und den ersten Dirigenten des Lohengrin und der vierhändige Vortrag des Vorspiels zum dritten Aufzuge des „Lohengrin“ schloss die Geburtstagsfeier, von deren Eindruck wir mit Zuversicht eine Klärung der Ansichten und Stärkung der guten Sache in unserer Stadt erhoffen.

Wien. Der hiesige Zweigverein und akademische Wagner-Verein veranstaltete zu Gunsten der „Richard Wagner-Stiftung zur Erhaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth“ ein öffentliches Konzert mit folgendem Programm: 1) Anton Bruckner, Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell (komponirt 1879), vorgetragen durch die Herren Joseph Hellmesberger, k. k. Hofkapellmeister, Prof. Hellmesberger jun., Ferdinand Hellmesberger, Prof. Maxintsack, Th. Schwendt. 2) Franz Liszt, „Es muss ein Wunderbares sein“, „Du bist wie eine Blume“, R. Wagner, Siegmund's Lenzeslied, ges. von Hrn. Konzertsänger Heinrich Adolff. 3) Anton Bruckner, Te Deum für Soli, Chor und Orchester (komponirt 1884), Bearbeitung für 2 Klaviere von J. Schalk; Soli: Frau Ullrich-Linde, Frln. E. Zips, Herren R. Erxleben und H. Gassner; der Vereinschor; Dirigent: Herr Prof. Anton Bruckner; Klaviere: Hrn. Rob. Erben und Jos. Schalk. — In seiner Plenarversammlung am 21. Mai, Vorfeier des Geburtstags R. Wagner's, votirte der Verein 50 Mk. für das Schopenhauer-Denkmal. Der Versammlung folgte eine gesellige Vereinigung der Mitglieder, bei welcher Ansprachen gehalten wurden und Liszt's symphonische Dichtung „die Ideale“ und Wagner's „Siegfried-Idyll“ und „5 Gedichte“ zum Vortrage gelangten. Auch ward beschlossen, Robert Franz zu seinem bevorstehenden 70. Geburtstage eine Ehrung zu bereiten. —

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Adolf Wagner, der Oheim Richard Wagner's.

(1774—1835).

Ein Lebensbild,

zugleich als ein Beitrag zur Jugendgeschichte Richard Wagner's,
dargebracht

zum 1. August 1885

von

C. Fr. Glasenapp.

I.

Am 1. August 1835, vor eben einem halben Jahrhundert, starb zu Gross-Städteln bei Leipzig, auf dem Gute des ihm befreundeten Grafen Hohenthal, Adolf Wagner, der Oheim Richard Wagner's, als Gelehrter wie als vielseitig thätiger Schriftsteller eine hochinteressante Individualität. — Als vor nun neun Jahren, mitten im Drange der Festspielproben des Sommers 1876, der Meister dennoch Musse und Gelegenheit gefunden hatte, den damals eben erschienenen ersten Band meines Ihm gewidmeten biographischen Versuches einer Durchsicht zu würdigen, fragte er mich, weshalb ich darin seines Oheims nicht gedacht, dessen Umgang ihm während seiner in Leipzig verlebten ersten Jünglingszeit zu vorzüglicher Anregung und Belehrung gereicht hätte? Erst diese Frage machte den Unterzeichneten auf ein begangenes Versäumniss aufmerksam; sie ward ihm ein Anlass, sich von der ausgebreiteten litterarischen Thätigkeit jenes reichbegabten, der heutigen gelehrten Welt fast nur noch als der Erneuerer der lange unzugänglich gewesenen italienischen Schriften des grossen Giordano Bruno bekannten, Mannes eine ergiebigere Kenntniss zu verschaffen, seinen zahlreichen Schriftwerken nachzuspüren, seinen Briefwechsel nach Möglichkeit zu erforschen, und sich aus beiden ein Bild seiner menschlichen Persönlichkeit zu gewinnen, von dem er in den wenigen Zügen der folgenden Darstellung den Lesern dieser Blätter einen vorläufigen Abriss zu entwerfen unternimmt.

Zur guten Stunde, wie er hofft.

Jede Stunde ist gut, um sich darin des Adels seiner Vorfahren zu erinnern. Nachdem aber die hundertjährige Wiederkehr des Geburtsjahres Adolf Wagner's an unserer heutigen Welt ohne irgend ein ausgesprochenes Gedenkwort vorübergegangen ist, soll nicht das Gleiche von der fünfzigjährigen Wiederkehr des Tages gelten, an dem er einst sein Auge schloss, als es lange genug auf den Erscheinungen dieser Welt gewelt und zuletzt auf den Knaben getroffen war, dessen lebhafter Lern- und Wissensdrang ihn dem wunderlichen alten Onkel in seiner büchererfüllten Stube zuführte, um von ihm über Dante und Shakespeare, Calderon und Sophokles belehrt zu werden. Las diess Auge in ihm? spürte es, was in dem Fünfzehn-

jährigen lebte, dessen erste produktive Neigungen und Bethätigungen noch so leicht missverständlich gedeutet werden konnten? Noch ruhte es auf ihm, als in wenig Jahren aus dem Knaben der Jüngling geworden war, der sich nach der ersten Wildheit studentischer Ausschweifungen, und im Leben selbst von immer gleicher Lebhaftigkeit und ausgelassener Heiterkeit, als gesetzter Komponist zahlreicher Ouvertüren und Symphonieen zu bewähren schien; als wollte er die Mahnung befolgen, die des Oheims väterliche Sorge dem älteren Bruder Albert hatte zu Theil werden lassen: „Wähne ja nicht, dass Freiheit das willkürliche Greifen und Fassen nach dem ausgelegten Reichthum der Aussenwelt sei, sondern das Bleiben und Beharren, oder doch die baldige kindlich gehorsame Rückkehr in das Vaterhaus, dem wir entlaufen, die frische Erinnerung an die Liebe, die und wie sie uns von Ewigkeit her gedacht und entworfen. Diess lass' dir angelegen sein; denn diess möchte leicht die Musik sein, welche zuvörderst studirt sein will, aber auch die unerschöpflichsten Harmonieen in uns ertönen lässt. Dann magst du auch mit allem Fleiss der andern obliegen, die nur ein Wiederhall von dieser ist.“ Die Musik, die dem jungen Richard Wagner aus den Symphonieen Beethoven's entgegentönte, sie war ihm das Vater- und Mutterhaus, ja die *Mutter* selbst, der er „*entlaufen*“ musste, um als Dramatiker der verlockenden „Aussenwelt“ nachzustreben, doch nur, um sie an dem wiedergewonnenen mütterlichen Heiligthume der Musik erlösend vergehen zu lassen. Hierzu war eine weite Bahn zu durchmessen; und wenn ihm, da er — offen empfänglich jedem Reiz des Lebens — der licht- und farbenprächtig vor ihm ausgelegten Welt der Erscheinung die Arme nachbreitete, die Musik selbst auf den betretenen Pfad zu locken schien, so war es nicht die Musik, die in geweihten Stunden als Offenbarung des Unsäglich zu ihm gesprochen, sondern die Musik der „Oper“, mit ihren Arien und Tanzweisen, die — selbst der sichtbaren Welt entstammend — ihr die Erlösung nicht zu bringen vermochten. Ueber die *Oper* hinaus strebte der Drang des jungen Musikers dem wahren, erst zu ermöglichenden Drama zu; — für jetzt aber war es eben die „Oper“, und für den Oheim Adolf sogar nur das „Theater“, oder der „Thalienstall“, in den er nur mit grösstem Missbehagen die Geschwister des Wagner'schen Hauses nach einander „eingepfercht“ sah. „Ich kann einmal nicht anders, als ein Leben, das daran hingegeben wird, für weggeworfen achten“, sagte er; und so wendete sich das Auge, das auf dem Knaben mit fast verwunderter Theilnahme geruht und diese dem leidenschaftlicher erregten Jünglinge, dem strebenden jungen Musiker bewahrt hatte, nur seltener zu dem Chordirigenten von Würzburg, dessen in seinen letzten Briefen gar nicht mehr gedacht wird; und es schloss sich ganz, eben da der Musikdirektor von Magdeburg sich mit vollem Feuer diesem Theater hingab, — nicht ohne eigene innere Zweifel an dessen künstlerischer und moralischer Beschaffenheit, aber für jetzt mit Uebertäubung dieser Zweifel.

Doch zurück zu der eigenen Jugend des Mannes, der in die Jugendjahre Richard Wagner's als eine würdige und seiner Erinnerung bis in die spätesten Tage wohlvertraute, geachtete Erscheinung hineinragt.

„Ein begünstigteres Talent für Aneignung der verschiedenartigsten Weltgegenstände wurde schwerlich jemals geboren, aber auch schwerlich so wenig nutzbar gemacht und konzentriert“, sagt über ihn ein älterer Gewährsmann. „Er griff aufnehmenslustig nach allen Einzelheiten, da ihn Jedes interessirte, und er in seinem reichen beweglichen Geiste für Jedes ein Organ der Verarbeitung hatte; aber nirgends genügte er dabei sich selbst oder liess sein eigenstes Wesen in Dem was er schrieb zu seinem Rechte kommen.“ Mit dieser vielseitigen Anlage ausgestattet, kam Gottlob Heinrich Adolf Wagner am 15. November 1774 zur Welt, als der zweite Sohn Gottlob Friedrich Wagner's, kurfürstlichen General-Accise-Einnehmers am Rannstädter Thor zu Leipzig, und seiner Gattin Sophie. Dass auch die Bildung des alten Wagner als weit über den Gesichtskreis eines damaligen Beamten hinausgehend uns ausdrücklich bezeugt ist, ward mir schon an anderer Stelle zu erwähnen Gelegenheit. Der 1770 geborene ältere Sohn Gottlob Friedrich's erbt den Namen des Vaters; Adolf erhielt seinen Rufnamen nach seinem Pathen, dem der Familie befreundeten Weinhändler Joh. Adolf Völbling. Er empfing (1783—1792) seine erste Bildung auf der altberühmten Leipziger Thomana, die in der Folge seinem grossen Neffen ihren alten Ruf so wenig bewahren sollte, dass sie in dem auf der Dresdener Kreuzschule zu hoher Begeisterung für das griechische Alterthum Entflammten diese Neigung bis zur Erstickung ihres Keimes bedrohte. In Adolf Wagner scheint sie vielmehr zur Einpflanzung des Triebes zu philologischen Studien mit wirksam gewesen zu sein. 1792 bezog er die Universität seiner Vaterstadt, an welcher Bruder Friedrich soeben das Studium der Rechte absolvirte, mit dem Vorsatze sich der Theologie zu widmen; doch fesselte ihn mehr die Beschäftigung mit dem klassischen Alterthum. Hierin musste ihn das Beispiel des hervorragendsten unter seinen theologischen Lehrern, Chr. Daniel Beck, bestärken, der als einer jener älteren deutschen Gelehrten mit ihrer staunenswerthen Wissensfülle, vom altrömischen Rechte ausgegangen, über Exegese, Kirchen- und Dogmengeschichte bis zur Universalgeschichte vordringend, sich als Historiker durch gründliche Kenntniss der, theilweise von ihm selbst erschlossenen Quellen auszeichnete, und dessen heimathlicher Boden dennoch die altklassische Philologie blieb. Junge Philologen zu tüchtigen Lehrern für die Gelehrtschulen zu bilden war ein Hauptaugenmerk seiner Wirksamkeit, er wünschte auch Adolf Wagner für die Universität heranzuziehen; diesem Wunsche setzte jedoch die Abneigung seines begabten Schülers gegen eine akademische Laufbahn einen unüberwindlichen Widerstand entgegen. Neben theologischen und philologischen Studien zog ihn mächtig die eben wieder aufgelebte deutsche Philosophie an, worin er sich jedoch

mehr der eigenen Lektüre überlassen musste, als er sich durch Vorlesungen gefördert sah. Auch reizte ihn schon damals die Beschäftigung mit den neueren Sprachen, insonderheit mit der italienischen Sprache und Litteratur, die in der Folge das eigentliche Hauptgebiet seiner gelehrten Thätigkeit wurde.

1795 verlor er seinen wackeren Vater. Hatte er frei und dem ihm innewohnenden Triebe zur Unabhängigkeit folgend, ein amtloses Leben auf eigene Gefahr und Mühseligkeit hin wählen zu müssen geglaubt, und deshalb manche Anlässe, eine bestimmte Laufbahn im bürgerlichen Leben einzuschlagen, vernachlässigt oder abgelehnt, so sah er sich nun von der Nothwendigkeit an sich selbst verwiesen und auf den vermeintlich selbstgewählten Punkt gestellt. Jena, damals der Heerd deutscher Bildung und Wissenschaft, wo Fichte, Schelling, Steffens, die beiden Schlegel, Gries, Brentano, in der Nähe des „grossen Dreigestirnes“, Goethe, Schiller und Wieland, lebten, zog ihn mehr als Alles an. Er wanderte 1798 mit einem Freunde nicht ganz unabenteuerlich dahin, wurde dort Schiller bekannt, und verkehrte, freundlich von ihm aufgenommen, bis zu dessen Uebersiedelung nach Weimar fast täglich im Hause des grossen Dichters. Auch besuchte er Fichte's Vorlesungen, der, vier Jahre zuvor nach Jena berufen, hier sein eigenes System zu gründen begann und vorzüglich den Sinn der Studirenden zu leiten und zu veredeln suchte. Bekannt sind andererseits die üblen Folgen, welche Missverständnisse aller Art, Uneinigkeit mit seinen Kollegen und Fichte's natürliche Heftigkeit und Unbeugsamkeit für ihn nach sich zogen; man verdächtigte ihn als Atheisten, und Wagner erlebte es noch während seines Aufenthaltes in Jena, wie Fichte in Folge solcher Aufwiegelungen und dadurch veranlasster Untersuchungen — von augenblicklicher Aufwallung fortgerissen — seine Entlassung einreichte; die denn auch sofort angenommen ward. Mehr jedoch als der Anhörung akademischer Vorträge, gab sich Adolf Wagner auch hier Privatstudien und der frischen lebendigen Bildung durch Verkehr und Umgang hin. In der Gesellschaft war er eine schöne und glückmachende Erscheinung und genoss, nach unserem bereits angezogenen Gewährsmann „die Süssigkeit des Lebens in mancherlei anziehenden Verhältnissen“. Seinen bescheidenen Anforderungen an das äussere Dasein suchte er durch schriftstellerische Arbeiten, Uebersetzungen aus mehreren Sprachen, die ihm schon damals in hohem Grade geläufig waren, Beiträge zu kritischen und anderen Blättern, Genüge zu thun; über Beschränkungen und Entbehrungen mancher Art setzte er sich mit genialer Gleichgiltigkeit hinweg.

In Jena gewann er an Johann Arnold Kanne, dem gelehrten und schicksalsreichen Forscher auf dem Gebiete der Mythologie und Etymologie, einen getreuen Stubengenossen und zeitlebens treu ergebenden Freund, ungeachtet ihrer sonstigen Verschiedenheit und der Neigung Kanne's zu unstättem Umherwandern. Adolf Wagner hatte ihn später, durch seine Ver-

wendung bei Jean Paul und beim österreichischen Kriegsminister, aus Gefangenschaft und Lazareth in Linz zu lösen. Der Anhang einer Uebersicht der Mythologie zu Kanne's „Chronos“ bezeichnet ihr Verhältniss und ihren gemeinsamen Bildungsgang. Eine Panglotte, auf der Idee der Einheit der Religion und der Sprache fussend, deren Material, von Kanne geliefert, Wagner bearbeiten sollte, und wozu dieser bereits eine philosophische Einleitung, der grösseren Verbreitung des Werkes zu lieb, in lateinischer Sprache begonnen hatte, unterblieb, weil Kanne in Erlangen eine Richtung in das Mystische nahm und seine Handschrift fanatisch dem Feuer opferte. Wie verschieden Wagner in dieser Hinsicht dachte, und wie manche Erörterung diess auch unter den Freunden veranlasste, ihre Freundschaft blieb die selbe; nur der Briefwechsel ward mit den Jahren seltener. Eine ähnliche Umwandlung sollte er an einem anderen Freunde, Johannes Falk, erleben, dessen erste satirische Dichtungen, noch unter den Auspizien Wieland's in dessen „deutschem Merkur“ erschienen, sich einer fast enthusiastischen Anpreisung durch den greisen Dichter zu erfreuen hatten: „der Geist Juvenal's scheine so reichlich über ihn ausgegossen, dass ihn auch das Schicksal des römischen Dichters nicht von seiner Laufbahn abschrecken würde.“ Einen Beweis seiner Unerschrockenheit hatte Falk in Halle gegeben, als er dort in einem satirischen Marionettenspiele, dessen Personal Uhu's, Käuzlein, ausgestopfte Nachtulen und Raben ausmachten, unter grossem Zulauf von Professoren und Zuschauern aller Stände und Geschlechter durch kühne öffentliche Anspielungen auf lebende Personen, Schützlinge des mächtigen Wöllner, die ganze Stadt in Erregung setzte. Ein anonymer Brief aus Berlin empfahl ihm schleunige Flucht: es bedürfe nur eines Kabinetbefehls, so stünde ihm Festungsstrafe oder Gassenlaufen bevor; der Rath aller Freunde pflichtete dem geheimen Warner bei; Falk aber beharrte und — der Kabinetbefehl blieb aus. Der Geist des trotzig-jungen Satirikers, des Dichters der „Helden“ und der „Gräber zu Kon“, in heftigem Widerspruch gegen das Zeitalter oft bis zu förmlicher Menschenfeindschaft erregt, nahm in seiner fernerer Entwicklung eine Richtung, die ihm Liebe und Wohlwollen gegen die ganze Menschheit einhauchte. 1806 und 1813 wiederholt persönlich in das Kriegsgetümmel gerissen, fand er für den schmerzlichen Verlust seiner eigenen blühenden Kinder Beruhigung in dem Vorsatz, den zahllosen durch den Krieg verwaisten und verwilderten Kindern ein Versorger und Vater zu werden. Die hierzu von ihm in Weimar begründete Anstalt gewann den Beifall aller Edelsinnigen, und stand bald mit 500 Kindern in wohlthätiger Verbindung; ihr Hauptzweck war die Ausbildung ihrer Zöglinge zu nützlichen bürgerlichen Gewerben. Zum Besten dieser Anstalt war der Ertrag einer Sammlung seiner auserlesenen Werke bestimmt, welche Adolf Wagner 1819 in drei Bänden zum Druck beförderte. Auch in Falk achtete er, wie überall im Leben, die Idee, wiewohl sie in ihm eine andere Richtung nahm,

sein Gemüth, seine Ehrlichkeit und Aufopferung, und das lebendige fromme Vertrauen des Mannes.

Als Schiller nach Weimar gegangen war, Fichte seine Entlassung genommen hatte, und Wagner's Stubengenosse anderer Studien halber nach Wien zog, wanderte er, nach einjährigem Verweilen in Jena, in seine Vaterstadt zurück. Ausflüge der folgenden Jahre führten ihn zu längerem oder kürzerem Aufenthalte an verschiedene Orte, insbesondere nach Dresden, Berlin und Breslau, dessen stattlicher Gebäude, alterthümlicher Kirchen, schöner Anlagen, wie der Ziegelbastei, und Umgebungen, wie der Morgenau, zumal aber des in langer blauer Ferne sich hinziehenden Riesengebirges, er noch in späteren Lebensjahren mit besonderer Wärme gedenkt. Während mehrfacher Ausflüge nach Dresden trat er Ludwig Tieck freundschaftlich nahe, mit dem er noch gegen das Ende seines Jena'er Aufenthaltes erste persönliche Beziehungen angeknüpft hatte, und dem er stäts hervorragende Anhänglichkeit und Hochachtung zollte. Seinen bleibenden Wohnsitz behielt er fortan in Leipzig, standhaft und vielgeprüft nur seiner Bildung lebend, dennoch mit Lust und Liebe, wie mit regem Fleiss, und mit den gebildetsten Männern und Frauen im Umgang das Edlere stäts sich aneignend.

Zu seinen, noch unter den Anregungen Beck's entstandenen, philologischen Arbeiten gehört seine Erstlingsschrift, die Abhandlung *de Alcestide Euripidea* (Leipzig 1797), der er nach seiner Rückkehr aus Jena eine vollständige Ausgabe der „Alcestis“ folgen liess. Noch zwanzig Jahre später kehrte er, in der Durcharbeitung von Seybold's Alcestis-Uebersetzung, zu dem gleichen Werke des Euripides zurück. Eine Uebersetzung der „Jahrbücher Caesars“ mag um des Umstandes willen erwähnt sein, dass sie 1808 zu Bayreuth erschien; bemerkenswerther ist seine mit ausführlicher deutscher Einleitung versehene Uebersetzung von Sophokles' „König Oedipus“, auf die wir noch zurückkommen werden. In die erste Zeit seiner Rückkehr nach Leipzig (1801) fällt noch eine Verdeutschung der „Reden Ulrich's von Hutten“, woran sich eine ganze Folge populär-historischer Darstellungen in den „Lebensbeschreibungen von sechs Reformatoren“ schloss (Zwingli, Leipz. 1800; Wiclef 1801; Erasmus 1802; Hutten 1803; Hieronymus von Prag 1803; Oecolampadius 1804). Gleichzeitig beschäftigte er sich fortgesetzt mit der italienischen Sprache und Litteratur, und ward der Behandlung des Italienischen in dem Grade mächtig, dass er nicht allein in Uebersetzungen aus dieser Sprache*), sondern auch in sie seine

*) Hierher gehört seine vortreffliche Uebersetzung von Gozzi's dramatischem Märchen „der Rabe“ (Leipzig, 1804), sowie die Novellensammlung: „Scherz und Liebe, in italienischen Novellen“ (Berlin, 1806). Wagner's Gozzi-Uebersetzung ist die erste, die es auf eine genaue Wiedergabe, nicht freie Bearbeitung absah, und Jamben gab, wo das Original Jamben, Prosa, wo es Prosa hat. Zuvor gab es nur die Werthes'sche Prosa-Uebersetzung der Gozzi'schen Stücke, welche Schiller's Bearbeitung der „Prinzessin Turandot“ zu Grunde liegt.

vollkommene Beherrschung des fremden Idioms erwies. So gereichte es ihm zu besonderer Freude, den Wohllaut der Erzählung von Fouqué's lieblichem „Undinen“-Märchen für Freunde dieser anmuthigen Dichtung und der italienischen Sprache in den weichen Lauten des Südens wiederklingen zu lassen. Als Weigl's Oper „die Schweizerfamilie“ für die Dresdener Hofbühne hoffähig gemacht werden sollte, musste sie es sich zuvor gefallen lassen, *italienisch* umgedichtet zu werden; man wusste sich in der Verlegenheit nicht anders zu helfen, als sich damit an Adolf Wagner zu wenden, der sich dem Hofe zu Liebe wohl oder übel der sonderbaren Aufgabe der Italianisirung eines deutsch geschriebenen Werkes für eine deutsche Residenzbühne unterzog. Bekanntlich hat erst K. M. v. Weber diess harmlos sentimentale Werk in Dresden zum ersten Male in deutscher Sprache aufgeführt, gerade wie die Werke Mozart's erst allmählich in den Bereich der (von Weber begründeten) deutschen Oper übergingen, da man sie zuvor nur von italienischen Sängern und in italienischer Sprache gehört hatte. Eine geistvolle Französin berichtet in ihren, in die Epoche Karl's X. fallenden Jugenderinnerungen, die Familien des Faubourg St. Germain hätten ihre Töchter aus zwei schlagenden Gründen nicht in das Schauspiel, wohl aber in die italienische Oper geführt: *les chanteurs italiens n'étaient point excommuniés, et l'on ne comprenait pas les paroles* *)! Schwerer wog die gleiche Enthaltung in der Elbresidenz; sie betraf hier nicht allein die „Töchter“, sondern das gesammte Publikum, welches bis zu Weber ausschliesslich auf die italienische Oper angewiesen war, deren Worte es nicht verstand, und diess als zum Wesen der „Oper“ gehörig hinnahm. Dass übrigens die Folgezeit Mittel gefunden hat, selbst den *deutschen* Text übersetzter Mozart'scher Opern (abgesehen von der Beschaffenheit dieser Uebersetzungen) unverständlich und somit für „unverdorbene jugendliche Zuhörer, namentlich vom weiblichen Geschlechte“ unschädlich zu machen, dessen hatte unser Meister noch fünfzig Jahre später zu gedenken. (Bayr. Bl. 1879, S. 249 u. 251).

Eine Frucht der Versenkung Adolf Wagner's in den Geist italienischer Dichtung war seine grössere Arbeit unter dem Titel: „Zwei Epochen der modernen Poesie, dargestellt in Dante, Petrarca, Boccaccio, Goethe, Schiller und Wieland.“ Es ist der Zweck dieser Schrift, „aus dem modernen Weltgemälde zwei Hauptgruppen hervorzuheben“ und zu versuchen, ob „an ihnen das Gemälde in seinem inneren Zusammenhange aufgefasst und erkannt werden könne“ **). Als Hintergrund für den ersten Theil der Betrachtung dient ein allgemeines Bild des Mittelalters mit seinen manig-

*) Daniel Stern, (*Madame d'Agoult*) *mes souvenirs*. Paris, 1877. (2. ed.) Seite 195.

**) „Es sei uns vergönnt“, heisst es in der Einleitung, „hier, wo es gilt ein Ganzes in seinem Hauptpunkte zu fixiren, das Kleinere zu unterlassen, welches in der Mühseligkeit bestehen möchte, die schon bestimmte poetische Richtung zweier Nationen durch alle einzelnen Punkte zu verfolgen, dagegen aber das Grössere zu thun, um diese Richtungen selbst in

fachen Regungen: dem Ritterthum, dem Scholastizismus, den Wagner als eine Art „philosophischen Ritterthums“ darstellt, und dem Kampfe zwischen geistlicher und weltlicher Macht. In der Betrachtung Dante's geht er von dem *lyrischen* Dichter aus: männlicher und geistvoller als die weichlichen Troubadours habe er die herrlichsten Regungen seines Gemüthes gebildet; aus der Tiefe der Scholastik, in welche er an seines Meisters Aristoteles Hand hinabgestiegen, habe ihm seine Liebe als ein Proteus zurückgestrahlt. „Alles ward von ihm zurückgeführt auf den ersten Erreger, auf das einzige wahre Sein, als seinen Urquell; und von ihm aus bildete sich eine Welt, deren Glanz und Grösse die alten Sänger geahnt und die heiligen Schriftsteller der Kirche unter allerlei Bildern dargestellt hatten, so dass Alles nach dem Idealen hindrang und, was real war, nur eine Allegorie des Unendlichen wurde. Auf diesem Wege ward ihm Beatrice, die hehre Gestalt, welcher Alles dient, durch welche, wie durch ein Medium, er Alles sah — sie ward ihm eine allegorische Person; die Liebe zu ihr nur die Tochter einer höheren, reineren, und trat als solche in einen mystischen Dämmerchein, aus welchem der dem Quell der Liebe ergebene Geist herrliche Funken sprühte, welche die ganze Welt erleuchteten.“ In der *Divina Commedia* habe er die Metamorphose des Menschengestes bis zu seiner Vollendung im „Christianismus“ darstellen wollen; so betrachtet, springe die tiefe Absichtlichkeit der Trichotomie in die Augen: indem jedes Ding, zuerst das Ewige fliehend, in seiner Eigenheit sich festzusetzen und im Kampfe mit anderen zu behaupten strebt, bis es endlich, wieder aufgenommen in die Idee, von der es ausging, in vollem ruhigem Glanze strahlt. So biete sich hier die Welt, ihr Widerschein als Kunst und Wissen, und die Rückkehr beider zu ihrer Idee. In der Hölle ein trübes Reich furchtbarer, mit einer auch das Aeusserte nicht scheuenden Kühnheit ausgeführter Gebilde, die menschliche Natur an das Irdische hingeben und gebannt; im Fegefeuer das Reich der Farben, in welchem die Dekoration lachender werde, die Menschheit freien Trieb und Schöpferkraft äussere; im Paradiese Alles in reinem Lichte strahlend. In diesem Sinne habe der grosse Epiker das vorgefundene und erlebte Besondere zum Allgemeinen erhoben, während Petrarca, dessen ganzes Leben *lyrisch* gewesen, das Allgemeine zum Besonderen individuirte, das Unendliche zur Glorie des Endlichen macht. Wie er somit die Liebe immer noch nach

ihrem Ursprunge zu begreifen. Denn wenn es der Poesie einer Nation gilt, so ist eben damit der höchste Punkt ihrer Bildung zu ermitteln, in welchem sich alle Strahlen der selben sammeln, wie sie von ihm ausgehen.“ Dabei werde für den unbefangenen Blick des Forschers ihr Nationalgepräge nicht unbemerkbar, und in diesem das Eine wiederzuerkennen sein, das der Manigfaltigkeit der einzelnen Bildungen zu Grunde liege, „die unsichtbare Sonne, von welcher sie selbst ihr Licht erhielten.“ Unter diesem Gesichtspunkt werden drei gleichzeitige italienische, und eben so viele deutsche Dichter einander gegenübergestellt. — Charakteristisch ist die in diesem Buche beobachtete Schreibweise: *Aither*, *Aisthetik*, *Aischylos*, *Sfaiere*, *Faidros*, *Son*, *Sune*, *Sinopfer*, *Gemüt* u. s. w.

ihrer idealen Seite erfasste, habe endlich Boccaccio sich zu ihrer realen Seite geneigt, die Pracht, Fülle, Lebendigkeit ihrer Genüsse wie ihrer wilden Schmerzen gemalt. In dieser Hinsicht wird ausser dem Decamerone vornehmlich seine *Fiammetta* hervorgehoben, worin ein kräftiges weibliches Gemüth in dem ganzen Spiele der Leidenschaft durch alle einzelnen Momente hindurch verfolgt werde. So ergeben die Sphären dieser drei Dichter eine abgeschlossene Totalität: in Dante verfliesse und sei vereint, was in Petrarca sich mehr nach der idealen Seite zusammenziehe, in Boccaccio nach der realen sich ergiesse. — Das von Vielen so bezeichnete „goldene Zeitalter deutscher Poesie“ in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erscheint dem Verfasser der „zwei Epochen“ als eine „von deutscher Gutmüthigkeit angenommene Wiederholung des sogenannten *siècle d'or* in Frankreich“. Zu den Hindernissen einer mächtigen Entfaltung der Poesie in unserer Zeit sei vor Allem „das Entweichen der Religion“ zu rechnen. Dennoch liessen sich auch hier die entsprechenden Typen nicht verkennen. Wie das Leben des grossen Florentiners, findet Wagner dasjenige Goethe's mehr als irgend eines wahrhaft organisch; so sichtbar und fest gezeichnet seien alle Momente des Kreises, den er durchlaufen, bis auf den schönen Herbst, der im Wilhelm Meister eine „Landschaft in der Abendsonne“ gewähre. Im Gegensatz zu der stillen Grösse und ruhigen Klarheit in Goethe's Wirken und Sein betont A. Wagner an Schiller sein stürmisches Eingreifen in die Räder der Zeit, sein philosophisches Produziren, sein Streben und Ringen nach Dem, was in Goethe von selbst sich lieblich zur Erde hinabneige. In Goethe, Schiller und Wieland kehre jetzt in Deutschland das als Ideal wieder, was sich in Italien in Dante's Epoche real gezeigt habe. Goethe sei — wie Dante — der Vereinigungspunkt für Vorgänger und Nachfolger; in ihm sei der Geist der Poesie innerlicher geworden und verkündige eine neue Welt, eine Welt der Konzentration bis jetzt zerstreuter Kräfte. — Von dem Reichthum eigener bedeutender Gedanken und treffender Einzelbeobachtungen, der in dem ganzen merkwürdigen Buche vorherrscht, konnte in unsere, in grossen Umrissen nur den allgemeinen Gang verfolgende Darstellung nichts übergehen; andererseits ist in ihr manche schroffere und einseitige Auffassung ebenfalls nur angedeutet, wie z. B. die Auffassung Schiller's als *philosophischen* Dichters, und die Bezeichnung z. B. seines Don Carlos als eines „Speichers für die kantische Philosophie“, die sich allerdings im Zusammenhange milder ausnimmt. Eine andere Betrachtungsweise haben wir zum Theil erst den Belehrungen unseres grossen Meisters zu verdanken; besonders dem neunten Abschnitte von „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ (in welchem gerade auch Don Carlos die entsprechende Würdigung findet) und dem so vielsagenden Schlusse der „Beethoven“-Schrift. Hoch bezeichnend ist dagegen der Unwille, mit welchem schon der Verfasser der „zwei Epochen“ der gedankenlosen Abstempelung der edelsten Wirksamkeit Goethe's und Schiller's (der „glorreichen Wieder-

geburt des deutschen Geistes“) als einer in sich abgeschlossenen Epoche, eines „goldenen Zeitalters“, entgegentritt, und dagegen auf den darin enthaltenen Lebenskeim für eine neue Welt der Konzentration bisher einzelner Kräfte hinweist, das Ziel, welches eben auch der „philosophische“ Schiller in den Briefen über die ästhetische Erziehung vorausverkündet.

Diese „neue Welt“ bedurfte zu ihrer Erzeugung allerdings auch einer neuen Macht, die sich dem seherischen Wirken unserer grossen Dichter als beseelende Kraft erst zu vermählen hatte, um vor ihrer allumfassenden Gestaltung, in der Regeneration der in der alten Welt selbst enthaltenen lebenskräftigen Keime, sich uns zunächst in dem „Wiederschein“ einer erhabensten Kunst zu offenbaren. Ohne diese Macht musste gerade der Deutsche in seinem universalen Drange versucht sein, die bevorstehende Konzentration weniger als eine Bethätigung des rein menschlichen Gemüthes, von innerlichster Kraft und Gewalt, wie als das Ergebniss einer umfassenden Aneignung der manigfaltigsten Welterscheinungen durch den rastlos und emsig forschenden Geist sich zu deuten; wobei sie sich denn den vorzüglichsten Söhnen Deutschland's in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts etwa unter der Vorstellung einer „Welt-Litteratur“ vergegenwärtigte. War aber das „Entweichen der Religion“ die Ursache des Verfalles der alten Welt, wie der Lähmung eines Aufschwunges ihrer dichterischen Kraft zu höchster Erfassung des Ideales, so bezeugt uns andererseits das eine ernste Wort Adolf Wagner's im Beginne unserer ihm gewidmeten Betrachtung, dass auch ihm das Dasein und das Wesen dieser Macht, als nicht von dieser Welt stammender *Seele aller Religion*, bereits ahnungsvoll sich erschlossen habe.

II.

„Am Ende giebt, was von uns Menschen nach aussen fällt, auch wohl Hobelspäne und Schlacken. Gut, wenn ein Silberblick vordringt und der Metallkönig nicht verschwindet! Diesen hab' ich mir, denk' ich, gerettet.“
Adolf Wagner.

„Noch immer ist mir Leipzig seiner manigfachen Bildungselemente wegen lieb, die auch, wo sie nur negativ sind, von gesunden und kräftigen Naturen doch zu bearbeiten und zu nützen sind, was auch der eine oder der andere vornehmthuende Durchläufer und fahrende Gesell dagegen sage.“ So urtheilte Adolf Wagner in späterem Alter. Richten wir für jetzt den Blick auf die Umgebung, die das innere und äussere Leben des jungen Privatgelehrten beeinflusste. „Unsere Umgebungen leihen uns Farben“, sagte er, „aber die Farbenharmonie ist Sache unserer Freiheit.“ Bereits ward der Beschaffenheit seines Umganges im Allgemeinen gedacht, sowie mancher freundschaftlicher Beziehungen, die er sich ausserhalb seiner Vater-

stadt erworben. In Leipzig selbst hielt er sich zu „den Geistreichsten und Wohlgeborenen, das Wort im ursprünglichen Sinne genommen.“

In erster Reihe ist der hochangesehene Rathsherr August Apel zu nennen, eine der reichstbegabten Naturen, aus Patriziergeschlecht, in gemächlichen Verhältnissen lebend, sicher und gediegen in Wort und That. „Er war frei und ein Mann, den das Selbsterrungene und das Selbsterringen freute, und der nur dieses mit freudiger Anerkennung achtete“, sagt Adolf Wagner über ihn. „Gegen alles Andere, was bloss wie zufällige Gunst aussah, oder unfreies Spiel, verschloss er sich, und so erschien er dem flacheren Beobachter kalt, fremd, bemessen. Aber daheim musste man ihn sehen, zumal auf seinem Rittersitz, wo er die Sommerzeit im Umgange mit Freunden, und den Dichtern der Vor- und Mitwelt zubrachte, um in ihm einen liebenswürdigen, edlen, feinen, ja fast kindlich spielenden Mann zu finden, dem es gefiel, den tiefen kühnsten Ernst unter der Kindermaske zu bergen.“ So geartet, leistete er in den unglücklichen Kriegsjahren seiner Vaterstadt manchen Dienst durch schnell überschauenden Blick, ruhige Bemessenheit, Geistesschärfe und Gewandtheit. Wie sich andererseits durch seine Dichtungen (es sei an den „Freischütz“ und „das stille Kind“ erinnere) die Vorliebe für das Schauerlich-Romantische hinzieht, lockte ihn wohl auch im Leben ein gewisser Aberglaube in die Schauertiefen des Geisterreiches. So hat uns A. Wagner den Zug von ihm aufbewahrt, dass er der noch unerwachsenen Tochter eines Freundes ein Fass Weines, wie er dem Kinde gemundet, zu ihrem dereinstigen Hochzeitstage vermachte, mit der Mahnung jedoch, dass es dann auch geleert werden müsse, widrigenfalls er selbst zur Hochzeit sich einstellen werde.

Ein anderer Freund, auf dessen Lebensgang Wagner insofern bestimmend einwirkte, als jener durch den Verkehr mit ihm vollends der Philosophie und Kunstbetrachtung zugeführt wurde, war der als Aesthetiker bekannte Amadeus Wendt, der sich 1808 in Leipzig habilitirte und später nach Göttingen berufen ward. Durch Schönheit und Liebenswürdigkeit in den auserlesenen Kreisen Leipzig's beliebt, und sowohl Apel als Adolf Wagner befreundet, war die Hofrätin Minna Spazier seit dem Tode ihres Mannes (des Begründers der „Zeitung für die elegante Welt“) ebenfalls in Leipzig ansässig. Mit ihren beiden Schwägern, Jean Paul und Mahlmann, stand sie in guten Beziehungen und wurde von ihnen in ihrer litterarischen Thätigkeit unterstützt; auch A. Wagner hat für das von ihr herausgegebene „Taschenbuch für Liebe und Freundschaft“ wiederholt Beiträge geliefert.*)

*) Z. B. die „Fragmente“ im Taschenbuch auf 1809. Bei dieser Gelegenheit seien auch einige andere, besonders interessante kleinere Arbeiten für Almanache und Zeitschriften mit erwähnt; z. B. „über Musik und Lyrik“; „der Scherz, oder: Theorie des Komischen“; „Ueber Mysticismus und Schwärmerei“. Ueberdiess hatte er Antheil an zahlreichen periodischen Zeitschriften, wie den „Miscellen für ausländische Literatur“ oder der Jena'er „Minerva“, für die er die Auszüge aus spanischen Zeitschriften (wie dem „Español“) besorgte.

Buchhändler Friedrich Brockhaus bekannt, der in einem noch erhaltenen Briefe Wagner und Wendt unter seine „liebsten Bekanntschaften“ zählt. Als er einst auf ein grösseres episches Gedicht für seine Zeitschrift *Urania* einen ansehnlichen Preis ausschrieb, lud er Apel, Wendt und Wagner zu Preisrichtern ein, die es sich ihrerseits ausbedangen, ihr Urtheil vor der Bekanntmachung Goethe vorzulegen, um sich so „unter die Auspizien des grössten Meisters zu stellen.“ Das preisgekrönte Gedicht war Ernst Schulze's „bezauberte Rose.“ So gehörte Adolf Wagner auch zu den ersten Mitarbeitern des 1812 begonnenen Brockhausischen „Konversationslexikon's“.

— Mit den gebildeteren Mitgliedern der Seconda'schen Schauspielergesellschaft verkehrte er eben so gern, als sein Bruder, der Stadtgerichts-Aktuarium Friedrich Wagner; dagegen fehlt es mir an direkten Zeugnissen darüber, in welchem Maasse er diesem selbst, über die äusserlichen brüderlichen Beziehungen hinaus, in innigerem Einverständnisse verbunden war. Gewiss ist, dass nach dem Tode Friedrich Wagner's sowohl dessen Wittwe, als auch der nachmalige Stiefvater unseres Meisters, Ludwig Geyer, zu Zeiten über seine Kälte geklagt und sie ihm als Egoismus ausgelegt haben; doch ist zur Erklärung dieses seines Verhaltens seine in Vielem von derjenigen Geyer's abweichende Natur, sowie seine grundsätzliche Abneigung gegen die Erziehung der Kinder seines Bruders für das Theater mit in Betracht zu ziehen. Diesen Kindern selbst, von denen ihm Richard am spätesten näher trat, hat er stäts die zärtlichste Theilnahme bewiesen, und insbesondere den ältesten Sohn Albert in reiferem Alter als wirklichen Freund berathen und ans Herz geschlossen. „Sei fleissig, treu, gut und strebe, dass du besser werdest als ich und Alle, die dir in Geschlechtsreihen vorangingen,“ ruft er ihm zu, wie im Vorgefühle dessen, dass sein „Geschlecht“ die Höhe des ihm Vorbehaltenen noch nicht erreicht habe.

Adolf Wagner's grosse Beliebtheit und Hochschätzung in den Kreisen seines Verkehrs schreibt sich, neben den achtungsgebietenden Eigenschaften seines Geistes und Charakters, aus der einnehmenden Art seines Umganges und den gesellschaftlichen Vorzügen her, mit denen er in hohem Grade begabt war. Ein Zeitgenosse stellt seine persönliche und schriftstellerische Art sich zu geben in etwas schroffen Gegensatz. Von dem reichen Goldlager an Gedanken und Anschauungen, das er in sich barg, habe er in Allem, was er je geschrieben, nur einzelne stachlichte Splitter und Klumpen an die Oberfläche geworfen; indem er immer zu viel geben wollte, habe er oft zu wenig gegeben, und sich in deutscher Sprache einen Styl eingerichtet, mit dessen wundersam geistvollen Hieroglyphen man einen Kampf auf Leben und Tod zu bestehen hätte. „Wenn er aber sprach, liess er diese zu grosse Absichtlichkeit und motivirte Geschraubtheit gänzlich fahren, und nie hat man einen Deutschen vortrefflicher und in edler fließenden Melodien von Sprache und Gedanken reden gehört; womit er, obwohl er dann gern allein das Wort führte, die

grösste Anspruchslosigkeit des Benehmens verband.“ Dazu stand ihm ein vorzüglich wohlklingendes Organ zu Gebote, dessen Unterstützung ihn als beliebten Vorleser seinem dafür berühmten Freunde Tieck nicht weit nachstehen liess.

Es war auf jenem „Rittersitze“ Apel's, dass Adolf Wagner im Freundeskreise dessen eben vollendete Dichtung „Polyidos“ vortrug, die selbe, welche später den elfjährigen Richard Wagner dazu anregte, Trauerspiele nach dem Vorbilde der Griechen zu entwerfen *). Dem Dichter fiel es auf, dass der vorlesende Freund nicht selten stockte, ohne etwas Anderes als eine Art rhythmischer Idiosynkrasie als Grund angeben zu können. Der Vorfall ward der erste Anstoss zur Entstehung der Apel'schen „Metrik“ als Takttheorie der Verse, welche der Verfasser in seinem reichen und gewandt organisirenden Geiste Jahre lang aus- und durchbildete. Eine von Wagner im Sinne der Antike geleitete Privat-Aufführung des Trauerspiels bestätigte seine erste Empfindung: der Rhythmus der, genau nach der Hermann'schen Metrik gebildeten Verse musste sich wegen des nöthigen Zusammenhalls mehrer Stimmen allerlei Veränderungen unterwerfen; der Takt erwies sich als das einzig mögliche und doch unerlässliche Bindungsmittel. Vermöge seiner gründlichen Kenntniss der Musik hatte der Dichter das selbe schon geahnt; seinem klaren Geiste boten sich bei jedem Schritte die folgerichtigsten Bestätigungen, und leicht fügten sich die Glieder des Systems zu einem lebendigen Ganzen. Die Frucht war die, durch Apel's Tod zwar abgebrochene, in ihren Grundzügen aber vollendete Metrik, zu welcher Wagner den bescheidenen Freund drängte; das Werk beinahe zehnjähriger unermüdeter Forschung. Vorurtheil, beschränkte Zünftelei, Unkunde der Musik wehrten ihren Ergebnissen den Eingang und die ihnen gebührende Anerkennung: an der Spitze ihrer Gegner stand der gelehrte Gottfried Hermann, dessen eigene „*doctrina metrica*“ durch Apel's Resultate in ihren Grundfesten erschüttert wurde. Nachdem er zunächst vom philologischen Dreifuss herab verkündet, der Verfasser sei zwar ein scharfsinniger Mann, kenne aber die antike Metrik nicht, verhielt er sich schweigend; und das Verdienst des Nichtphilologen blieb zweifelhaft, da die kompetenteste

*) „Ich entwarf Trauerspiele nach dem Vorbild der Griechen, wozu mich das Bekanntwerden mit Apel's Tragödien: Polyidos, die Aitolier u. s. w. antrieb“ (Ges. Schr. I, 8). Tendenz und Beschaffenheit dieser sehr achtungswerthen Versuche in der Form des altgriechischen Drama's werden recht gedeutet, wenn sie als Ergebnisse von Apel's Studium und seiner Ansicht der antiken Tragödie, in dichterischer Form nachbildlich dargelegt, betrachtet werden. „Dass er diess gerade so, und nicht in philologisch-antiquarischen Abhandlungen gethan, darüber zu rechten, wäre lächerlich“, sagt A. Wagner. Das Rasche, Herbe, Stoffliche im Polyidos weist auf eine Nachbildung des äschyleischen, das Zerflossene, pathologisch Breite der Aitolier auf eine des euripideischen Styles. Zu einer solchen im sophokleischen Style war Themistokles der bestimmte Stoff; ein „Herakles in Lydien“ war als Satyrdrama vollständig ausgeführt, ist aber nicht in den Druck gelangt.

Autorität ihm die Anerkennung versagte. Als Richard Wagner im Jahre 1851, im dritten Theile von „Oper und Drama“, neben der entschiedenen Ablehnung des dreihundertjährigen Aberglaubens an prosodische Längen und Kürzen im deutschen Verse, u. a. auch für den altgriechischen Vers durchweg Taktmessung stillschweigend voraussetzte, waren die entscheidenden Arbeiten Rossbach's und Westphal's noch nicht ans Licht getreten, denen es vorbehalten war, dem Werthe der Apel'schen Leistungen nach vierzig Jahren der Verkenennung gerecht zu werden. „*Ein männlich gerades Wort von ihm (Hermann) und was gilt's, wir werden Manche ganz anders reden, oder auch — schweigen hören*“, heisst es noch 1834 in Adolf Wagner's Nachwort zur zweiten Ausgabe des Apel'schen Werkes. Aber dieses Wort ward nicht gesprochen, der berühmte Gelehrte hatte dazu nicht den Muth der Selbstverleugnung. Statt dessen hatte sich noch zu den Lebzeiten Apel's manches vor ihm nicht Geahnte, ganz anders Gestellte in die zweite Ausgabe der *doctrina metrica* verlaufen.

Für den gleichen Zweck einer Privat-Aufführung hatte Adolf Wagner die bereits genannte deutsche Bearbeitung von Sophokles' „König Oedipus“ veranstaltet. Der Werth dieser Uebersetzung ist unter den zahlreichen ähnlichen Arbeiten Wagner's nicht hervorragend hoch anzuschlagen; Gegner haben sie scharf getadelt und sie spöttisch eine „Verundeutschung“ genannt. Die umfangreiche Vorrede giebt keine geschichtliche Einleitung in Zeit, Leben und Werke des grossen Tragikers; wohl aber entwickelt sie die Grundsätze, die den Uebersetzer bei seiner Thätigkeit leiten. „Wenn Zweck und Ertrag der häufigen und stäts vervielfältigten Uebersetzungen griechischer Dichter nur das *Griechenzen* wäre, welches auch unter uns seine Zeit erfüllen zu müssen scheint, und es mithin gälte, eine noch so treffliche versunkene Weltform aus dem Abgrunde der Zeit wieder heraufzubeschwören: so hätte der Uebersetzer wohl auch diesen kleinen Beitrag zurückgehalten“. „Menschengeschichte ist Geistesgeschichte, jede Form ist eine mit Liebe gesetzte und durch Liebe zusammengehaltene Schranke des Geistes, die aber, um der unendlichen Liebe willen, eben wieder durchbrochen werden muss, damit der Geist erlöst und sein, d. i. göttlich werde“. „Demnach ist die Kunst ein Weltgewächs, dessen Bestandtheile so viel Völker sind, das unter dem Einflusse des Lichts und der Erde keimt, blüht, fruchtet, welkt, und so seine Geschichte hat, wie alles Endliche, oder, welches Eins ist, gefallene Göttliche“. Gegen jenes Pseudo-Griechenthum, das hier strafend und lannig zugleich als ein müssiges Sich-Ergehen, „Griechenzen“, bezeichnet wird, wie es in Schlegel's „Ion“ und anderen Erzeugnissen der Zeit das volle Gegenbild zur „Iphigenia“ und „Braut von Messina“ darbot, ja den sicheren Weg wies, um das dort Gewonnene wieder zu verlieren, — hatte Adolf Wagner schon einmal in einem satirisch heiteren Jugendwerke („der Bühnenschwarm oder das Fest der Schauspieler 1804) polemisirt, worin er der neueren *idealistischen Graecomanie*

die alte Iffland'sche *Natürlichkeit* in thränenreichen Gemälden aus der Wirklichkeit des häuslichen Lebens gegenübertreten lässt. Jenes „Weltgewächs“ aber in seinen Verzweigungen, Bestandtheilen, Verhältnissen, und dem in ihren Beziehungen sich aussprechenden Leben in Uebersetzungen zu vergegenwärtigen, ist die besondere Tendenz, zu welcher der emsig Forschende aus den mancherlei Gebieten des Wissens, in die er sich versenkte, mit besonderer Liebe zurückkehrte. Ihr verdankt sich die schon erwähnte Verdeutschung von Gozzi's „Raben“, wie die sehr wohlgelungene deutsche Wiedergabe von Byron's „Manfred“. Die gleiche Tendenz spricht auch aus der Schrift: „Theater und Publikum. Eine Didaskalie von A. Wagner“ (Leipzig, Weygand 1826), die in gedrängter Uebersicht das Drama der verschiedenen europäischen Nationen darstellt, und den Versuch macht „dem Verfall des deutschen Theaters, den es als Magd der Ueppigkeit und Nothbehelf der Langeweile erlitten, auf eine den Bühnen, den Zuschauern und dem Geschmack angemessene Weise zu steuern.“ Denn seine Vorschläge zur Hebung dieses Theaters resigniren auf die Möglichkeit dessen grosser eigenen Entfaltung, und weisen ihm, der deutschen Universalität gemäss, umfassende geregelte Darstellungen der dramatischen Produkte aller Zeiten und Nationen als seine Aufgabe zu; wobei er ganz im Sinne seines Freundes Tieck auf buchstäblich unveränderter Wiedergabe Shakespeare's besteht. Auch in eigenen Dichtungen hatte er sich vorübergehend der Bühne zugewendet. Es existirt von ihm eine Sammlung dramatischer Versuche unter dem Titel „Theater“ (Leipzig 1816), welches vier Lustspiele enthält: „Umwege“ (in 5 Akten); „Liebesnetze“, „ein Augenblick“, „Hinterlist“ (in je einem Akt)*). Bei dieser Gelegenheit erwähne ich auch noch seines Roman's „Liebestand und Liebesernst“ (Jena, 1818), von dem ich mir aber bisher noch keine eigene Kenntniss habe verschaffen können.

Adolf Wagner hatte seine stille Gelehrten-Häuslichkeit damals und schon seit Jahren in einem hinteren Zimmer des geräumigen grossen Hauses am Rathhausplatz, zunächst dem Auerbachischen Hofe, welches noch in Goethe's Erinnerungen an seine Leipziger Studienzeit sich als „Apel's Haus“ erwähnt findet, in der Folge aber in den Besitz des kurfürstlichen Kammerkommissarius Andreas Friedrich Thomä übergang, und um diese Zeit, im Besitze der Erben jenes reichen Handelsmannes, als *Thomä'sches Haus* männiglich wohlbekannt war. Massiv gebaut, vier Stockwerke hoch, sechzehn Fenster breit, und über dem höchsten Stockwerk mit einem Altane ver-

*) H. Kurz (Gesch. der deutschen Litteratur III, S. 395) urtheilt darüber, er sei in den „Umwegen“, der Dramatisirung einer italienischen Novelle Bandello's, an dem schwer zu bewältigenden Stoffe gescheitert; weit glücklicher seien „ein Augenblick“ und „Liebesnetze“, die auch „viel klarer und zarter gehalten seien“. Trotz des späten Erscheinens (1816) glaube ich annehmen zu dürfen, dass wir es hier mit einem Jugendwerke, aus Wagner's erster Periode, zu thun haben, das vielleicht bald nach dem „Bühnenschwarm“ entstanden sein mag.

sehen, war es nicht unpassend zur Aufnahme der kurfürstlichen Familie bei ihren jeweiligen Aufenthalten in Leipzig, und diente schon seit Alters zu diesem Zwecke. In der Zwischenzeit standen seine hohen Prunkgemächer leer, unter der Pflege und Verwaltung der hinterlassenen Tochter des alten Thomä, Jungfrau Jeanette Christiane Wilhelmine, dem Hause des Actuars Friedrich Wagner wohl befreundet und dreimal in den Taufpathen-Listen der Wagner'schen Kinder verzeichnet (1803, 1807 und 1809). Im Hintergebäude dieses Hauses war der geräumige Saal belegen, dessen Plafond in einem vortrefflichen Gemälde von Oeser's kunstreicher Hand den Olymp darstellte, und der damals häufig zu theatralischen Darstellungen von Privatpersonen benutzt ward, an denen Friedrich August, wie die Prinzen Anton und Max grosses Gefallen fanden. Hier war der theaterliebende Polizei-Aktuarius Wagner in Goethe's „Mitschuldigen“ aufgetreten; hier hatte der ihm befreundete junge Maler Ludwig Geyer seine ersten theatralischen Versuche gemacht. In späteren Jahren freilich (1821) klagt Geyer bei einem kurzen Verweilen in Leipzig über den ungesunden Geist des Thomä'schen Hauses: Wohnung und Menschen seien unheimlich da, der schwarze Pudel und die verräucherten Gestalten (es sind die lebensgrossen Gemälde in den kurfürstlichen Wohnräumen gemeint) hätten etwas Finsteres, das sich einem unwillkürlich mittheile. In dieser düsteren Umgebung sollte der durch Geyer's Tod zum zweiten Male verwaiste neunjährige Richard den Oheim Adolf zum ersten Male erblicken, ja es ward vorübergehend geplant, ihm hier eine dauernde Aufnahme zu schaffen. „Du wünschtest Richard bei uns“, schreibt Adolf Wagner hierüber an Albert, „und wie du dir das gedacht, war es wünschenswerth. Allein so ist es nicht. Ich bin seit einigen Jahren vom Leben so stark in die Lehre genommen worden, dass, obgleich es mir viel geschenkt und erlassen hat — wofür man denn auch bescheiden und demüthig zu danken hat, indem die unten weggerissenen Pfeiler und Stufen höher zu steigen zwingen — dass es mir wie fallenden Körpern geht, die desto schwerer werden (in welchem Sinne du es nehmen mögest) je tiefer sie fallen. Diess nun fordert eine angestrengttere Sammlung meiner und meiner Zeit, als dass ich Richarden die nöthige Aufmerksamkeit schenken könnte. Nöthig aber würde diese zunächst darum sein, weil er gerade unter zwei Weibern leben würde“ (Jungfrau Jeanette und Tante Friederike, jüngere Schwester Adolf Wagner's), „denen ich auf einen Knaben nie Einfluss gestatten möchte. Die meisten Weiber müssen ja zeitlebens erzogen und gestellt werden, wie Uhren; was gar nicht etwa so abwürdigend für sie ist, als es klingen mag, und was bei anderer Erziehung, als die dermalige unserer Geschlechtsreihe und unseres Jahrhunderts ist, nicht so nöthig sein würde, *rebus sic stantibus* aber so ist und sogar bequem für die Guten ist, wenn sie nur gutartig sind.“ Nachdem er nunmehr noch der Bemühungen und — erfolglosen — Schritte gedacht, die er durch seinen Freund, Professor Lindner, zur Ermittlung

eines Weges gethan, auf welchem die Heranbildung des Knaben erwünschter Maassen gedeihen könnte, berichtet er noch über ein weiteres mächtiges Hinderniss der Aufnahme Richard's in seinen Hausstand, welches für sein eigenes Leben inmitten seiner Hausgenossinnen zu lebendig bezeichnend und für die seltsame Mischung dieses Lebens aus Einsamkeit und Zusammenleben zu farbegebend ist, als dass es hier übergangen werden dürfte. „Unsere arme so vielfach, ich möchte sagen, so fast grausam von tauber Naturgewalt gequälte Freundin Jeanette sollte diess Jahr nicht einmal die einzige Freude im Jahre geniessen, die Weihnachtsfreude, welche für sie von je her die höchste und einzige war. Am Vorabend nämlich, als sie früh ausging, um zu dem Feste allerlei einzukaufen, glitt sie an einer Bude aus und brach das linke Bein morschentzwei. In diesem erbarmungswürdigen Zustande brachte man sie mir denn im Tragsessel. Wie diess nach allen Richtungen hin störend, hemmend in diess enge Leben eingegriffen, brauche ich dir nicht zu sagen. Künftigen Dienstag sind es nun fünf Wochen, dass sie unbeweglich und geschient daliegt; Montag soll sie zuerst wieder den Fuss aus dem Bett auf einen Stuhl gelegt bekommen; ihre Heilung datire ich bis Ostern und noch weiter hinaus. Denke dir nun diess Alles und dazu mich, wie ich selbst mit einer Johannesliebe, die ich in mir noch nicht fühle, kaum im Stande bin, und doch täglich muss, die Ungeduld und Reizbarkeit der Schmerzenreichen, den Unmuth der Schwester, und kurz diess gesammte ungehörige wildweibische Ungestüm, was hier beiderseits auftritt, zu beschwören und zu zähmen, so wirst du wohl begreiflich finden, wie ich mit einer Art von religiöser Vermessenheit sage: „der's auferlegt, mag's auch tragen helfen.“ Nun aber urtheile selbst, ob Richard hier aufnehmbar wäre.“ — Zu einer solchen Aufnahme kam es demzufolge nicht; auch fehlt es an eingehenderen Belegen darüber, in wieweit sie von den Angehörigen ernstlich in das Auge gefasst war.

So lebte Wagner seit dem Tode des Bruders, und des Frenndes Apel, seit die Familie Friedrich Wagner's mit Geyer nach Dresden übergesiedelt, Wendt nach Göttingen berufen war, zunehmend in einsiedlerischer Zurückgezogenheit, mit seltener Unterbrechung kleiner Reisen Leipzig kaum verlassend und durch die emsigste litterarische Geschäftigkeit ein resignirtes Leben beschwichtigend. Von seinen umfassenden und vielseitigen Uebersetzungsarbeiten aus dieser Periode nennen wir nur die 1817 vollendete von William Coxe's „Geschichte des Hauses Oesterreich von Rudolf von Habsburg bis Leopold II.“ (Leipzig, Brockhaus; 4 Bände 1812—17), wovon er einen widerrechtlichen Nachdruck erlebte; sowie die „Neuen Reisen der Engländer“ (Leipzig, 1814 ff.) Band I und II; die folgenden Bände sind von einem anderen Gelehrten bearbeitet. Ferner: „Benjamin Franklin's nachgelassene Schriften“ (5 Bde., Weimar 1817—19); „William Shakes-

peare's Leben“ von Augustin Scottowe (Leipzig, 1824*), und das für die Geschichte des Columbus bahnbrechende Werk Spotorno's: „Christoph. Colombo und seine Entdeckungen“ (Leipzig, Fleischer 1825). Die Grundlage des Buches war jener „*Codex diplomaticus Columbi*“, der im J. 1670 durch Lorenzo Oderigo dem Freistaat Genua geschenkt, durch Ereignisse der neueren Zeit nach Paris verschleppt, und 1821, als wichtigste Urkundensammlung über den grossen Entdecker in dessen Vaterstadt zurückgebracht, erst durch diese Rückversetzung zur allgemeinen Kenntniss gelangte. Die Stimmung, welche die empörenden Ungerechtigkeiten gegen den grossen Mann, dessen letzte Lebensjahre zu verbittern sich alle Arten von Verderbtheit vereinigten, in dem Leser hervorruft, musste sich auch des deutschen Bearbeiters bemächtigen, wie aus dem Vorworte und mehrfachen Anmerkungen genugsam ersichtlich ist. — Noch mehr als in seinen Uebersetzungen zeichnete sich A. Wagner in zahlreichen anderen gelehrten Unternehmungen als einer der bedeutendsten Sprachforscher seiner Zeit und namentlich als Kenner der neueren Sprachen und ihrer Litteratur aus. Dazu gehört die 12. Ausgabe von Bailey-Fahrenkrüger's „Wörterbuch der englischen Sprache“ (2 Theile; Jena, Frommann 1823), eine durch etymologische Sprachvergleichen ausgezeichnete Arbeit. „Bei mir geht es leider im gewohnten Gleise fort,“ schreibt er im Juli 1820, „und da mich mein engländisches Wörterbuch festhält, so kann ich schwerlich diess Jahr von hier einen Ausflug machen.“ Ferner sein, anonym herausgegebenes „*Glossary*“ zu der bei E. Fleischer erschienenen Ausgabe des Shakespeare, wobei zwar Nares benutzt, aber durch kritische und historische Bemerkungen vielfach bereichert und berichtigt worden ist. Seine Sprachvergleichen in beiden Werken zeugen von einer sorgfältigen Umsicht und Gründlichkeit, die er auch in seiner Bearbeitung von Murray's Werke „Zum europäischen Sprachenbau“ bethätigt hat. Aus dem letzteren Werke hat H. von Wolzogen in der ersten Ausgabe seiner Schrift „die Sprache in R. Wagner's Dichtungen“ (1878) einen schönen Abschnitt über Sprache, Styl und Anschauung zitiert, der leider in den folgenden Auflagen weggefallen ist. Endlich fand auch sein „Lehrbuch der italienischen Sprache“ (Leipzig, 1819) verdiente Anerkennung. Durch so bescheidenen Fleiss, redliches anspruchloses Streben, und daraus fliessenden heiteren, milden und gemüthlichen Ernst gewann er sich viele edle und geistreiche Mitlebende selbst des Auslandes zu Freunden, ohne sich darum zu bemühen.

Litterarische Fehden waren ihm verhasst; wo es jedoch galt, Schlechtigkeit, Dünkel und Unwissenheit blosszustellen, bestand er sie mit unerschrockenem Muthe und eigenthümlicher Kraft, wiewohl er diess immer

*) Max Koch in seinem sehr lesenswerthen „Leben Shakespeare's“ (Stuttgart, Cotta 1885) giebt auf Seite 317 im bibliographischen Theil seiner Arbeit irrthümlich „W. Wagner“ als Uebersetzer an, wobei ihm der Herausgeber der neuen Hamburger Shakespeare-Ausgabe (1880 ff.) vorschweben mochte, welches geringe Versehen hiermit berichtigt wird.

nur als Nothwehr ansah. Ein besonderer Gegenstand des Abscheus war ihm die moralische wie litterarische Verkörperung des reaktionären Geistes in der Person Kotzebue's. „Kotzebue bewährt sich wieder als schlecht, indem er den Angeber und Anschwärzer freiedler Gesinnungen beim russischen Hof macht, seine sykophantischen Bülletins laut und offenkundig wurden und er nun die Polizei auf die Pressfreiheit und ihre Vertreter in Jena, Luden, Oken und Wieland hetzt, deren Zeitschriften er mittelst diplomatischer Gesindelskniffe, mit Beziehung auf die Wartburgiade, zu unterdrücken sucht. Derlei Gesindel hat freilich auch Recht; denn im Aether der Freiheit müssten sie, wie Menschen auf hohen Pik's, nothwendig athemlos eingehen; es ist aber besser, dass Knechtereie, als dass Freiheit sterbe und wird hoffentlich doch auch geschehen, da überall schon die Axt an die Wurzel gelegt ist.“

Eine grosse und nach aussen unerwartete Veränderung vollzog sich in Wagner's Leben, als er sich zur völligen Ueberraschung auch seiner näheren Freunde, ohne viel vorbereitende Ankündigungen, in seinem ein und fünfzigsten Lebensjahre am 18. October 1824 mit der Schwester seines Freundes, Sophie Wendt, in der Thomaskirche trauen liess. Es scheint der Verkehr mit der schönen und geistreichen Frau habe bereits seit Jahren gedauert und seinen beiden Hausgenossinnen einen — stillen oder lauten — Anstoss bereitet, indem diese ein längst gewohntes Zusammenleben in seiner Fortdauer ungern bedroht sahen. „Es kam zu häuslichen Auseinandersetzungen, und nach einiger Zeit schien der bedrohliche Verkehr gänzlich aufgegeben. Da, über Jahr und Tag, als Schwester und Freundin längst beruhigt und in ihren Hoffnungen sicher waren, schleicht sich eines Nachmittags Adolf Wagner ungesehen im Frack aus dem Hause, und kehrt zwei Stunden darauf mit seiner ihm eben angetrauten Frau zurück“*). Er verliess nun seinen vieljährigen Wohnsitz im Thomä'schen Hause, um im „Hut“, vor dem Petersthor, seine neue Niederlassung zu begründen. In seinen Daseinsgewohnheiten änderte sich dadurch wenig, wohl aber scheint sich ein neues Behagen über sein Leben zu verbreiten. „Meine Frau ist gut, und für mein Wohl, wie für meine Bequemlichkeit, zärtlichst besorgt und eifrig, dabei sanft, verträglich und anspruchslos, was Zeit und Verhältnisse fordern. Sie ehrt meine früheren brüderlichen und freundschaftlichen Verhältnisse; und diess danke ich ihr, weil sie in einer Reihe von Jahren in mein Leben so eingewachsen sind, dass ich sie über und neben den neuen nicht vermissen möchte.“ „Ich bin noch der Alte“, schreibt er sieben Jahre später, „frei, mein, nur etwa so viel es nöthig ist, meiner Sophie eigen; sinne, denke, wie ich die Welt meinem Geiste aneigne, und sie, so weit sie mir sich beut, zu seinem Organe mache.“ Und

*) „Dieses Histröchen erzählte mir Richard Wagner auf einem Spaziergange in Bayreuth“, meldet mir der freundliche Gewährsmann dieser Angabe (in einem Briefe vom 22. October 1877).

wieder: „Die Eheleute durch die Bank sind doch kritische Bearbeiter des Buches der Liebe, dessen erste Ausgabe immer ein Anekdoten bleibt, indess die Bearbeiter mit überlieferten Bruchstücken des selben wie Kinder mit Weihnachtsgoldbogen umherlaufen, und die Frauen zumal die Erinnerung daran für Unart der Männer halten, die jedoch damit nur auf einen tiefer liegenden Schatz hindeuten, der zu heben wäre, wenn nur die Beschwörung dabei nicht so schwierig wäre. Indess thut, wie billig, jeder Theil das Seine.“ Zu den Häusern, in denen er damals gern verkehrte, gehören die Familien Keil, Quandt, Träger und Lacarrière (ein Kaufmann Adolf Träger ist unter dem Taufpathen Richard Wagner's). Hier wurden gemeinschaftliche Lesungen, besonders Shakespeare's, veranstalt, bei denen Adolf Wagner als Vorleser gern sich hören liess, wie andererseits auch Vortragskünstler, wie z. B. der Deklamator Solbrig als Falstaff, nicht ungern dabei mitwirkten. Zusammenkünfte dieser Art wollte er nicht als „flaches Aesthetisiren“ betrachtet wissen, vielmehr sollten sie dazu dienen, den Mittelpunkt einer edleren Geselligkeit zu bilden und „gleich Wohlgerüchen, böse Dünste zu vertreiben.“

Daheim aber beschäftigten ihn Studien und Arbeiten, die ihn eben jetzt wieder ganz in seine geistige Heimath, die Welt des alten Italien sich versenken liessen, — die Herausgabe der grossen italienischen Dichter in seinem „*Parnasso italiano*“, einem Werke des gründlichsten Fleisses und echt deutscher Gelehrsamkeit. Diese Arbeit gab recht eigentlich das Mark der bisherigen Bearbeitungen der vier ersten klassischen Dichter Italiens, verbunden mit gründlichen kritischen Beurtheilungen, wie sie bis dahin den Italienern mehr oder weniger fremd geblieben waren. An der Spitze des Werkes steht eine in italienischen Terzinen verfasste Dedikation an Goethe (*al principe de' poeti G.*): im Geiste zum Garten der Poesie, der Wohnung der Dichter erhoben, erscheinen ihm die vier grossen Italiener, in seine Begeisterung für Goethe einstimmend, in dessen Werken sie Züge ihres eigensten Geistes wiedererkennen, und ihn ermunternd, diese neue Sammlung ihrer Werke dem deutschen Dichter zu weihen. In der kurzen, aber reichhaltigen allgemeinen Einleitung wird die italienische Poesie überhaupt und die vier hier gegebenen Dichter, als deren eigenthümlichste Repräsentanten, scharfsinnig charakterisirt; die vier Hauptelemente dieser Poesie als Christenthum, scholastischer Platonismus, Ritterlichkeit und orientalische Märcheneinflüsse (in Verbindung mit römischer Mythologie) bestimmt, und demgemäss Petrarca als der Dichter eines zum Theil erzwungenen und etwas frostigen Platonismus, Tasso als Dichter der Seele, Ariost als der der Phantasie, endlich Dante, der Vereiniger und Durchdringer des Göttlichen und Menschlichen, als der Dichter des Geistes (*intelletto*) dargestellt. Die Einleitung, zum Dante (*Saggio sopra D. A.*) gewährt neben einer gedrängten Uebersicht über das Jahrhundert und das Leben des Dichters, ein vorzügliches Interesse durch ihre eingehenden Bemerkungen über Sprache,

Versbau und Text der Divina Commedia. Da ein Autographon von dieser nun einmal fehle, bleibe dem Herausgeber nichts übrig, als den Text soviel als möglich von den durch die Crusca aufgedrungenen, eleganteren toskanischen Formen, als von einem den edlen Rost des Alterthums entstellenden Firniß, zu reinigen und die ältesten Formen der Sprache wiederherzustellen. Man findet daher in dem vom Wagner gebotenen Dante-Text durchweg die Formen *omo* für *uomo*, *loco* für *luogo*, *viltate* für *viltade*, *satisfatto* für *soddisfatto*, *Dio* (immer) für *Iddio* u. s. f. In dieser die ganze Ausgabe durchdringenden Arbeit, welche die eingehendste Kenntniss der Sprache und der Grundsätze des Versbaues voraussetzt, beruht ihr eigenthümlicher Werth. „Nur wer sich selbst Jahre lang mit Dante beschäftigt, weiss die ungeheuere Masse des darin verarbeiteten Materials und die darauf verwendete Mühe des Herausgebers ganz zu schätzen,“ sagt ein älterer Kenner und Beurtheiler des „Parnasso“ (L. G. Blanc). Durchdrungen von Bewunderung und Liebe für Dante ist es Wagner, wie es scheint, schwer geworden, Petrarca volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Und in der That, wenn man die Eitelkeit und den übel verhehlten Neid Petrarca's gegen Dante erwägt, wird es sehr begreiflich, dass jener bei dem Herausgeber nicht sonderlich in Gunst stehen konnte, und dass er seinem Unwillen in der Einleitung, wie auch in dem Kommentar zuweilen Luft gemacht hat: selbst die arme Laura hat nicht Gnade vor ihm gefunden. In dem Leben Petrarca's sind mehrere wichtige Verhältnisse des Dichters, namentlich das zu Cola Rienzi, kaum angedeutet. An das Leben des Ariosto schliessen sich interessante Bemerkungen über das romantische Epos und eine treffliche Charakteristik des Dichters; eine Zierde dieser Einleitung bildet die Uebersetzung — in *versi sciolti* — der Worte des Antonio bei Goethe über Ariost. Das Leben Tasso's ist mit grösserer Ausführlichkeit bearbeitet, die in Italien zur Zeit des Dichters mit mehr Leidenschaft als Einsicht diskutierte Frage, ob ihm oder dem Ariost der Vorrang gebühre, geistreich und scharfsinnig behandelt. — In dem „Parnasso continuato“ gehört Adolf Wagner nur die Ausgabe des, in seinem echten Original fast verloren gegangenen *Orlando innamorato* des Bojardo, mit Einleitung, *giunta critica* und Glossar.

Zu den mancherlei Verleidungen, die während und nach der Vollendung seiner grossen Arbeit den Herausgeber betrafen, gehörte der Umstand, dass er nicht Alles geben konnte, was er wollte, auch Versprochenes nicht: so mussten die in der Einleitung verheissenen Indices und bibliographischen Nachweisungen dem merkantilen Interesse, das Werk nicht umfangreicher und kostspieliger zu machen, aufgeopfert werden. Dazu kam der ungünstige Zufall, dass eben um die gleiche Zeit in Italien (Padua, 1827) ein ganz ähnliches Werk, die selben Dichter umfassend, und sogar unter fast dem gleichen Titel („*Parnasso classico italiano*“) erschien. Ein falscher Patriotismus, verbunden mit dem Unwillen darüber, dass hier ein Deutscher

es sich anmaasse, ihre Dichter besser und gründlicher zu verstehen als sie selbst, fand von Seiten italienischer Gelehrten ein leichtes Spiel, sich in dem Tadel gegen den italienischen Styl jenes anmaasslichen Deutschen Luft zu machen, über dieser Aussetzung aber den höchst verdienstlichen kritischen Werth der deutschen Ausgabe zu verkennen. Für solche Erfahrungen ward Adolf Wagner indess durch das wohlwollende Interesse Goethe's an seinem Werke reichlich entschädigt, der ihm dafür einen silbernen Becher zusendete und persönlich bekannt ward. — Ebenfalls geschah es in Anlass dieser hochbedeutenden Arbeit, dass die Universität Marburg, bei der Feier ihres dreihundertjährigen Bestehens im Juli 1827, sein Verdienst durch seine Ernennung zum „Doktor der Philosophie und Magister der freien Künste“ ehrte; eine Auszeichnung, die bei der selben Gelegenheit auch dem Tonmeister Ludwig Spohr zu Theil ward.

III.

„Denn wie, nach dem Mythus, Kinder die wiedergeborene Unschuld der Eltern sind, und darum ein Segen, so müssen Alle und Jeder in immer nähern und engern Bahnen der ewigen Liebe zustreben und das Wort zu finden trachten zu diesem sphingischen Lebens- und Welt-räthsel.“ Adolf Wagner.

In diese Zeit, vier Jahre nach Wagner's Vermählung und kurz nach der Vollendung seiner innerlich tief lohnenden und immerhin auch von erfreulicher äusserer Anerkennung begleiteten grossen Arbeit, fallen die ersten engeren Beziehungen zwischen Onkel Adolf und dem seit Ende 1827 mit der Familie nach Leipzig übergesiedelten Richard, und der grosse und bleibende Eindruck, den auf den empfänglichen Sinn des Knaben die ehrwürdige Erscheinung des Oheims ausübte.

Es war für den jungen Richard Wagner eine Zeit gewaltiger innerer Gährung; seine Lust zu den Studien, die ihn soeben noch auf der Krenzschnle zu Dresden erfüllt hatte, drohte in Leipzig unter einer „tödtlich falschen Zucht“ zu erlahmen; dagegen machte er im Gewandhause die Bekanntschaft der Beethoven'schen Symphonieen, und eine neue Welt ging ihm auf. Statt der vorgeschriebenen Schulstudien, zog er es vor Symphonien zu entwerfen und Ouvertüren für grosses Orchester zu schreiben. In diese neuen Eindrücke hinein ragte nun noch die so vielfach anregende Erscheinung des Onkel Adolf, mit seiner vielseitigen Kenntniss und Gelehrsamkeit, seiner weit umfassenden Weltansicht, seiner leben- und schwungvollen Art zu sprechen und zu rezitiren, seiner humorerfüllten Ironie, seinem ausdrucksvoll edel gebildeten Antlitz, das selbst noch in den letzten Jahren seines Lebens, da Krankheit und Resignation ihre verkümmernenden Einflüsse darauf ausgeübt, die Spuren ehemaliger Schönheit verrieth. Was

Wunder, dass hier feurige Jugend und ein noch lebenerfülltes Alter sich wechselseitig anzogen und doch wieder ihrer Verschiedenheit bewusst wurden. Die leidenschaftliche Neigung Richard's für die Musik, seine sich vorbereitende Entscheidung für den Musikerstand bereitete ihm gegen die Familie harte Kämpfe; oft musste es ihn dünken, als würde er hierin von dem Oheim besser verstanden. Und dann dessen Kenntniss und Werthschätzung der grossen Dichter aller Zeitalter und Nationen; seine lebhaft Theilnahme selbst für die Angelegenheiten des Theaters, so wenig er mit dessen „heutiger Entstellung und Verbildung“ einverstanden war; seine gleichzeitige Hochschätzung Tieck's und Weber's, die einander in Dresden mehr nur als Gegner gegenüber gestanden hatten. Und die freie und sichere Art, mit der er sich über etwaige litterarische Gegner hinwegzusetzen wusste! Um eben diese Zeit hatte Adolf Wagner seine bereits oben erwähnte Schrift über „Theater und Publikum“ veröffentlicht; sie war in Anlass der unwürdigen Theatervorfälle entstanden, die sich bei Gelegenheit der Aufführung von Calderon's „Dame Kobold“ am Dresdener Hoftheater abgespielt hatten. Das Publikum hatte das vermeintlich ihm aufgedrängte Stück des spanischen Dichters mit Missfallen aufgenommen, und eine Wiederholung bei dem ersten Auftreten der Schauspieler durch gewaltsames Toben und Pochen unmöglich gemacht. Dieser Art von „Majestät des Publikums“ war Adolf Wagner entgegengetreten; die gleichen Stimmen, die sich zuvor gegen die Anmaassung Tieck's, das Publikum „erziehen“ zu wollen, erhoben hatten, vereinigten sich nun gegen ihn, der die Partei des Angegriffenen genommen. Man zieh ihn des Geschmacks-Absolutismus: „mit der Fahne, auf die er den Namen *Goethe's* geschrieben, in der hocherhobenen Hand, und das Feldgeschrei: *Tieck!* auf den Lippen, ziehe er gegen den rebellischen Geschmack des Publikums in einen Windmühlkampf; sich erdreistend, den Direktionen den Weg zeigen zu wollen, auf dem sie die deutsche Bühne aus ihrer verstockten *Verrottung* zu erheben hätten“ (Leipz. Litteraturzeitung vom 12. Juni 1827). Aehnlich und noch ungezügelter lauteten die Angriffe in der „Mitternachtszeitung“. Hierauf schwieg nun der also Geschmähte, der sich dadurch nicht getroffen fühlte, und liess die Heftigkeit sich durch sich selbst vernichten. „Viel Feinde habe ich nicht, Gegner aber doch glücklicherweise so viele, als zu meiner eigenen Entwicklung und Reife nöthig sein mögen“, sagte er bei ähnlichen Anlässen. In anderen Fällen hielt er es jedoch nicht für seiner unwerth, sich „mit jener Komödiantenmanier eine kleine Bewegung zu machen.“ Aber der Hans Hagel sei überall entsetzlich dumm. „Beinahe kann man einen jetzt keinen Esel nennen, ohne sich vorwerfen zu lassen, man stichle doch gar zu fein. Und um solches Gesindels Beifall können jene Schächer noch buhlen? Verhüte Gott, dass dir je so etwas in den Sinn komme“! In früheren Jahren hatte er sich wohl, bei aller erwähnten Abneigung gegen litterarische Streitigkeiten, gerade in Angelegenheiten des Theaters

zu öffentlichen Rügen und, wo es Noth that, kräftigen Erwiderungen herbeigelassen. *) An Weber achtete er vor Allem die Tiefe und Vielseitigkeit seiner Bildung: „Bedenke, wie wissenschaftlich gebildet Karl Maria v. Weber ist, und dass Virtuosität gar zu oft den Fluch der Einseitigkeit trägt. Auch die Kunst ist, wie Alles was der Geist ausgebiert, eine unendliche Welt, die aus dem Ganzen und Grossen betrieben sein will!“ — Für die Weltereignisse besass er einen weiten Blick, und verleugnete sich nicht das hohe Alter unserer Zivilisation: „unser Welttheil ist eine überreife Frucht, welche ein Sturm abschütteln wird: nach Amerika geht der Zug der Geschichte.“ Aeusserungen dieser Art sind seinen Briefen entnommen, lebhafter und ausführlicher wird seine natürliche Beredtsamkeit sie seinem jugendlich feurigen Zuhörer vorgetragen haben. Wenn sich dagegen der siebzehnjährige Jüngling für die Pariser Juli-Revolution begeisterte, und die heftigen, tumultuarischen Unruhen, welche das friedliche Leipzig im September 1830 in Aufregung und Schrecken versetzten, nicht ohne Eindruck auf ihn blieben, spöttelte wohl der Oheim über das „*Revolutionchen*“, welches indess das Gute gehabt habe, inmitten einer allgemeinen Lethargie manches Heilsame zur Sprache, den „sträflich über- und hochmüthigen, selbstgenügsamen Materialismus der kaufmännischen Welt aber vor die Hunde“ gebracht zu haben; denn „die grössten Häuser fielen wie die Fliegen“, und ein Gemeingeist fange an sich zu bilden, be-rufen, dem engherzig prahlenden Egoismus entgegenzutreten. Von oben sei der Wille gut und rechtschaffen; und gingen auch zuweilen noch Dissonanzen des alten aristokratischen Kolbenregimentes mit durch, so seien diese schon bestimmt „wie in der Musik, kontrapunktisch gelöst zu werden.“

Wir haben die fernere Entwicklung des Verkehrs zwischen Oheim und Neffen bereits in der Einleitung andeutend vorweggenommen, und es bleibt uns noch übrig, die letzten Lebensjahre Adolf Wagner's zu verfolgen, wie er sie in stäter emsiger Arbeit und in mancherlei Umgang, nicht ungeliebt von Manchen, die er wohl leiden mochte, still und geräuschlos verbrachte.

Wie er einmal die gesammte Welt, vom leblosen starren Fels an bis in das tiefste Geistesgeäder als eine *Versöhnungsanstalt* bezeichnet, so suchte er sich gewonnene Freunde zu bewahren, ältere Beziehungen zu erhalten,

*) Vgl. z. B. seine „Verwahrung gegen die Schmähung der Theaterzeitung und des Freimüthigen in Betreff einer Kritik der Dessauer Schauspieler“, Leipzig, Bruder 1809. — Das Missverhalten des Dresdener Publikums gegen Tieck's redliche Versuche schmerzte ihn tief; umgekehrt hatte er sich des kräftigen Widerstandes erfreut, mit welchem die frische studirende Jugend Leipzig's das Trauerspiel des „berüchtigten Gecken und Narren, des Kaufmanns Gerhard, *Olint und Sophronia*, die koketteste, anspruchvollste, prahlerisch verheissene, von den Mitgesellen in Mercurius aus Zunftgeist unbillig beweihräuchte Poesie mit Pfeifen, Trommeln und Scherz zu Grabe trug“.

und wo nöthig, von Neuem anzuknüpfen. „Je älter man wird, desto mehr wird man haushälterisch mit den Menschen und Verhältnissen.“ So konnte er sich herzlich dessen erfreuen, in den durch seine Verheirathung fast gestörten, dann aber wieder befestigten Beziehungen zu seiner alten Freundin im Thomä'schen Hause „ein freundliches, menschliches Verhältniss mehr gerettet zu sehen, dessen Auflösung wir bei der engen Sphäre, worin wir uns bewegen, schmerzlichst gefühlt hätten“. Er wünscht ihr ein „heiteres, schmerzloses und sorgenfreies Alter, das sie, wenn Leiden, mit solcher Geduld ertragen, dazu berechtigen, in vollem Maasse verdiene.“ — Gern mied er grosse Gesellschaften, diese oberflächlichen Menschenberührungen, um dafür Das nicht entbehren zu müssen, „was sich uns im Sturm und Sonnenschein des Lebens eingebrannt und eingeschnitten hat.“ „Die wenigen Freunde und Bekannten, die ich sehe, gefallen sich bei mir, und meiner Hausehre lasse ich gern drei Theile dieser unschuldigen Freudenerte. Den Welt- und Stadtereignissen bleibe ich nicht fremd; das Theater besuche ich manchmal, doch will es mir nicht zusagen; so dass ich am liebsten unter Freunden ein gutes Schauspiel vorlese, wobei Andern, wie ich sehe, und mir dazu, wohler ist und wird.“ — Von grösseren Arbeiten beschäftigte ihn damals seine Uebertragung von Lanzi's „Geschichte der Malerei“^{*)}, sowie die hochverdienstvolle Herausgabe der äusserst selten gewordenen, nun zum ersten Male von ihm gesammelten italienischen Schriften Giordano Bruno's mit italienisch geschriebener Einleitung. Gegen eintretendes Versagen der Körperkräfte und durch anhaltend angestrengte Lebensweise hervorgerufene Gesundheitsstörungen half er sich durch Zeitlebens von ihm gepflegte und bis in sein sechzigstes Lebensjahr regelmässig fortgesetzte, ausgedehnte Spaziergänge. Er fand diese Diät vortrefflich, und besser als hypochondrisches Mediziniern und die von den Quacksalbern und „Küchenjungen der Natur“ erfundenen Bäder. „Andert-halb Jahre und länger hab' ich an Kopfreissen gelitten bis zur Verzweiflung, allopathisch und homöopathisch haben sie mir trotz aller ihrer Zuversicht nichts geholfen. Der Frühling kam, ich riss mich aus den Arbeiten, begab mich des Denkens, lief oft mehrere Meilen des Tages und laufe noch jetzt im November, besonders früh, wenn die Witterung nicht ungünstig, d. h. nass und neblig ist“

Wie das Leben, betrachtete er auch den Tod mit zunehmend friedlichem und versöhntem Ernst. „Eine Kunst aller Künste giebt es, welche alle übrigen freundlich in sich aufnimmt, läutert, klärt, belebt und heiligt; das ist die Kunst eines seligen Lebens, die Kunst den Frieden Gottes zu empfangen und zu geben, oder das Himmelreich in sich und Anderen zu fördern.“ „Was in seinem Keimpunkte nicht in der Freiheit und Macht

^{*)} Luigi Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien, vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des 18. Jahrhunderts. Aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen von J. G. v. Quandt, herausgegeben von Adolf Wagner. 3 Bände, Leipzig 1830—1833.

des Menschen liegt, sucht er gerade durch diese, soviel ihm davon verliehen ist, zu entwickeln und auszubilden, damit es sein Gebild werde; denn alles Leben spielt zwischen Sollen und Wollen, als Reibung zweier Gegensätze, woraus ein neutralisirtes Drittes hervorgeht. Derlei Dinge nennen die Frommen, vielleicht auch die Bequemen, göttlich, ebenso wie die Schwärmer; ich für mein Theil begnüge mich damit, sie menschlich zu nennen, zu betrachten, zu treiben, indem sie, wie Alles, in ihrem Ursprunge allerdings göttlich sind, weil Ideen, aber, wie es die tiefmenschlichen Alten nannten, in der Zeit leidende Götter“. „Der tiefer gegründete, nicht in den weltlichen Umgebungen festgewurzelte Sinn greift in Fällen, die wir Unglück nennen, gar Manches auf, was einen Trieb in das Lichtreich des Geistes nur mehr fördert und stärkt, — wie Stürme in der Natur zu manchen Prozessen unerlässlich sind, und Jedem nur soviel zugemuthet wird, als er kann und bedarf. Nur dass wir auch die Ohren zum Hören haben, nur dass, wenn in solchen Fällen die menschlich und göttlich zugleich erlösende Liebe um uns sich entwickelt, sie auch in uns entbunden werde!“ „Leben heisst, wie wir uns auch stellen und gebärden, opfern. Das letzte Opfer, das wir bringen, sind die fünf Sinne, gleichsam das Fährgeld, Zoll- und Chauséegeld auf dem Weg zum Paradiese.“ „Wir sind alle *pauvres honteux*, die um den Sterbepfennig betteln gehen. Haben wir dann genug der Liebe eingesammelt, so gehen wir still, von wannen wir gekommen, und die Erde destillirt aus uns neue Blumen und neue Frühlinge, der Himmel sublimirt uns zu neuen Palmen.“

Noch in sein letztes Lebensjahr fällt, neben kleineren Arbeiten, die Herausgabe der Werke Robert Burns'. Auch erfreute er sich dessen, ein wohlgetroffenes Oelportrait seiner selbst aus jüngeren Jahren, das von ihm in Breslau zurückgeblieben war, nach langer Zwischenzeit wiederzuerhalten. „Mir war schon bange, mich an einer Trödelbude figuriren zu wissen, wie man diess wohl erlebt, wenn auch verschmerzt.“ Es ist das selbe Bildniss, das in der Folge seinen ehrenvollen Platz in Wahnfried erhalten hat. Noch ein anderes Portrait, eine Zeichnung, welche bereits die Züge des höheren Alters in ausdrucksvollem Profile aufweist, ist im Besitze Siegfried Wagner's treulich gehütet. — Seinen letzten Sommer, während dessen Richard Wagner soeben als Magdeburger Musikdirektor auf einer Engagements-Rundreise sich die geeigneten Kräfte für die Aufführung seines noch unvollendeten „Liebesverbotes“ auswählte und hierbei zum ersten Male, im Schein der Abendsonne, Bayreuth von ferne erblickte, — verbrachte Onkel Adolf auf dem Gute des Grafen Hohenthal, Seume's grossherzigen Gömners: am 1. August 1835 rief ihn hier ein sanfter Tod aus dem Leben ab, in welchem er lange genug gewirkt und gestrebt, um in Frieden „dem ewig Jungen zu weichen.“

Fühlte er sich gern in den Kindern des Bruders, da ihm eigene versagt waren, erneuert und wiedergeboren, so durfte er doch wohl nicht

ahnen, in welchem Maasse das ihm so eigene Streben und Ringen nach allumfassender Aneignung der Welt-Erscheinungen bis in ihre entlegensten Gebiete im Bereich der Geschichte wie des menschlichen Denkens, verbunden mit seiner fast eben so ausserordentlichen Arbeitskraft, in dem ungeheuren Künstlergeiste Dessen, der ihm als Knabe und Jüngling entgegengetreten war, zur höchsten Offenbarung der universalen Befähigung des deutschen Geistes führen werde. Gegner (deren Würdigung für die Entwicklung und Reife seines Wesens uns oben ein edles Wort von ihm bezeugte) haben wohl von einer „Centrifugal-Richtung seines kunstphilosophischen Denkens“, einer „Zersplitterung durch das Streben nach Universalität“ gesprochen, — doch möchten wir kaum, am Schlusse unserer noch so unvollkommenen Darstellung, den freundlichen Leser von der Festigkeit des Zentrums unüberzeugt annehmen, das in dem genialen Manne, als ein starkes und zartes Gemüth, das vielseitige Streben seines Geistes zusammenhielt und von innen aus dessen jedesmalige Richtung bestimmte. Nur hatte sich der äusseren Expansion seines Gesichtskreises, und der Fülle der von ihm umfassten Weltgegenstände, in seinem grossen Nachkommen eine unvergleichlich gewaltigere Kraft der Intensität zu verbinden, wie sie allein aus dem Geiste der deutschen Musik heraus zu gewinnen war. Was die Natur bereits in dem Vater und Oheim unseres grossen Meisters wie tastend und vorbereitend versucht zu haben scheint, in dem sie Jenem die leidenschaftliche Vorliebe für die theatralische Kunst, Diesem aber neben dem rastlosesten Fleiss den Trieb zu universaler Aneignung des geistigen Ertrages aller Zeiten und Völker einpflanzte, — den Durchbruch aus der erdrückenden Masse des Stofflichen in das freie Reich der künstlerischen Gestaltung, ihn hatten wir in dem gewaltigsten Künstlergeiste Richard Wagner's mit dem Staunen tiefster Ergriffenheit zu erleben.

Ich weiss keinen edleren Beschluss unserer dem Leben Adolf Wagner's gewidmeten Betrachtung, als die überaus geglückte deutsche Uebertragung zweier herrlicher Sonette des durch ihn wiedererweckten grossen Nolaners, wie sie mir Heinrich von Stein als einen Beitrag seines dem Oheim unseres Meisters geweihten Andenkens für diese kleine Schrift freundschaftlich zur Verfügung gestellt hat. Sie schliessen sich an die bereits früher von ihm übertragenen Sonette Bruno's, in seiner grösseren Abhandlung unter dem Titel „der Wahn eines Helden“ (in der „Internationalen Monatsschrift“ 1882, I. Quartal, Chemnitz, Schmeitzner).

C. Fr. Glasenapp.

I.

Wem dank' ich's, dass ich nun mit freier Seele
 Und schreckenlos den Flug des Lebens wage,
 Die allgemeinen Ketten nicht mehr trage
 — Denn Selt'ne nur entliess die bange Höhle —
 Der Starken Arm erlahmt an jenem Hage
 Der Endlichkeit — Wie durft' ich mich entrafen
 Der Zeit und ihrem Ingesind' und Waffen,
 Dem Lauf der Alter, Jahre, Monden, Tage?

Nun wohl! Ich fürchte nicht, den sie erlogen,
 Der alten Mär' krystall'nen Himmelsbogen,
 Ich breche durch, mir ist der Weg gebahnt:

So dass ich mich zu andern Erden hebe,
 Endlos durch das Gefild des Aethers schwebe,
 Vorbei den Welten, die ich einst geahnt.

II.

Ein All-Warum und -Wie, ein ewig Eines
 Bedingt das Sein, die Regung und das Leben,
 Es streckt sich — breitet sich — es will sich heben,
 Durch Himmel, Erde, Höll' ein Ungemeines.

Ich sehe, sinne, ich besinne mich,
 Dass was geschieht, und was man zählt und misst,
 Doch jene Kraft und Zahl und Wucht nicht ist —
 Vielmehr fasst diese allen Raum in sich.

Die allgemeine Blindheit meiner Zeit
 Und meiner Feinde nimmer müder Neid,
 Die Leidenschaft und Rohheit im Vereine,

Sie werden meinen Himmel nicht mehr trüben,
 Und was sie auch für dunkle Künste üben,
 Sie hindern nicht, dass mir die Sonne scheine.

(Wagner, I. 214)

Anhang: Anmerkungen und bibliographische Nachweisungen.

(Zu Seite 198.) Insbesondere gegen die Bestimmung der hinterlassenen Töchter Friedrich Wagner's hat sich Adolf Wagner wiederholt und bei jeder gebotenen Gelegenheit erklärt: „Ich kann einmal, wie ich diesen Stand mit tieferem Sinne und tieferem Blick ergreifend durchschaue, nicht anders, als ein Leben, das daran hingegeben wird, für weggeworfen erkennen, zumal ein weibliches; indem in diesem Stande mehr, als in irgend einem, der Dämon des Oberflächlichen, Gemeinen im Kern des Menschen sich einnistet und das still Leuchtende in eine verzehrende Flamme, das sanft Wärmende in einen sengenden Scirocco, das in mählicher Gesetzmäßigkeit Reifende, in schöner Bewusstlosigkeit und süsser Scham Entzückende und Fördernde in eine wild und üppig wuchernde Treibhaus-

pflanze wandelt, in welcher die blendende, strahlende Farbenpracht den lieblichen Duft aufschwelgend verzehrt. Nun mag es allerdings derlei Dinge auch geben müssen, sowie es nach Goethe Frauen giebt, die sich besser in den Glanzkreisen der Geselligkeit, als im Schmelz der Auen ausnehmen; aber es fragt sich zuvörderst doch auch, ob dazu die Anlage schon vorhanden, oder ob solch einem Gewächs nicht manches seiner Anlage Widerstreitende angemuthet werde, ob man nicht gar oft das Veilchen in eine Rose und die Rose in eine Tulipane zu metamorphosiren strebe, und ob nicht solcher unnatürlicher Behandlung Symptom gerade jene Verbildung sei, welche zumeist an den Theaterprinzessinnen so schreiend hervortritt.“ Und weiter: „Ich sehe nicht ein, was, falls es auch gelingen könnte, dabei gewonnen wäre, wenn ein Johann van Eyk zu einem David, und ein Andrea del Sarto zu einem Girard umgestümpert würde. Ja ich möchte, wie Hesiodos, ausrufen: „Die Kinder! sie wissen nicht, wie viel mehr die Hälfte ist als das Ganze!“ Die Gemächlichkeit, der Glanz des Daseins freilich kommt bei mir weniger in Anschlag, als die Reinlichkeit und Gediegenheit des selben. Doch es bedarf wohl keiner grossen Erörterung für den, der das Schauspielwesen kennt, dass es gerade den Menschen am meisten ausbrennt, aushöhlt und verflacht, dass es sogenannte Schicksale oder Abenteuer herbeiführt, welche zu geringfügig sind, um Bildungsmittel für einen Mann zu werden, auf alle Fälle aber hinlänglich bedeutend, um ein Weib zu verformen. Die wilden Wirbel und Strudel des äusseren Lebens, wie das lügenhafte Gaukeln des inneren sind ein zu greller Gegensatz, eine zu arge Spannung, als dass ein weibliches Wesen zumal nicht davon auseinandergerissen und zerstört werden sollte.“ Auch im Betreff Albert Wagner's giebt er die Zukunft zu bedenken, da doch „das Gesangstalent ein so zartes und missliches Geschenk sei.“ Zum ersten Auftreten Rosaliens, der ältesten Schwester, sendet er seine besten, aufrichtigsten Wünsche: „möge sie blühen und sich nicht von dem Schein- und Lügenleben, das sie wählt, oder findet, bestricken und belügen lassen, um ihr wahres Sein, ein reines demüthiges Herz voll Liebe, Zucht und Frömmigkeit.“ So unterlässt er es auch nicht, trotz seiner Ueberzeugung von der „Verfehltheit“ ihres Strebens, da sie sich einmal für den ihr nahegelegten theatralischen Beruf entschieden, „durch Tieck für sie in Berlin anzubauen.“ Der reinen Seele Rosaliens konnte freilich auch die Umgebung, in die sie als Schauspielerin trat, nichts anhaben. Ihre Vermählung mit Oswald Marbach erlebte Adolf Wagner nicht mehr. Desto mehr erfreute er sich dessen, die jüngere Schwester Louise durch ihre Vermählung mit Friedrich Brockhaus, dem Sohne seines Freundes Fr. A. Brockhaus, der theatralischen Laufbahn entzogen, die jüngste Schwester Ottilie aber gänzlich davor bewahrt zu sehen.

(Zu Seite 201.) J. A. Kanne, System der indischen Mythe, oder: Chronos und die Geschichte des Gottmenschen in der Periode des Vorrückens der Nachtgleichen. Nebst einer Uebersicht des mythischen Systems, als Beilage an den Verfasser, von Adolf Wagner. Leipzig, Weygand, 1813. — Umgekehrt ist die Schrift Adolf Wagner's „Das Reich des Scherzes“ (Leipzig, Reclam 1823) mit einem Anhang von Kanne versehen.

Joh. Falk's auserlesene Werke. 3 Theile, Leipzig, 1819. — Zwei Jahre früher war erschienen: „Johannes Falk's Liebe, Leben und Leiden in Gott. Zu Luther's Gedächtniss herausgegeben von einem seiner Freunde und Verehrer“ (Adolf Wagner). Leipzig, Brockhaus, 1817.

(Zu Seite 202.) *Euripidis Alcestis. Edidit, diatribe recognita et annotatione perpetua illustravit G. A. Wagner.* Lips., Schwickert, 1800. Hieran schliesst sich: *Alceste*, Trauerspiel des Euripides. Deutsch, nebst einer Ab-

handlung von D. C. Seybold. Zweite ganz umgearbeitete Auflage von W. (Adolf Wagner). Leipzig, Weygand 1827.

(Zu Seite 202.) Julius Caesar's Jahrbücher, deutsch herausgegeben von A. Wagner. 2 Bände gr. 8. Bayreuth, 1808. Neue Ausgabe: Hof 1815, Grau'sche Buchhandlung. — Ebenfalls zu Bayreuth erschienen: James Beresford, menschliches Elend. A. d. Engl. von A. Wagner. Nebst Gegenbeweisen von J. A. Kanne. 2 Bde. Bayreuth, Grau 1800 (Noch aus der Jena'er Periode).

Ulrich's von Hutten fünf Reden gegen Herzog Ulrich von Württemberg, nebst seinen Briefen an Pirkheimer. Aus dem Lateinischen übersetzt, und mit einer gedrängten Schilderung seines Zeitalters versehen von A. Wagner. Chemnitz 1801.

Ulrich Zwingli's Leben. Ein Seitenstück zu dem Leben Luther's, Huss' und Melancthon's von G. A. (Adolf Wagner), herausgegeben von J. F. W. Tischer*). Leipzig, Georg Voss 1800. Mit einem Kupfer. (Auch mit dem Titel: Lebensbeschreibungen berühmter Reformatoren; ein Lesebuch für Glaubensgenossen, 4. Band.)

Johann Wiclef's Leben, von G. A. (Adolf Wagner). Leipzig, Voss 1801. Mit einem Kupfer. (5. Band der Lebensbeschreibungen berühmter Reformatoren.)

Leben des Desiderius Erasmus, von G. A. (Adolf Wagner). Leipzig, Voss 1802. Mit einem Kupfer. (7. Band der Lebensbeschreibungen berühmter Reformatoren.)

Leben Ulrichs von Hutten, von G. A. (Adolf Wagner). Leipzig, Voss 1803. Mit einem Kupfer. (8. Band der Lebensbeschreibungen berühmter Reformatoren.)

Leben des Hieronymus von Prag, von G. A. (Adolf Wagner). Leipzig, Voss 1803. Mit einem Kupfer. (9. Band der Lebensbeschreibungen berühmter Reformatoren.)

Leben des Johannes Hausschein, genannt Oecolampadius; von G. A. (Adolf Wagner). Leipzig, Voss 1804. Mit einem Kupfer. (10. Band der Lebensbeschreibungen berühmter Reformatoren.)

„Der Rabe. Dramatisches Märchen aus dem Italienischen des Gozzi, von G. A. Wagner“ (Breitkopf und Härtel 1804). „Scherz und Liebe, in italienischen Novellen“ (Berlin, 1806).

(Zu Seite 203.) *Ondina. Traduzione dal Tedesco di Federico Bar. de la Motte Fouqué.* Leipzig, 1816. 8.

La famiglia Svizzera. Opera lirica in tre atti, da rappresentarsi nel teatro reale di Sassonia. Dresd. 1810.

„Zwei Epochen der modernen Poesie in Dante, Petrarca, Boccaccio, Goethe, Schiller und Wieland. Dargestellt von Adolf Wagner. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1806.

(Zu Seite 207.) „Ueber Musik und Lyrik“ Im „Toilettengeschenk“ für 1807. Leipzig, Voss.

„Der Scherz, oder: Theorie des Komischen“, in Leo von Seckendorfs „Prometheus“ (Wien, 1808) No. 5 und 6.

„Ueber Haltung, und die Mittel das Fehlerhafte darin abzulegen“, nach Mereau; im Prager Theater-Almanach auf das Jahr 1809.

„Ueber Mystizismus und Schwärmerei“, in La Motte Fouqué's Vierteljahrsschrift: „Die Musen“, 1812 zweites Quartal, N. 25—51.

*) Joh. Friedr. Wilh. Tischer (geb. 1767), seit 1793 Prediger zu Dautschen bei Torgau, seit 1823 Superintendent in Pirna; von ihm rühren in der genannten Sammlung die Lebensbeschreibungen von Luther, Huss, Melancthon, Calvin.

(Zu Seite 210.) *König Oedipus*. Tragödie des Sophokles, übersetzt von Adolf Wagner. Leipzig, in der Weygand'schen Buchhandlung, 1813.

(Zu Seite 210.) *Der Bühnenschwarm*, oder: *das Spiel der Schauspieler*. Eine Trygödie von *Ralph Nym*, zubenannt *der Weibel*. *Nebst den Bildnissen von Mad. Unzelmann und Hrn. Iffland*. Leipzig, Steinacker, 1804. (Die „Bildnisse“ keine beigefügten Porträts, sondern in der Dichtung selbst gegeben, die ihrerseits an den „gestiefelten Kater“ und „Prinz Zerbino“ erinnert).

(Zu Seite 211.) *Manfred*, Trauerspiel von Lord Byron, deutsch von A. Wagner (mit gegenübergedrucktem englischen Originaltext.) Leipzig, 1819.

Theater. Enthaltend: „Umwege“ (Lustspiel in 5 Akten); „Liebesnetze“ (Lustspiel in 1 Akt); „Ein Augenblick“ (Lustspiel in 1 Akt); „Hinterlist“ (Lustspiel in 1 Akt); Leipzig (und Altenburg), Fr. A. Brockhaus 1816.

(Zu Seite 214.) Da eine gewisse Vollständigkeit der Uebersicht über die litterarischen Arbeiten A. Wagner's gerade auch bei dem gegenwärtigen Anlass nicht unangemessen sein dürfte, lassen wir noch die folgende Aufzählung seiner kleineren Uebersetzungsarbeiten folgen, soweit diese zu unserer Kenntniss gelangt sind. Aus dem Englischen: *Walter Scott*, St. Ronan's Brunnen (Leipzig, 1824). *J. Mason*, der Weg zur Selbsterkenntniss, nach der 13. Auflage übersetzt (Leipzig 1822). *Mrs. Jameson*, Charakteristik der vorzüglichsten Frauen in Shakespeare's Dramen (Leipzig, 1834). Ferner: Altschottische Balladen und Lieder; der Forstgraf oder: Robin Hood und Mariane u. s. w. Ausserdem Werke aus der Memoirlitteratur, Reisebeschreibungen aus den *Asiatic Researches* u. a. A. d. Französischen: England in seinem gegenwärtigen Zustande. V. d. Herzoge von Levis. (Leipzig, 1815). *Cecilie*, oder der Zögling der barmherzigen Schwestern. A. d. Frz. der Gräfin von Choiseul-Meuse (Jena, 1816); sowie Schriften des *Saint Martin*: „Heilige Ahnungen“ (Leipzig 1813) und „Sehet da den Menschen!“ (Leipzig, 1819). Aus dem Spanischen: die „spanischen Lieder“ u. s. w.

Zum europäischen Sprachenbau; oder Forschungen über die Verwandtschaften der Teutonen, Griechen, Celten, Slaven und Inder. Nach A. Murray bearbeitet von Adolf Wagner. Leipzig, 1825. 2 Bände gr. 8.

Lehrbuch der italienischen Sprache. Zum Selbstunterricht und für höhere Schulen. Leipzig, Weygand, 1819.

(Zu Seite 216.) *Il Parnasso italiano*, ovvero i quattro poeti celeberrimi italiani. Contiene: La Divina Commedia di Dante Alighieri; le rime di Francesco Petrarca; l'Orlando furioso di Lod. Ariosto; la Gerusalemme liberata di Torquato Tasso. Edizione giusta li ottimi testi antichi, con note istoriche e critiche; ornata di quattro ritratti secondo Raffaello Morghen. Quaderno I. 1826, quad. II. 1827. (Leipzig, E. Fleischer.)

(Zu Seite 221.) Bruno Nolano, Giord., Opere, ora per la prima volta raccolte e pubblicate da Ad. Wagner. 2 Voll. Leipzig, Weidmann 1830.

(Zu Seite 222.) Burns, Rob., Complete Works, with selected notes of Allan Cunningham, a bibliographical and critical introduction, and a comparative etymologic glossary to the Poet. By Adolf Wagner. Leipzig, Fr. Fleischer, 1835.

Noch seien zum Schlusse einige politische Schriften Adolf Wagner's erwähnt, die mir nicht näher bekannt geworden sind: Beleuchtung der Rede des Senators Grafen Fontanes im Erhaltungssenat am 27. Dezember 1813. Teutschland (Leipzig, Joachim 1814) gr. 8.

Henoticon, oder: Rede von der Einheit Deutschlands. Germanien (Leipzig, Joachim 1814) gr. 8.

Deutschland im neuen Testamente. Leipzig, Joachim. gr. 8.

Schopenhauer-Scholien.

Von Heinrich von Stein.

III.

„Wille.“

Wache! Wache!

Wala, erwache!

Wotan, seinem Welt-Entschlusse sich annähernd, ruft im letzten Ringen mit dem Schicksal die urwissende Wala wach. Aus den schlummernden Tiefen des Urgesteins steigt Erda auf. Wotan aber steigert sich zu seinem höchsten Willen im Zwiegespräch mit ihr; ihr Wissen verweht vor seinem Willen; Erda ist untergegangen in Wotan's eine alte Welt verneinendem, eine neue Welt heraufführenden Entschluss.

Wala ist sprachlich verwandt mit Wille. Es bedeutet Urmacht, freie Selbstbestimmung, Spontaneität; hiervon ist unserem Sprachgefühl nur die Schale statt des Kernes verblieben, in dem Worte Wahl: die germanische Götterlehre aber giebt der Wala eine ähnliche Bedeutung, wie sie die Schopenhauer'sche Philosophie dem Willen als dem Weltgrunde beilegt.

Erinnert man sich dieser Verwandtschaft von Wala und Wille, so könnte man in jener Scene des Siegfried die Berathung eines mächtigen Menschen mit sich selbst, mit den elementaren Gewalten seines eigenen Wesens dargestellt finden. Erda wäre dann die in grossen Augenblicken heraufbeschworene innere Gewalt, die den Menschen über sich selbst hinaus zum Ausserordentlichen emporhebt.

Aber noch näher tritt dieses künstlerische Symbol an die Welt-Auffassung Schopenhauer's und seine Lehre von einer inneren Einheit der Natur mit dem Menschen heran. Denn diese tiefsten Gründe seines eigenen Wollens erweckt der Gewaltige sich aus starrenden Felsen und schweigenden Gründen der erhabenen Natur. Aus dem Zwiegespräch mit der geheimnissvoll ihm verbundenen Natur gewinnt er sich die Klarheit, die sein einsam mit sich selber ringendes Gemüth ihm versagte. Die Macht und Fülle des Naturwesens in sich hinübernehmend, wird er erst völlig er selbst, göttlicher, des Geschickes mächtiger Mensch. Was in den Dingen selbst als ihr inneres Wesen schlummerte, unbewusst seiner selbst, traumhaft, von keinem sterblichen Auge erschaut: das wird nun als laute Wirklichkeit in dem bewussten Wollen eines Menschen ausgesprochen.

Diess ist denn die Lehre vom Willen im künstlerischen Bilde, eine ureigene Anschauung Wagner's, welche er in der Dichtung bereits niedergelegt hatte, ehe er Schopenhauer kannte. Der Geist erhabener Dichter hat von je der Erkenntniss dieser inneren Einheit von Natur und Mensch sich zubewegt. Schopenhauer führt Byron's Wort an: „Sind nicht Berge, Wellen und Wolken ein Theil von mir und meiner Seele, wie ich von ihnen?“ Schiller sagt: „nimmt die Gottheit auf in euren Willen, und sie

steigt von ihrem Weltenthron“; Goethe bedeutsam anders, obwohl das Selbe vor sich sehend: „ist nicht der Kern der Natur Menschen im Herzen“ — was Schopenhauer seinem zweiten Buche (im 2. Bande) als Motto voranstellt.

Drei Sätze bezeichnen die Lehre vom Willen. Der Wille ist der innere Kern der Natur und als solcher überall ganz und vollständig gegenwärtig. Der Wille ist mir als innerer Kern aller meiner Handlungen unmittelbar bewusst. Der Wille gelangt zu seiner wahren Freiheit im erkennenden Menschen, im Entschluss zur Bejahung oder Verneinung.

Der erste Satz soll die potentielle Allgegenwart der Naturkräfte ausdrücken. Diese nämlich ist der Grund jener durchgehends vorhandenen Gesetzmässigkeit und Gleichförmigkeit, welche wir an den Dingen und Vorgängen in's Auge fassen, wenn wir von Natur sprechen. „Ich sage immer und wiederhole es, die Welt könnte nicht bestehen, wenn sie nicht so einfach wäre“ — so Goethe zu Eckermann. „Dieser elende Boden wird nun schon tausend Jahre bebaut, und seine Kräfte sind immer die selbigen. Ein wenig Regen, ein wenig Sonne, und es wird jeden Frühling wieder grün, und so fort.“ Goethe ging überall im sichersten Vertrauen auf diese Einfachheit, Einheitlichkeit und Gleichförmigkeit von einem einzigen, durch und durch erfassten Phänomen („Urphänomen“) aus, und war gewiss, in ihm die ganze zugehörige Klasse von Erscheinungen begriffen zu haben: am deutlichsten in seinen Gedanken über Metamorphose. So hat also die einzelne Erscheinung allumfassende Bedeutung. „Beachten wir die nie genug bewunderte Vollendung in den Werken der Natur, welche, selbst in den letzten und kleinsten Organismen, z. B. den Befruchtungstheilen der Pflanzen, oder dem innern Bau der Insekten, mit so unendlicher Sorgfalt, so unermüdlicher Arbeit durchgeführt ist, als ob das vorliegende Werk der Natur ihr einziges wäre, auf welches sie daher alle ihre Kunst und Macht verwenden gekonnt.“ Diesem Ernst, dieser Wucht des Natürlichen im Kleinsten wie im Grössten soll das Wort Wille Sprache verleihen.

Warum nun aber „Wille“? Hierauf antwortet der zweite Satz. — Ich strecke meinen Arm aus. Hier ist zunächst eine Natur-Erscheinung, welche ich, wie jede andere, studiren und beschreiben kann: als Innervation, Zusammenziehung von Muskeln, Bewegung der Knochen, an welche der Muskel seine Sehne ansetzt. Zugleich will ich etwas mit dieser Bewegung, z. B. ein Glas Wein erreichen, das auf dem Tische steht. Diese Absicht und die Bewegung sind ein- und das Selbe. Ich will nicht etwa erst den Wein und strecke dann meine Hand aus. Sondern die Bewegung drückt unmittelbar den Akt des Willens selbst aus; sie ist von innen angesehen: Wille. Sehe ich an einem anderen eine schnelle, entschiedene, unwillkürliche Bewegung oder Gebärde, so sagt diese etwas unvergleichlich Deutliches über den inneren Zustand des sich Bewegenden. Sie hängt so fest mit diesem inneren Zustand zusammen, dass Jemand, der in der Seele des

Anderen lesen wollte, diess zu Wege brachte, indem er genau Stellung und Gebärde des zu Erforschenden annahm. So wird man beim Schauspieler kaum angeben können, was das Ursprüngliche sei, die seelische Empfindung, oder die entschiedene Attitüde; denn wenn auch der Zuschauer bei gelungener Illusion den erregten Seelenzustand des Agirenden wahrnehmen und aus ihm die Gebärden hervorgehen sehen muss, so ist doch technisch die Erfindung der Gebärde oft das Erste, und ist diese die rechte, so reisst sie den Schauspieler zu den darzustellenden Empfindungen fort. Also: eine Gebärde bedeutet etwas oder sagt etwas, heisst: sie ist äusserlich eine Bewegung, innerlich ein Willens- oder Gefühlsakt. Schauspieler, oder Maler, oder Anatom können aus bestimmten Gründen zeitweise nur ihre äussere Erscheinung beachten; sie hat doch wesentlich jene innere Bedeutung. Der Natur gegenüber sind wir nun fast stäts in der Lage jener analysirenden Beobachter; wir fassen sie technisch auf, um sie zu benutzen. Doch kann es uns hierbei einmal wie dem lernenden Schauspieler ergehen: die Bewegung reisst ihn zu der durch jene anzudeutenden Empfindung fort: so raunt dann plötzlich einmal die Natur dem Menschen ein geheimnissvolles Wort zu, was ihn die Göttin im Alltagskleide erkennen lässt. Berg und Fluss und Wald sprechen zu uns, sie sagen uns etwas. Und in der That, meint nun unser Philosoph, haben sie etwas zu sagen. Ihr Wirken und Walten, Ineinandergreifen und zweckartiges Sich-Gestalten ist wahrlich innerlich betrachtet nichts Geringeres, als jene Gefühlsregung, welche die Gebärde sich zum Ausdruck schuf. „Ist im Grunde die Körperbewegung mit dem Willensakt eins, so führt uns diess Zusammenfallen der *causa finalis* mit der wirkenden Ursache in der einzigen uns intim bekannten Erscheinung gerade darauf hin, dass wenigstens in der organischen Natur ein Wille das Gestaltende ist.“ — Jene plötzlich hervortretende Bedeutung einer Natur-Erscheinung kennen wir bereits als „Idee“. Nun zeigt sich, dass „Wille“ der Mittelbegriff ist, welcher die objektive Wahrheit des kontemplativ Erschauteu ausspricht.

Der dritte Satz scheint dem ersten zu widersprechen. Der Wille sollte überall der selbe sein; nun sollen wir in ihm Unterschiede setzen. Für sich betrachtet, drängt jedoch die letztere Forderung sich wohl noch nothwendiger auf, als jene erstere Anschauung einleuchtet. Wille als Gravitation, als organische Formkraft, als Wille zum Leben, als Wille zur Erlösung — was ist hier das Gemeinsame, was das Verschiedene? — Innerhalb der grossen allgemeinen Gesamtbeschaffenheit soll das Verschiedene als Stufen, Grade unterschieden werden; alle Erscheinungen sollen sich auf das Selbe beziehen, als Ansätze, Keime oder Versuche; nur Eine Erscheinung soll es wirklich ausdrücken. — Geschliffene Gläser vergrössern zwar, aber sie rufen zugleich durch Strahlenbrechung eine prismatische Farbenerscheinung hervor, welche das Bild des betrachteten Gegenstandes als störende Färbung umgiebt; lange Zeit hielt man es für unmöglich,

diesem Uebelstande zu entgehen; endlich erfand man eine Zusammenfügung von Linsen, in welcher eine Strahlenbrechung die andere aufhebt, so dass durch sie angesehen der Gegenstand ungetrübt in seiner wirklichen Färbung erscheint. Jenen einzelnen Gläsern wären die niederen Stufen der Objektivation des Willens zu vergleichen, der vernünftige Wille des vollbewussten Menschen dagegen dem achromatischen Glas, durch welches das volle reine Licht dringt. „Der Wille ist in allen seinen Erscheinungen der Nothwendigkeit unterworfen, während er dennoch an sich selbst frei, ja allmächtig genannt werden kann. Diese Freiheit, diese Allmacht, als deren Aeusserung und Abbild die ganze sichtbare Welt, ihre Erscheinung, da steht, kann nun auch, und zwar da, wo ihr, in ihrer vollendetsten Erscheinung, die vollkommen adäquate Kenntniss ihres eigenen Wesens aufgegangen ist, von Neuem sich äussern.“ — Die Tendenz dieser Lehre von den Abstufungen der Objektivation des Willens ist: jener seelischen Erscheinung, welche wir als „Verneinung“ kennen gelernt haben, ihren kosmischen Hintergrund zu geben. Allerwärts in der ganzen Natur wird versucht, was einzig hier gelingt. Das Eine Auszusprechende will überall sich äussern, aber im Gegeneinander der Kräfte klingt es überall nur an, einseitig, gegenseitig bedingt. Ist aber diess Gegeneinander überwunden, in jenem merkwürdigen und einzigartigen Seelenzustand; ist diess Gegeneinander in ein fühlendes Wesen kontemplativ, als innere Fülle, aufgenommen; so klingt nun hier der Grundton aller jener niederen, mit einander ringenden Naturerscheinungen rein und voll aus. Sind diese leidvoll und furchtbar, so ist nun dieser ihr Charakter zwar noch nicht in jedem Sinne aufgehoben, denn der Wurm leidet thatsächlich immer fort, indessen der Heilige in den siebenten Himmel entzückt wird. Aber der weltbezwingende Bann des Furchtbaren ist doch an einer Stelle durchbrochen. Es kommt als Ahnung zum Bewusstsein, dass im erlösten Menschen die gesammte Natur sich erlöse, dass im menschlichen Inneren das Weltgeschick sich entscheide. Nennen wir „Ideal“ eine Sache, in welcher das anderwärts gedanklich Angedeutete sich ohne Abzug verwirklicht: so ist der edle, grosse, erlöste Mensch das Ideal des allgemeinen Weltwesens.

Zu Folge dieser Lehre vom Willen ist uns also das eigentlich Wichtige und Belangreiche der Welt gefühlsmässig bewusst. Demnach wenn wir es auch theoretisch niemals völlig begreifen könnten, so ergreifen und erfassen wir es aber praktisch zu jeder Stunde, und können hierüber zum Bewusstsein gelangen. Denn wir fühlen, im elementaren Beispiel-Falle, völlig deutlich, was die Handbewegung sei, abgesehen von ihrer physischen Erscheinung als Muskelvorgang. Der gemeinsame Grund des Körperlichen und Geistigen in uns tritt beständig in Wirksamkeit: wir fühlen und erfahren, dass Körperliches und Geistiges in einem Dritten übereinkommen.

Wollten wir die aus dieser Erfahrung sich ergebende allgemeine Lehre mit Wilhelm und Alexander von Humboldt, August Wilhelm Schlegel und anderen von den Klassikern ausgehenden Schriftstellern bezeichnen, so lautete sie: die Natur ist ein von geistigen Kräften belebtes und beseeltes Ganze. Schopenhauer ist indessen diesem verallgemeinernden Gebrauche des Wortes „geistig“ nicht geneigt. Er versteht unter Geist ein für alle Mal, „was man so Geist gewöhnlich heisst“: *esprit*. Daher erklärt er sich gegen die metaphysisch-spekulative Unterscheidung von Geist und Natur. Will man eine derartige Unterscheidung, so hebe man aus der Natur den Menschen hervor, als das einzige uns von aussen und innen bekannte Phänomen. Vom Menschen aber zur Natur übergehend, werden wir nicht das Geistige, das Intellektuelle auf diese übertragen, sondern viel eher das Gefühl: weil dieses Körperliches und Geistiges im Menschen verbindet, und vom Unbewusstsein zum Bewusstsein in ihm überleitet. Das nun mit einer solchen annähernden Uebertragung wirklich über das innere Wesen der Natur etwas ausgesagt sei, mag vorläufig, ebenso wie jener Humboldt'sche Satz, als Hypothese gelten.

Gänzlich sicher und gewiss nämlich ist es doch immer nur in Beziehung auf uns selber, dass Körperliches und Geistiges etwas mit einander gemein haben; und zwar darum, weil in unserer Erfahrung Körperliches und Geistiges unaufhörlich auf einander einwirken, was ohne einen gemeinsamen sie miteinander verbindenden Grund nicht möglich wäre. Diese gegenseitige Einwirkung sehen wir in zwei Richtungen sich vollziehen. Einerseits wird Geistiges von Körperlichem hervorgebracht, andererseits das Körperliche durch das Geistige bestimmt.

Die erstere Art wird besonders anschaulich, wenn eine sehr komplizierte Vorstellungsmasse von einem durchaus einfachen körperlichen Vorgang abhängig erscheint. Ein Bergmann erzählte mir, dass er einst beim Einfahren in den Schacht durch Reissen der Ketten in plötzliche, dringende Lebensgefahr gerathen sei; es habe sich um einen einzigen Augenblick gehandelt, so lag er zerschmettert in der Tiefe; diesen Augenblick habe er jedoch dazu benutzt, beide Hände krampfhaft in die Wand des Schachtes einzuschlagen, so dass er gerettet werden konnte. Den blitzartig kurzen Moment nun zwischen dem Bewusstsein der Gefahr und der vollendeten Bewegung habe eine Vorstellung von ungeheuerstem Umfang ausgefüllt: sein ganzes Leben sei ihm auf einmal in durchaus unbeschreiblicher Weise in diesem Momente des vermeintlichen jähen Endes vor Augen gewesen. Hier wird nahezu mechanisch, durch das Gefühl des beginnenden Sturzes in die Tiefe, das Geistige in seiner ganzen Ausdehnung erschüttert und so die bewusste Vorstellung des ganzen Lebensinhaltes ausgelöst. Nun bietet ja aber fast jeder Augenblick unseres Lebens gleichartige, nur weniger hervortretende Erfahrungen; denn wie oft drängt sich nicht die körperliche Bedingtheit alles Vorstellens und Denkens auf. Zu völliger Beängstigung

wächst diese Einsicht an, wenn wir auch das höchste geistige Dasein dem rohen, mechanischen Zufall ausgesetzt sehen.

Tröstlicher ist es, die Wechselwirkung zwischen Körperlichem und Geistigem in der entgegengesetzten Richtung zu verfolgen. Die körperliche Natur des Menschen kann bis zu einem gewissen Grade durch bewusstes Wollen gestaltet werden. Ein hohes Beispiel dieser Art hat unser grosser Schiller gegeben. Er hat eine wahrhaft ausserordentliche Entwicklung von seiner Natur erzwungen. Wer ihn in Mannheim gesehen, weiss wenig Erfreuliches von seiner Erscheinung zu berichten. Selbst noch Goethe war beim ersten Zusammentreffen, Ende der achtziger Jahre, von dem Eindrucke Schiller's als eines unheilbar Kranken betroffen. Obwohl nun diese Krankheit Schiller'n von damals an bis an sein Ende in immer wiederholten Anfällen niederwarf, scheint er doch gerade im Kampfe mit diesen körperlichen Leiden zu der erhabenen Erscheinung aufgewachsen zu sein, als welche er von uns geschieden ist. Wir haben Berichte aus den neunziger Jahren, als er noch Professor in Jena war, noch vor der letzten Periode dichterischer Produktivität: hier tritt bereits ganz „das edle Bild der Menschheit“ in ihm hervor. Heiter und in jedem Sinne frei beglückte er durch seinen Umgang; Goethe rühmt, Schiller sei viel humaner gewesen als er; dabei war er „am Theetisch so gross, als er im Staatsrath gewesen wäre,“ und, „noch wenn er sich die Nägel beschnitt, grösser, als alle die Herren, die seine Stelle nach ihm auszufüllen versuchten.“ Jetzt würde man ihn auch körperlich nicht mehr wie in früheren Jahre hässlich haben nennen dürfen. Sein Bild athmet eine geistige Schönheit, die von dem grössten Siege Kunde giebt, welcher vielleicht je einer widerstrebenden Naturbeschaffenheit abgerungen worden ist. — Novalis hat als Student in Jena von Schiller's reinmenschlicher Erscheinung eben diesen Eindruck gehabt, wie wir ihn hier anzudeuten versuchen. Vielleicht fand er in ihm die erste Anregung des Gedankens, der die späteren Jahre des hochbegabten Jünglings begleitete, und den wir in seinen hinterlassenen Fragmenten gleichsam nach Worten ringen sehen: den Gedanken der Herrschaft des Menschen über die Natur. Novalis hätte dann zu einer Weltanschauung verallgemeinert, was er in Schiller mit Augen gesehen hatte. Hier hatte in der That ein hoher Geist des Körperlichen sich bemächtigt; Hardenberg meint, dass ein Gleiches der Menschheit in ihrem Verhältniss zu der gesammten äusseren Natur möglich sei: er spricht von einem „magischen Idealismus“. Ein tiefsinniges Wort! Nur lasst uns, was der Romantiker Magie nennt, als das wahrhaft menschlich-Natürliche verstehen. Erkenntniss der Natur und Erfindungsgeist sind Zauberspiegel und Beschwörungsformel dieser naturbeherrschenden Magie: die magische Gewalt aber liegt in dem Gemüth und der Gesinnung. Schliessen diese sympathetisch die Menschheit zu einem Ganzen zusammen, so will und kann Natur nicht widerstehen, vielmehr wird sie dieser höchsten Erscheinung ihres

eigenen Wesens gehorchen. Nicht sowohl eine Despotie des Menschen über die Natur, als vielmehr, vergleichsweise zu sprechen, eine Koalition von Mensch und Natur leitet zu den höchsten Zielen.

Philosophische Voraussetzung aber der Möglichkeit einer solchen Wirkung ist, dass Innermenschliches und aussermenschlich-Natürliches aus einem und dem selben Stoffe entstehen. Diese Annahme ist in Schopenhauer's Lehre vom Willen ausgedrückt. Wir entnehmen ihr vor allem die Gewissheit, dass Gemüth und Gesinnung durchaus reale Mächte sind, von gleicher Kraft und Art, jedoch von höherer Ordnung, als die äussere, unter mechanischen Gesetzen begriffene Natur.

Der Wille sei das Meer; so gleichen die Individualitäten in ihrer raumzeitlichen Erscheinung den einzelnen Wellen, die verschieden gestaltet, je nachdem andere und andere Wellenzüge an einer bestimmten Stelle sich begegnen, auf der weiten Oberfläche des Meeres nebeneinander hervortreten. Nun wollen wir uns ferner die Meerestiefe nicht durch festen Boden beschränkt denken, sondern in Gedanken sie das Erdinnere ausfüllen lassen. Dann ist von jedem Punkt der Meeresoberfläche in der Senkrechten zum Mittelpunkt der Erde durch die immer gleichförmige Wassermasse hinabzugelangen. Jede Individualität birgt unter der Oberfläche ihrer Erscheinung die ganze Tiefe des Weltwesens, obwohl Tausende von Individualitäten nebeneinander erscheinen.

Das Individuelle an den Wellen ist ihre grössere oder geringere Höhe. Genau zu sprechen ist also der Punkt, der den Gipfel der Welle bezeichnet, in unserem Bilde das Symbol der Individualität. Da nun alle Wellen der gleichen Allmasse angehören; so ist ein solcher erhobener Punkt jedesmal nur dadurch entstanden und denkbar, dass alle benachbarten Punkte in einem gewissen Grade sich miterheben. Bestimmt jener Eine Punkt die Wellenhöhe, so bestimmen die in Beziehung auf diesen Punkt in wellende Bewegungen gesetzten Wassertheilchen die Wellenform. Symbolisirte jener Punkt die Individualität, so symbolisiren diese zu einer Wellenerhebung sich zusammenschliessenden Punkte die Summe der Ereignisse, aus denen das Leben jenes Individuums besteht.

Die selbe Kraft bringt aus ihrer menschlichen Tiefe Individualität, und Schicksal des Individuums hervor. Sie ordnet dieses jener zu. Eine Persönlichkeit geht aus ihr hervor; diess ist nicht anders zu denken, als dass eine Gruppe von Dingen und Vorgängen im bestimmten Sinne angeordnet erscheint, wie die Wassertheilchen zu der in einem bestimmten Punkte gipfelnden Welle konkresziren. Diese zu der Wellenhöhe zugeordnete Wellenform, diess ist das scheinbar so durchaus absichtliche Schicksal hervortretender Persönlichkeiten; der individuelle Genius des antiken Glaubens, welcher das Geschick des einzelnen Lebens bestimmt.

Nur in dem Leben grosser Menschen wird diese geheimnissvolle Zuordnung der Ereignisse zur Persönlichkeit deutlicher sichtbar. Im Uebrigen gleicht das Schicksal den gleichmässigen Wellenzügen eines nur wenig bewegten Wassers, aus welchen ein besonderer Wellenberg und eine gesonderte Wellenform sich nicht erhebt. Grossen Menschen aber scheinen, in gewissen Grenzen, die Geschicke zu gehorchen. Solche Menschen treten mit einem wunderbaren Vertrauen der Natur, den Elementen gegenüber. Ein befreundeter Stoff schmiegt sich ihnen in Dingen und Vorgängen an. Sie scheinen gleichsam ein grösseres Maass von Seins-Kraft in sich zu vereinigen; sie nehmen was ihnen gehört, wenn sie Empfindung und Thätigkeit Anderer unwiderstehlich an sich ziehen. An feindseligen, boshaften Menschen jedoch scheint ihre Kraft noch am ehesten zu erlahmen. In der That wäre hier, nach Schopenhauer'scher Auffassungsweise, die natürliche Schranke ihrer Macht. Denn auch diese ihre Feinde sind Erscheinungsform des allgewaltigen Willens, und stellen ein vielleicht weniger mächtiges, aber doch ebenfalls souveränes, anderes Erscheinungs-Prinzip dar.

Wie dieses nun zu denken sei, dass das selbe Eine Schicksal verschiedenen Menschen gehorcht, und dass die selben objektiven Ereignisse mit anscheinender Absichtlichkeit verschiedenen Persönlichkeiten zugeordnet sind? In unserem Bilde gravitirt die ganze Meeresoberfläche nach einem gemeinsamen Meeresmittelpunkte, alle noch so verschiedenen Wellenformen wurzeln gleichsam in einem gemeinsamen Prinzip. Aber gestehen wir sogleich ein, dass gerade in diesem Punkte das Bild keiner wirklichen Naturerscheinung entspricht. Zwar wäre eine solche gleichförmige Wassermasse in Kugelgestalt denkbar; aber ihre Oberfläche würde nicht aus inneren Gründen in Wellenbewegung gerathen; sondern hierzu sind äussere, differente Einflüsse erforderlich, von denen unsere Metapher absehen muss, wenn sie das Weltwesen abbilden will. Also dass Ein Wille zu verschiedenen Individualitäten auseinandertrete, Ein Schicksal verschiedenen Persönlichkeiten als gewissermaassen individuelles Geschick sich zuordne, ist weder bildlich noch begrifflich weiter zu erklären. Das Hervortreten verschiedener bewusster, zur Freiheit berufener menschlicher Individualitäten aus dem gemeinsamen Grunde des Seins ist nach Schopenhauer's wiederholtem ausdrücklichen Zugeständniss: Urphänomen.

Hier zeigt sich denn die Grenze, und hier offenbart sich zugleich die innere Grösse der Schopenhauer'schen Philosophie. Denn ist die Thatsache der Individualität von aussen her nicht weiter zu erklären; so ist demnach zum Behufe der Philosophie in die Tiefen der Individualität selbst nach innen hinabzusteigen. „In Wahrheit kann auch jene verborgene und sogar die äussern Einflüsse lenkende Macht ihre Wurzel zuletzt doch nur in unserm eigenen, geheimnissvollen Innern haben; da ja $\mathcal{A}$ und Ω alles Daseins zuletzt in uns selbst liegt.“

Der Sinn der in Schopenhauer zu ihrem vollen Ausdruck gelangenden philosophischen Epoche ist: auf innere Erfahrung zurückzuweisen, weil in

deren zartesten Erscheinungen das Wesen der Welt einzig unmittelbar uns gegeben sei. Nicht auf kosmologischem Wege ist Diesem zu nahen, sondern psychisch, innerlich: von daher erhalten auch erst die kosmischen Grössen und Gestaltungen ihre Bedeutung. Demnach nicht Mikrokosmos, sondern Makranthropos: die sinnvolle Ergründung einer Beziehung des Allumspannenden zum Innerlichen, Einheitlichen der Menschenbrust ist die Aufgabe des Philosophen. Der Stoff jeder möglichen „Metaphysik“ ist das Innermenschliche: behutsam haben wir von der einstimmigen Annahme aller wahrhaft weisen Weltbetrachter auszugehen, dass in fernsten Fernen des Alls nie etwas dem menschlichen Innenleben gänzlich Unverwandtes angetroffen werde.

Die Idealisierung des Theaters.

Geschichte einer Kunstentwicklung aus Moden zum Styl.

Von Hans von Wolzogen.

12. Idealismus und Realismus.

Als die Klassiker selbst noch in der Verbindung Shakespeare'scher Wahrheit und Hellenischer Schönheit das einzige Mittel zur Idealisierung des Theaters zu finden glaubten, da bereiteten sie mit dieser ihrer idealen Tendenz der künstlerischen und intellektualen Bildung des deutschen Geistes sicherlich höchste Förderung. Mehr auch dieser Geist, als wie das Theater, hat schliesslich von den Werken der idealisirenden Poesie unschätzbaren Gewinn davon getragen. Konnte doch allein aus einem also gebildeten Geiste der Gedanke der Idealisierung des Theaters, als der künstlerischen Freistatt germanischer Wahrhaftigkeit, immer reiner sich herauslösen, bis er endlich seine universale Verwirklichung erreichen durfte in der Gewinnung der deutschen Ideal-Schönheit an Stelle der *Antike*: nämlich der Idealwelt und Weltsprache deutscher *Musik*. Insofern aber die Undurchführbarkeit der Idealisierung des Schauspiels zunächst wiederum der „*Oper*“ das grosse Wort auf der öffentlichen Bühne zugewandt hatte, so könnte man auch sagen: die Herrschaft des von den Klassikern hinterlassenen Geistes trat ein Richard Wagner an, die Herrschaft des von ihnen hinterlassenen Theaters ein Jakob Meyerbeer.

In der That hatte die Einmischung antiker Vorstellungen auch in das Reformwerk für die Schauspielkunst, im Gegensatz zu jenem förderlichen Einflusse auf die Bildung des deutschen Geistes, am deutschen Theater nur böse Verwirrung hervorrufen können. Denn da standen sie nun auf

der einen Seite, die grossen klassischen Idealisatoren selbst, welche dem Theater zudachten, was das Schauspiel nicht vertragen konnte. Ihnen ward daher gerade jener höchste Meister des Schauspiels, Shakespeare, immer unheimlicher, und obschon unumgänglich beachtens- und unwiderstehlich bewundernswerth, doch im Grunde zum unkultivirten Fremdling, ja zum eigentlichen genialen Störenfriede bei ihrer klassischen Arbeit. Sie wollten mit Segeln fahren, wo Ruderarbeit einzig fördern konnte; und so kam ihnen der gewaltige Nordwind seitlings in die hesperische Fahrt, und der Nachen der verwirrten Schiffer trieb mit allen gewonnenen Schätzen zerscheitert an die nackten Klippen des deutschen Philisterlandes hin. Andererseits war da ein solch scharfsichtig kritischer Geist wie Tieck, welcher die Idealisierungsversuche auf der Schauspielbühne, eben aus seinem vorzüglichen Verständnisse für das Wesen des Schauspiels, als ganz verfehlt, ja als gefährlich erkannte. Er aber vermochte es nun bei allem Scharfsinne doch noch nicht deutlich genug zu erkennen, dass dennoch die *Idealisirung* als solche kein Wahn, dass sie möglich, ja dass sie ein grösstes und edelstes Ziel der Kunst sei und bleibe, nur eben auf anderem Gebiete, mit Hilfe anderer Kunstmittel erreichbar, als der rezitirenden Schauspielkunst und ihres poetischen Realismus. Der kluge Ruderer im Nordwind spottete gern der ringenden Segler gen Westen, ohne zu wissen, auf welcher so nahe schon rauschenden hesperischen Fluth das Segel der Sieger der Wogen sei.

Goethe hatte während seiner Theaterleitung nicht besser als durch jene idealisirende Bearbeitung, die wir am Beispiele des *Romeo* betrachtet haben, mit dem britischen Genius sich abzufinden gewusst. Noch in dem spätesten Theile seines Aufsatzes „Shakespeare und kein Ende“ (1826) bekennt er, dass er es für „gar kein Unglück erachte, wenn Shakespeare in wenigen Jahren ganz und gar von der deutschen Bühne verdrängt sein würde“, indem man ihn gerade durch strenge und sorgfältige Wiedergebung theatralisch „unmöglich“ mache. Wenn er trotzdem Tieck's Eifer für die „Untheilbarkeit“ Shakespeare's anerkennt und freundlich meint, auch das Misslingen bringe im Ganzen keinen besonderen Schaden, so gesteht er doch im Gespräche mit Eckermann am Weihnachtstage 1825, dass er selber wohl daran gethan habe, sich den Shakespeare bei Zeiten „durch Goetz und Egmont vom Halse zu schaffen.“ Diess hatte der herrliche Dichter des „Goetz“ und des „Egmont“ gethan, — thun können, — thun müssen, im goldenen Zwange des Idealisierungswerkes seines Genius: und nun kommt ihm plötzlich ein krankhaft-phantastisch sich gebärdender, scheuheftiger Jüngling, ein Protegé des guten Wieland, vom trüben Norden daher, und wirft ihm, wie aus einem leidensvollen Krampfe des deutschen Geistes heraus, mitten in die mühsälig-intime klassische Arbeit wiederum solch eine lebensstrotzig unmaskirte Naturwahrheit kühnster poetisch beschwinger Gestalten wie der Schroffensteiner, der Penthesilea, des Her-

mann hinein! Wie wenig der wohlwollende und nachsichtige Idealisator des Theaters, der selbst einen Zacharias Werner mit wunderbarer Geduld über sich ergehen liess, zu einer solchen erschreckend genialen Erscheinung, wie Heinrich von Kleist, sich zu stellen wusste, das erhellt aus der verderblichen Manier, mit welcher der übersorgliche Protektor der „Jon,“ und „Alarkos“ den „zerbrochenen Krug“ in Stücke brach, und dergestalt das modisch-theatralisch formulirte Originalwerk deutschen Humores an der Weimarer Musterbühne in der That „unmöglich“ machte. Danach hätte es jener Aeusserung in seinem Aufsätze über Tieck's „dramaturgische Blätter“ wahrlich nicht mehr bedurft: dass ihm Kleist, „bei dem reinsten Vorsatz einer aufrichtigen Theilnahme, Schauder und Abscheu erregt“ habe. Nun denn, die Zeit möge kommen, da dieser Schaudererregende sich edel rächt! Dort selbst, wo der Meister Goethe die klassische Arbeit unternommen, welche der Meister unserer Tage auf der musikalischen Bühne vollendet hat: auf einer den *Moden* entrissenen Bühne des rezitirten Dramas möge dereinst der neuerweckte dichterische Geist unseres Kleist das reine Schauspiel im Sinne eines Tieck siegreich dem vergessenen Ideale seines eigenen *Styles* zuführen. Berührte Kleist's heftige Dramatik den klassischen Sinn Goethe's ebenso abstossend, wie dereinst Goethe's deutsche Poesie den französischen Sinn Friedrich's des Grossen: wie Goethe Recht behielt, wird dann Kleist Recht behalten. —

Gerade entgegengesetzt dem Verhältnisse Goethe's zu Shakespeare und Kleist war die Stellung Tieck's. Immer nur jenes reine Schauspiel im Auge, sah er diess durch die klassischen Reformbestrebungen auf bedenklichste Abwege gedrängt, und musste demgemäss die Behandlung des britischen Genius durch den Meister von Weimar höchlichst missbilligen:

„Es ist überhaupt nur einem so grossen Dichter wie jenem erlaubt und zu vergeben, wenn er das Meisterwerk eines Anderen grausam behandelt, wie es mit diesem Trauerspiel wirklich geschehen ist, in welchem man vom Original nur wenig wiederfindet, und wo selbst das, was noch dasteht, durch die sonderbaren Umänderungen in einem ganz anderen Lichte erscheint und seine wahre Bedeutung verloren hat.“ (Krit. Schr. III. 175, über „Romeo und Julia“.)

Dabei mochte er andererseits sich doch noch gerne an die Auffassung klammern, als wäre Goethe's Handlungsweise nur etwa einer Laune und Verstimmung entsprungen; denn in dem grossen Aufsätze „Goethe und seine Zeit“ finden wir den beachtenswerthen Satz:

„Die Art, mit welcher Goethe sein grosses Vorbild verbessern wollte, musste freilich dem Kenner bedenklich erscheinen, und er musste im Gegentheil wünschen, dass Goethe lieber tiefer geforscht, noch mehr an seinen Autor geglaubt hätte, um noch mehr und gründlicher ihn zu erkennen und das wundersame Getriebe der Komposition klar und überzeugend darzulegen, ohne am Ende doch die wichtigsten Räder herauszunehmen, um andere schwächere einzusetzen, und dadurch eben so viel neuerdings zu verwirren, als er erst in Ordnung gebracht hatte. Noch niemals hat augenblickliche Laune und Verstimmung eines grossen Mannes dem bösen Willen und der Unfähigkeit des Haufens so zum Munde geredet.“ (Krit. Schr. III. 175.)

Gewiss sind diess Worte, welche ein eigenthümliches Licht auf Tieck's Unverständniss für den Geist der Idealisirungs-Arbeit überhaupt werfen. Kein Wunder, dass dieser Mann noch weit entschiedener gegen den eigentlichen *Realisator* der Idealisierung, gegen Schiller, auftrat, von dem er z. B. in seiner Abhandlung über „das Deutsche Drama“ geradezu sagt:

„Hatte Schiller im „Karlos“ seinem Hange zu Reflexionen und Sentenzen freudig nachgegeben, so hatten sich im „Wallenstein“, sowie in „Maria Stuart“, bereits lyrische schöne Stellen gemeldet, die sich, strenge genommen, schon völlig vom Drama lossagten, um auf eigene Hand den Beifall zu erstreben, der ihnen auch reichlich ward. Diesem poetischen Gelüst ward noch viel mehr in der „Johanna“ gehuldigt, und dieses treffliche Werk war trotz seiner vielen und grossen Schönheiten ein Musterbeispiel von mannichfaltigem Missverständniss und des Zerstörens eines wahren Schauspiels, von vielen Zeitgenossen aber lobpreisend als die höchste Krone aller dramatischen und tragischen Vollkommenheit begrüsst. Was hier im sogenannten „romantischen“ Sinne geschah, ward nachher in der „Braut von Messina“ mit kaltem Prunk, der uns die antike Tragödie geben sollte, noch luxuriöser ausgeführt.“ (Krit. Schr. IV. 149 ff).

Nicht lange darauf (IV 157) betont er es noch ausdrücklich: dass „der Götzendienst mit Schiller's Werken grossen Schaden gethan“, wie diess „von Verständigen längst anerkannt und ausgesprochen worden“ sei. Sehr bedeutsam aber richtet sich sein kritischer Zorn am Heftigsten eben gegen jene „*Braut von Messina*“, welche klassische *Chor-Tragödie* uns, die wir sie vom Standpunkte des Kunstwerkes der Musik als wichtige Vorstufe zur Idealisierung des Theaters betrachten durften, vielmehr wie ein poetisches Nebenspiel zu der *Chor-Symphonie* Beethovens erscheinen muss. Hatte doch auch Goethe selbst, bemerkenswerth genug, fast ausschliesslich gerade diesem Werke Schiller's die Beispiele zu seinen „Regeln für Schauspieler“ entnommen. Tieck dagegen, indem er die selbe Dichtung nur von seinem Standpunkte des rezipierten Dramas aus betrachtete, konnte nicht umhin, sie in seinem Aufsätze über „die geschichtliche Entwicklung der neueren Bühne“ vom Jahre 1831 (II. 347) kurzweg als die „grösste Verirrung des grossen Dichters“ zu bezeichnen; während er an anderer Stelle (IV. 146) es offen aussprach: dass die „*Braut von Messina*“, welche „Viele noch immer ganz treuherzig für das Musterbild der Tragödie halten“, in der That doch nur ein „kaltes Prachtstück der Redekunst mit unmöglichen Chören“ sei. Und später fügt er noch hinzu:

„Ich glaube, dass seit dem Alterthum bis zu unseren Tagen hinab (indem ich mich freilich nur auf bekannte Gedichte beziehe), die Aufgabe der „Feindlichen Brüder“ noch niemals so schwach und ungenügend, dem Drama so völlig widersprechend, ist gelöst worden, als in der Art und Weise, wie Schiller es versucht hat. Ich komme immer wieder auf diese Arbeit zurück, weil sie es vorzüglich ist, die unsere Bühne aus allen Fugen gerent hat, sowie die seltsame Vorrede damals Verwirrung verbreitete, die sich erst nach manchem Jahre wieder völlig zerstreuen wird. Hier hat mit aller Kunst der Rede das völlig Undramatische, das Unmögliche, ja die völlige Auflösung des Theaters gerechtfertigt werden und

zu einer Theorie, zum Grundsatz des echten Schauspiels erhoben werden sollen.“
(Krit. Schr. IV. 210.)

Wir, zu denen jene „seltsame Vorrede“ schon früher in so manchen ahnungsvollen Hindeutungen auf unser jetzt erfülltes Ideal gesprochen hat, wir wissen es nun auch besser, in wiefern diese Chortragödie Schiller's zwar gewiss nichts weniger als das Muster-Beispiel eines rezitirten Dramas, wohl aber das Muster-Traumbild eines gross sinnigen Idealisators des Theaters bedeutet. Gleichwie aber für uns zur Gewinnung des Verständnisses der Idealisirungstendenzen die ideale Musik das entscheidende künstlerische Hilfsmittel war, so hatte andererseits auch einem Tieck als ein wichtiges geistiges Mittel zur Ausbildung des Verständnisses für das Wesen der Schauspielkunst gewiss die allgemeine Einwirkung der idealisirenden Antike gedient. Wäre doch ohne sie der dichterische Geist der Nation in den armseligsten Gallizismen stecken geblieben, oder etwa (— da die Shakespeare so leicht nicht „im Plural zu denken“ sind —) in den rohen Barbarismus eines noch ganz unkünstlerischen Volksspiels zurückgesunken. Dass überhaupt von deutschem Drama als Kunst wieder die Rede sein konnte, verdanken wir vornehmlich dem im deutschen Geiste „wiedergeborenen“ Hellenismus. Er hatte diesen Geist erst befähigt, auch Shakespeare's Grösse zu erkennen und zu seiner würdigen Wiedergeburt geistige Kräfte heranzubilden. Wie aber jenes schöne Bildungsmittel der Antike bei der Idealisierung des Theaters sich wieder auflöste unter dem gewaltigen Eintritte der deutschen Musik in das dramatische Kunstwerk: so würde es sich auch bei der rechten Reform des deutschen Schauspiels wieder auflösen unter dem freien Walten des deutschen poetischen Genies auf der modernen Bühne des rezitirten Dramas. Viel ersehnt und immer doch unerwartet erscheinen die Meister der Welt. Wollen wir aber für jene eine, noch erübrigende Aufgabe der Schauspiel-Reform, neben der schon vollbrachten Idealisierung des Theaters, auch noch eine durch die That entscheidend wirkende Meisterschaft der Zukunft uns erwarten, so würde diese freilich mehr als irgend eine andere in einer tiefen Reform unserer gesamten vaterländischen Zustände wurzeln müssen. Und doch haben wir hoffen gelernt, seit Ideale erfüllt wurden! So wollen und dürfen wir heut nicht mehr in die Verzweiflung einstimmen, welche sowohl Goethe wie Tieck von ihren beiden schroff entgegengesetzten Standpunkten aus gleicherweise bekunden. Denn, wenn der Erstere schon meinte, dass es überhaupt „kein deutsches Theater geben werde und geben könne“, und dass es „kindisch“ gewesen, auf ein „Anderswerden“ — in Folge klassischer Meisterlehre — zu hoffen, so sagte der Letztere (IV. 180):

„Nach allem Vorausgeschickten entsteht nun freilich noch eine Frage“ und ein Zweifel, die eigentlich in den Vordergrund können gestellt werden, — nämlich: ob wir Deutschen denn auch wohl überall eine dramatische Nation sind: d. h. eine solche, deren Charakter, Sinn, Neigung sich wirklich zum

wahren, echten Theater richtet, die desselben bedarf, und in ihm seine besten Kräfte der Poesie, des Witzes und Scharfsinnes entwickelt. Nachdem wir ungefähr seit einem Jahrhundert eine Bühne besitzen, so darf dieser Zweifel, der vor fünfzig Jahren sich unbillig zu früh gemeldet hätte; jetzt wohl aufgeworfen werden. Und wenn er Grund haben sollte, so wäre hieraus genügender, wie aus allen Forschungen, die Erscheinung erklärt, warum unser Theater, indem es mit dem besten Willen des Publikums zugleich, bald diesen bald jenen enthusiastischen Anlauf nimmt, doch immer noch nichts Festes und Würdiges geworden ist, und der Verfall sich immer, in unseren Tagen am schlimmsten, nach kurzer Blüthe wieder meldet.“

Solche Verzweiflung auf beiden Seiten war eben die Folge der grossen Verwirrung, welche die klassische Arbeit auf die Bühne des reinen Schauspiels gebracht hatte, und worein sie selber gerathen war, als es sich herausstellen musste, dass sie an diesser Stätte nicht recht vom Flecke kam, ohne zu wissen: wohin nun? — Allein, wie Schiller mit einem „gewissen Vertrauen“ damals schon auf die Oper hinwies, so hat auch sein scharfer Kritiker Tieck seinerseits mindestens einige merkwürdig tastende Hindeutungen, die von uns beachtet sein wollen. Er bezeichnet schon die idealisirende Dichtung Schiller's, wofern er sie nicht eben schlechtweg als das „Undramatische“ (d. h. dem Wesen des reinen Schauspiels Widersprechende) behandelt, gerne mit dem besser klingenden und an sich bedeutenden Namen „*Lyrisches Drama*“. Einmal aber (IV. 152) äussert er sich sogar folgendermaassen:

„Kann es ein lyrisches Drama geben? Die verlorenen Schauspiele der Griechen, die recht eigentlich so sein sollten, können uns keinen Begriff von dieser Art geben, und die Lyrik der drei grossen Meister ist bei diesen ebenso national als nothwendig, aber, wie Jedermann weiss, himmelweit von dem verschieden, was ich hier habe bezeichnen wollen. Unsere Oper sollte wohl ein lyrisches Schauspiel sein, wenn Dichter wie Musiker einen deutlichen Begriff von der Aufgabe ihrer Kunst hätten. — Ob und in welcher Art wir einmal ein wahres lyrisches Drama (wenn es nicht im Gluck und Mozart bestimmt und vorgezeichnet ist) erhalten und finden werden, bleibe dahingestellt.“

So geht auch für Tieck's kritischen Verstand der ihm verdunkelte Weg der Idealisirung durch Schiller zur Oper, und von der Oper zu Etwas, was er noch nicht erkennen kann. Wir aber, die wir es erfahren durften, wie die erstaunende Verwirrung, in welche die seltsame Gattung „Oper“ auch die Klassiker versetzt hatte, in dem grossen „klassischen“ Kunstwerke unserer Zeit zur künstlerischen Auflösung gekommen ist; — wir fanden nun also auch den merkwürdigen Zwiespalt zwischen dem klassischen und dem kritischen deutschen Geiste, zwischen den „Idealisatoren des Theaters“ und dem Hüter der Rechte des „reinen Schauspiels“, erst eben dadurch zur Versöhnung gelangt, dass die Idealisirung auf ihr rechtes, von jenen Beiden ferne geahntes Gebiet übertrat, und damit auch — wiederholen wir — das Schauspiel sich selber und seiner Zukunft wiedergegeben ward. Shakespeare, der junge Goethe und Heinrich von Kleist

bilden eine eigenthümliche Strömung, welche — weil einem anderen Grunde entsprungen — auch nicht in jenes musikalische Kunstwerk, in jenen idealen Styl, als in das einzige Endziel ihrer eigenen Stylvollendung ausmündet. Gleichwie die Idealisirungstendenz ihren künstlerischen Geist dem ästhetischen Verständnisse des Schauspiels eingehaucht hatte, so gab auch die dramatische Phantasie der reinen Schauspieldichtung ihre germanische Urkraft der Wahrhaftigkeit mit darein für das Werk der Idealisirung, das allein die Musik vollenden konnte. Dasjenige aber, was in jener Reihe der phantasievollen Schauspieldichter das eigenthümlich Künstlerische ist, — was ihren auszeichnenden geistigen Charakter bildet, — was den Werth ihres Schaffens als Poesie bedeutet: diess geheimnissvoll individuell Ausgedrückte, poetisch Nationale eines „*germanischen Idealismus*“ verlangt auch heute nach seiner freien Fortentwicklung, welche durch die klassische Arbeit nur unterbrochen und auf den bedeutungsvollsten Abweg geleitet war. Es verlangt auch seinerseits aus den Moden heraus nach seinem eigenen Style.

Nicht ein idealer, und in diesem Sinne also strenger Styl wird diess sein; aber auch nicht nur ein spielerischer Wechsel von Moden, wie er bisher, sammt der „klassischen“ Mode, das Schauspieltheater allein beherrscht hat. Der „Anblick von Chaos und Anarchie“, welcher Tieck auf der deutschen Bühne erschreckte, darf nicht das dauernd giltige Kennzeichen des Schauspiels bleiben; nicht dafür haben die Shakespeare; Goethe und Kleist gedichtet. Ja, auch eine „Herrschaft des Ideellen über das Materielle“, wie sie Schiller als Styl des idealen Schauspiels bezeichnet hatte, ist in dem rezitirten Drama noch immer zu begründen und aufrecht zu erhalten, — nicht zwar in der idealen Form, aber in dem geistigen Charakter, in dem dichterischen Werthe, und in einer demgemäss würdigen Darstellkunst. Das Harmonische, als Charakteristikum jeglichen Styles, bestünde hier eben in dieser Harmonie des poetischen Genies mit dem schauspielerischen Talente; und deren gemeinsamer Naturboden wäre — gegenüber der harmonischen Musik im idealisirten Drama — jener noch heute im Volksspiele erhaltene, lebendige Untergrund einer populären Wahrhaftigkeit, die wir als *germanischen Realismus* bezeichnet haben. Dort könnte sich dann Wagner's Deutung des „deutschen Styles auf dem Gebiete des lebendigen Dramas“ wiederum bestätigt finden: „Unter diesem Styl verstehen wir die vollkommen erreichte und zum Gesetz erhobene Uebereinstimmung der theatralischen Darstellung mit dem dargestellten wahrhaft deutschen Dichtwerke“. (Deutsche Kunst und deutsche Politik S. 110.) Deutsch aber würde ein Dichtwerk sein, welches aus der unmittelbaren Anregung eines persönlich mitempfindenen Momentes deutscher Volksgeschichte, deutschen Volksgemüthes, deutscher Volkspersönlichkeit, womöglich an Ort und Stelle vom Volke selber dargestellt, dem dichterischen Talente sich darböte zur phantasievollen Ausarbeitung für einen, aus den

natürlichen Verhältnissen sich ergebenden, populären Darstellungsstyl. Gewiss würde die hierbei frei waltende, an keine ideale Kunstreform gebundene poetische Kraft, immer neu gestaltend, jeder Gegenwart, ja jedem triebkräftigen Momente, dem sie ihre Anregung entnahm, vertraulich sich mittheilen, und in diesem Sinne immer „modern“ wirken. Gerade aber dabei würde sie, im stäts neuen organischen Wachsen aus dem Genie und dem Gemüthe der Zeit, doch keinerlei blosse „Mode“ aufkommen lassen. Vielmehr würde sie alles Moderne, Gegenwärtige, alles nur momentan zur mimischen Darstellung Anregende, mit der eigenthümlichen symbolischen Bildlichkeit ihrer Produktion in das freie Reich der Phantasie versetzen, wo der schaffende Geist der Gegenwart mit den erschauten Geistern jeder grossen Vergangenheit zum ewig jungen Leben der Dichtung verschmilzt. Dort herrscht dann wiederum das Allgemein-Menschliche, wenn auch in streng charakteristischer Besonderheit, in individueller Lebenswahrheit und nationaler Eigenartigkeit, wie es stäts als „Seinesgleichen“ sich darstellt, gegenüber dem realen Publikum, das mit dem Künstler des Wortes die eine und selbe deutsche Muttersprache spricht.

Eine Spezial-Untersuchung dieses poetisch-realistischen Styles eines reinen Schauspiels der Zukunft würde uns zu weit von unserem hier behandelten Thema abführen; genug, dass die Idealisierung des Theaters zu guter Letzt uns als ein Gegenbild auch die Befreiung des Schauspiels auftauchen lassen musste. Diess einmal erkannt, darf man jetzt getrost den alten Kenner des Schauspiels, nun nicht mehr im Widerspruche mit der klassischen Arbeit, zu Recht und Rede gelangen lassen, und man wird bald finden, dass kein besserer Leiter und Lehrer auch für die kommenden Zeiten den Freunden und Förderern des rezipierten Schauspiels empfohlen werden könne, als Ludwig Tieck. Nur noch einige Zitate aus seinen kritischen Schriften mögen uns hier als Fingerzeige für weitere selbständige Beschäftigung mit diesem Gegenstande erlauben sein.

Ueber den Charakter des altenglischen Theaters, als der geschichtlichen Grund- und Vorlage für den germanisch-realistischen Schauspielstyl, sagt er in seiner „Vergleichung der Darstellungsweise in England, Frankreich, Deutschland“:

„Dieses Spiel, das ich meine, war aber seiner Natur nach ein ganz verschiedenes von dem, was die Franzosen in ihren Tragödien brauchen können: wahr, einfach, von Laune und Ironie mehr oder minder gefärbt und durchdrungen, ganz das Gegentheil aller Deklamation und falschen Emphase, kein singender Vers, keine unnöthigen Pausen oder falschen Akzente. Dieses rasche, lebendige, ganz naturgemässe Spiel, dieser richtige und einfache Vortrag, der gerade nur dadurch alle Nuancen zulässt und möglich macht, trug und hob die Produktionen Shakespeare's und seiner Zeitgenossen; in dieser Art und Weise waren Burbadge und Allen gross, sowie späterhin Betterton, bis zu Garrick hinab. Darum ist es nicht zu verwundern, wenn mit jenem monotonen und aufgeblasenen Spiel und Ton, die sich der französischen Manier nähern, mit dieser Uebertreibung, die nur aus Mangel an Phantasie und Schöpferkraft herrührt, die Werke Shakespeare's heut zu Tage

oft nur wenig Eindruck machen. — Für die Bühnendarstellung gründete Schröder's universelles Talent eine echte deutsche Schule, die keine andere sein konnte, als jene oben angedeutete alte englische. Diess feste Bestehen auf Wahrheit und Natur, diese Freude am grossartigen Scherz, die Freiheit der Gesinnung, die sich keinen Konvenienzen beugt, ein geläutertes Gefühl, das sich durch keinen Schwulst blenden lässt, dieses mit einem ernstesten Streben zu einer echten und tief-sinnigen Kunst, ist, in höchster Bedeutung aufgefasst, unsere wahre deutsche Natur. Und deshalb eignet sich uns, wie kein anderer Dichter, der unergründliche Shakespeare an.“ (Krit. Schr. IV. 360 ff.)

Den Sprachstyl insbesondere betreffend, macht sich auch bei Tieck jene Unterscheidung von *Deklamiren* und *Rezitiren* bemerkbar, welche man schon bei Goethe findet, so z. B., wenn dieser einmal sagt: „Es giebt keinen grösseren Genuss und keinen reineren, als sich mit geschlossenen Augen durch eine natürlich-richtige Stimme ein Shakespeare'sches Stück nicht deklamiren, sondern rezitiren zu lassen“; mit welchem Ausspruche Goethe dem Style Shakespeare's sicherlich mehr gerecht ward, als mit jener Bearbeitung der Dramen für die Sichtbarkeit auf der Bühne eines zu idealisirenden Schauspieltheaters. Die Deklamation ist jenem pathetisch-rhetorischen Style der klassischen Arbeit entwachsen, welchen wir als eine Mittelstufe zwischen Gesang und Sprache bezeichnen durften; die Rezipitation dagegen entspricht dem poetisch-realistischen Style des reinen Schauspiels, vornnehmlich Shakespeare's. Von ihr sagt Tieck in seiner Abhandlung über „die geschichtliche Entwicklung der neueren Bühne“:

„Sie giebt auch in der Poesie und Tragödie den gewöhnlichen Ton der Rede zu vernehmen, nur erhoben, würdig, edel, steigt im Pathos auf, verstummt oft im Schmerz, giebt den Zorn und das Ungeheure der Wuth und Verzweiflung mehr durch Zurückhaltung, Selbstbezwungung, unterdrückte Töne zu erkennen, um dadurch den Ausbruch der Leidenschaft in den vollen, donnernden Tönen noch mehr hervorzuheben, und kann von der höchsten Höhe unmittelbar, ohne Affektation oder Effekterkünsteln, zum einfachsten Naturlaut, zum Seufzen, leisen Akzent zurücksinken. Das wahre Sprechen ist unendlich schwerer, als jenes Deklamiren zu erlernen, und es fordert, um es zu finden, eine eben so reiche als bewegliche Phantasie, ein tiefes Gefühl, grosse Beobachtung und Selbstbeherrschung, sowie Enthusiasmus und nie ermüdende Begeisterung. Derjenige, der ohne Talent jene erst geschilderte singende Deklamation und das gesteigerte falsche Pathos vermeiden will, fällt leicht in das Nüchterne, Unbedeutende und Unedle.“ (Krit. Schr. II. 342 ff.)

Schliesslich vom Darstellungs- und Sprachstyle wiederum zum Stoffe des reinen Schauspiels zurückkehrend, brauchen wir das vorher darüber Bemerkte und durch manigfache Zitate bereits Illustrierte hier nur noch einmal kurz zusammen zu fassen. Im sogenannten „musikalischen“ Drama haben wir: Gesang — typische Gestalten (in ihrer ethisch-metaphysischen Wesenheit) — und im Ganzen ein theatralisches Idealbild, als Mythos der Welt. Im Schauspiel tritt dafür ein: die Sprache als solche — der Charakter als solcher (in seiner psychologischen Entwicklung) — und im Ganzen die Handlung als solche. An Stelle des

Universalen und Idealen tritt das Individuelle und Ideelle. Die Handlung ist nicht idealisch entrückt, sondern real gegenwärtig. Was auch ihr Stoff sein möge, er muss den Charakter der Gegenwartigkeit tragen, muss daher der Zeitlichkeit selbst angehören, muss — mit einem Worte — geschichtlich sein. Und zwar, je mehr er zum symbolischen Beispiele des Menschlichen, in der Form einer volksthümlich-schauspielerischen Kunst, verwendbar sein soll, um so mehr wird er vom nur Geschichtlichen, im Sinne irgend welches realen Geschehens, zum eigentlich Weltgeschichtlichen sich erheben müssen.

Die Träger des Weltgeschichtlichen aber sind wiederum nicht etwa „grundlegende“ Theorien und politische Formen, sondern schöpferisch grosse Persönlichkeiten, in denen Volkscharaktere sich zu Weltthaten verdichten. Gilt von unserem hier gemeinten „Drama“ so recht das Wort des Meisters (X. S. 412), dass es „keine Dichtungsart, sondern das aus unserem schweigenden Innern zurückgeworfene Spiegelbild der Welt“ sei: so stimmt auch das Weitere damit überein; dass wir nämlich in dem „auf unsere Weise versuchten Drama zunächst uns des Vortheils bemächtigen, nicht mehr über Menschen und Dinge zu reden, sondern diese selbst sprechen zu lassen.“ Wer die „Geschichte und ihre Vorgänge gesehen“ hat, kann sie — nach des Meisters Worten — nun auch sprechen lassen, und zwar, weil er „nicht eigentlich die Geschichte, noch selbst die Vorgänge, die uns ein ewiges Dunkel bleiben werden, sondern die Personen, die in ihrem Handeln und Leiden ersenen Personen, sprechen“ lässt. Damit gewinnt unser Drama, ausser dem spezifisch Schauspielerischen, Mimisch-Persönlichen, einerseits auch den Charakter des Künstlerischen, indem es wirkliche, wandelnde „Ideen“, nämlich lebendige Anschauungen, nicht Abstraktionen (Ideen in Professorenstirnen), zur Darstellung bringt, ohne sich aus diesem poetischen Bereiche der einzig wahrhaft produktiven historischen Kräfte jemals in das dem Volksgemüthe stets fremd bleibende spezifisch Politische, Diplomatische, Faktiöse zu verlieren. Andererseits stellt sich der dramatische Stoff dadurch mitten in den Kreis des Volkslebens selbst, dessen natürlicher Kunstausdruck das rezitierte Schauspiel ist, wo nun jeder einzelne Zuschauer, in der theilnahmsvollen Anschauung der gefeierten grossen Persönlichkeit, sich selbst als Theil eines wirklich bestehenden Ganzen empfinden kann, das in jener Person wieder einmal aus einem Abstraktum zu einem lebendigen, Allen eigenen Wesen ward. Ein solches Schauspiel-Drama würde dann also die volksthümliche Kunstäusserung jeglicher „Gegenwart“ bedeuten dürfen, während das unsterbliche „Kunstwerk der Zukunft“, d. h. des Ideales selber, allein das musikalische Kunstwerk ist und bleibt. —

In einem uns vertrauten philosophischen Sinne könnte man sogar sagen: das Reich der Geschichte gelange zur höheren und reineren Bedeutung für den menschlichen Geist erst im Schauspiele. Denn das grösste

Beispiel der „Willensbejahung“, in der Form sich widerstreitender und sich kreuzender Kausalitätsreihen, stellt die Geschichte dar; und eben dieses Beispiel dient, als die exemplarisch isolirende Gestaltung einer dichterischen Objektivation (d. h. als Schauspiel), am Deutlichsten und Bedeutsamsten (symbolisch-theatralisch) zur Belehrung des Menschen über den Werth des Lebens, des Ausdruckes der „Willensbejahung“. Zeigt sich nun innerhalb des Reiches der Geschichte das Grosse und das Edele, das Ungemeine überhaupt, als das Menschlich-Heldenhafte, vornehmlich durch das Leiden zur „Willensverneinung“ und bis zum Untergange hingetrieben, so wird das geschichtliche Schauspiel, dafern es eben ein poetisches Beispiel solchen Heldenleidens darbietet, zur Tragödie. In der Komödie hingegen erscheint die Willensbejahung nicht so sehr als Quelle des Leidens des Helden, denn als Bild des Scheines aller Welt, und leitet hiermit auf eine heitere Weise zu der gleichen Erkenntniss des Lebenswerthes hin. Allein in der höchsten Form des idealen (musikalischen) Dramas selber mag der Held nicht nur den (nach Schopenhauer) zweiten Weg, den des Leidens, sondern auch den ersten, den der Tugend bis zur Willensverneinung geleitet werden, ohne dass daraus, wie es im Schauspiel der Fall sein würde, die Abart eines moralisirenden Dramas, also etwas Unkünstlerisches, entstünde. So stellt sich im „Parsifal“ dieser Wandel durch Tugend zum Heil als selbst idealste (religiöse) Handlung in vollkommener Harmonie mit der Stylform des Ideal dramas dar. Das Geschichtliche schwindet hier ganz vor dem Idealen; die Heldenschaft beruht in der Heiligung des Menschen.

Diess ward durch die Musik ermöglicht. Im Gegensatze aber zu solcher, an sich selbst absolut idealen und künstlerischen Sphäre des musikalischen Dramas, hatten wir schon vorher die besondere Sphäre des Schauspiels als einen „realen Horizont“ zu bezeichnen versucht, welchen wir nunmehr näher als den „menschlich erschauten, geschichtlichen Stoff“ bestimmt haben. Ist nun hierin auch jenes „Gesunde“ zu finden, welches Goethe von dem Stoffe der symbolisch-theatralisch zu behandelnden Geschichte gefordert hatte: so muss dieses doch ebensowohl auch in der Form der künstlerischen Verwirklichung sich bekunden, wenn der *poetische Realismus* des rezipierten Schauspiels zu einem vollkommenen harmonischen Style gelangen will, wie ihn im höchsten Sinne der *musikalische Idealismus* des gesungenen Ideal dramas auf seine Weise erreicht hat. Das „gesunde“ Schauspiel der Zukunft kann und darf sich nicht mit den unwahrhaftigen und widernatürlichen Modeformen des geschäftlichen Theateretablissemments von heute begnügen, dessen Autokratie ja schon durch das Bayreuther Theater gebrochen worden ist. Aus gesunden Trieben des Volkes selbst muss es seine natureigene, lebensvoll wahrhaftige Darstellungsform sich selber schaffen: d. i. jenes freie, selbstthätige Volks-Theater, das wir in seinen neubelebten oder noch traditionell vererbten Ansätzen oder Ueber-

resten (Passionen, Volksspielen, bürgerlichen Erinnerungsfesten) vordem schon ernstlich betrachtet haben. Sein immer energischeres, vervielfältigtes und vervollkommnetes Hervortreten müsste Hand in Hand und Schritt bei Schritt gehen mit der Reinigung des Schauspielstyles als solchen, mit seiner eigenen poetischen Fortentwicklung von der Wiederanknüpfung an seine präidealistische Vorgeschichte aus. So wäre dann die Konvention des noch bestehenden Modetheaters von kaum zweihundertjährigem Alter endlich völlig zu brechen und neben dem Idealtheater des musikalischen Kunstwerkes, das an die Stelle der fast gleichalterigen Oper trat, nunmehr auch dem sich selber spielenden Volke klarer Raum zu künstlerischen Thaten zu schaffen, wodurch es sich wiederum zum würdigsten Publikum auch der höchsten idealen Kunst heranbilden würde.

Sollte aber zuletzt noch die besorgte Frage aufgeworfen werden, wo denn inmitten eines „sich selber spielenden Volkes“ die künstlerische Kaste des spezifisch mimischen Talenten bleiben solle, welche bisher als „Schauspielerstand“ das *Personale* der stehenden Theater gebildet hat: so sei darauf zunächst mit der Hinweisung geantwortet, dass dieses spezifische Talent, in einer freieren und bedeutsameren Weise denn zuvor, an der natürlichen Stätte seines Aufwachsens und seiner Ausbildung als der künstlerische Leiter und Vorbildner seiner eigenen Stadt- und Landschaftsgenossen zur würdigsten Thätigkeit gelangen könnte; wogegen es den schwächlichen, sich selbst täuschenden Halb- und Nicht-Talenten, oder denen, die im Theater gar nur einen für bequem und reizend gehaltenen Erwerbszweig sehen mögen, sicherlich von grösserem Nutzen werden kann, wenn es einen solchen Zweig am Baume unseres nationalen Lebens nicht mehr giebt. Aber auch die hervorragenden mimischen Talente des ganzen Landes oder Reiches können sich, wie andere Genossenschaften, schon heute zu besonderen mimischen Kunstzwecken zusammenthun, wenn es gilt das Andenken unserer grossen Dichter und Kunstmeister national zu feiern; bei welchen Gelegenheiten alsdann die schon anfangs berührte Aufgabe einer stylgerechten Wiedergabe unserer klassischen Dichtung, als der reichsten Vorschule für das deutsche poetisch-mimische Talent, musterhaft zu lösen sein würde. Eben darin auch würde der künstlerische Leiter mimischer Volksfeste immerdar die edlen Bildungsmittel zur Hand sich halten, welche ihm die nothwendige Uebung künstlerischer Sprache, künstlerischen Spieles, künstlerischen Sinnes überhaupt im Kreise seiner bürgerlichen Genossen ermöglichen. Ja, es wäre in diesem Betracht auch das bestehende Theater, soweit es nicht schon selber allmählich abstirbt und hinschwindet, als eine würdig zu verwaltende Schule solcher Bildungsmittel und Kunstleiter anzusehen und zu versorgen; was wiederum ein schönes Interesse fürstlicher Macht und Huld bleiben dürfte. Für die wirksame Bestätigung der Unsterblichkeit der klassischen und der welthistorischen Dichtung aus der Vergangenheit auf der Bühne jeder Gegenwart zu sorgen,

diess bliebe also im Sinne einer solchen „Schule“ nach wie vor eine der vornehmsten Pflichten und ehrenvollsten Bethätigungen des spezifisch mimi-
schen Talentes, auch inmitten eines sich selbst spielenden Volkes, als
des eigentlichen Förderers und Ermöglichers der reinen Schauspieldichtung
der Zukunft.

Diess Alles konnte hier nur als kurze Andeutungen und Anregungen
gegeben werden, die nicht allein zu weiteren Ausführungen und An-
knüpfungen, sondern zum Theil wohl auch zu Entgegnungen und Auf-
klärungen veranlassen mögen. Zu der „Idealisirung des Theaters“ wäre
sonach, als ein Seiten- und Folgestück, noch eine „Realisirung des Schau-
spiels“ von einem unserer, auf diesem Felde bewanderten Gesinnungs-
genossen zu erwünschen. Solcher theoretischen Erörterung, welche sich
hier an das vollendete Werk glücklich anschliessen durfte, könnte dort
vielleicht einmal auch noch ein praktisches Wirken in poetischen Beispielen
vom Geiste unserer Meisterlehre aus volksthümlich lebendigen Anregungen
zur Seite treten. Weit höheren Werth würde eine solche natürlich-be-
sonnene poetische Praxis jedenfalls haben, als wie sie etwa ein schnell-
fertiges Nachdichten von Operntexten in Wagnerischer Manier beanspruchen
darf, welches mit mehr oder minder starkem Imitationsvermögen gleich an
die alleräussersten Leistungsmomente des Ideal dramas anknüpft, um aus
einem grossen Style alsbald wiederum eine neue Mode heraus zu ziehen.
Eine wirkliche, nicht zu unterschätzende Stylfrucht des Kunstwerkes von
Bayreuth für die Kunst der dramatischen Poesie wäre der neue Styl des
reinen Schauspiels. Möchte er den Modetand der Vergangenheit auf der
Schauspiel-Bühne und den Modetand der Zukunft auf der Opern-Bühne
in gleicher Weise gründlich verbannen helfen! „Das wär' uns ein lieb'rer
Gesell!“ —

Geschichtliches und Aesthetisches

über

das Erinnerungsmotiv.

Von J. van Santen Kolff.

Das Erbauen neuer Heerstrassen, das Anlegen neuer Bahnen durch
Dickicht und Gestrüpp wirbelt dicke Staubwolken auf. Das Genie ist
Bahnbrecher und daher Staubaufwirbler. Das Betreten unbekannter, un-
geahnte Aussichten erschliessender Pfade durch den „furchtlos freiesten“
Helden facht die Lohe der Leidenschaften für und wider seine Errungen-
schaften mächtig an, um seine Lehre und seine Werke schaaren sich feind-
liche Lager. Erst nach langem, mühsamem, aufreibendem Kampfe stieben
welterleuchtende Wahrheitsfunken aus dem Zusammenprall all dieser ent-

gegengesetzten Meinungen hervor. Diejenigen, welche mit den kühnen Neuerungen des Reformators selbst vorläufig nichts anzufangen wissen, nicht unähnlich jener, den schon weit vorgeschrittenen Anderen „so lange Zeit nachtrippelnden“ Halbhexe in der „Walpurgisnacht“, glauben völlig „objektiv“ zu verfahren, indem sie dem Neuerer ihr höchstes Lob spenden in dem Geständnisse: genial müsse er schon sein, sonst hätte er die Mitwelt nicht in so leidenschaftliche Aufregung versetzt!

Doch nicht nur heftig erbitterten, schliesslich doch wahrheitszeugenden Kampf anzustiften, ist das Privilegium des reformatorischen Genies, ähnlich dem die schwüle Atmosphäre reinigenden Gewitter; sein Merkmal ist auch, die „schlafhütende“ Mitwelt aus der Gleichgültigkeit wach zu rütteln, das eingeschlummerte, wohl auch nie dagewesene Interesse für Fragen zu erwecken, welche durch seine Thaten auf's Neue angeregt und in überraschend neue Beleuchtung gerückt worden sind. Somit facht die von ihm ausstrahlende Beseelung die verglimmenden Kohlen dieser Theilnahme zu neuer Gluth an. Durch solch mächtige Einwirkung beseelt und angeregt, eilt dann der spürende Tross der Forscher eifrigst herbei. Ihrem nunmehr lebhaft gewordenen Interesse und unermüdlichen Fleisse gelingt es allmählich, nicht nur „manchen altvergrab'nen Schatz“ aus dem Dunkel der Vergessenheit an's Licht zu befördern, sondern auch manch' Altbekanntes zu neuer Beachtung und verdienster Werthschätzung zu bringen. Es ist vorzugsweise das lebhafteste Interesse für die möglichst erschöpfende Kenntniss der Grundpfeiler, welche das Genie vorgefunden und auf welchen es seine himmelanstrebenden Bauten aufgerichtet hat, welches diese helle Neubeleuchtung der dämmerhaften Kunstvergangenheit im Gefolge hat. Aus dem Himmel gefallen ist auch der genialste Denker und Schöpfer nicht — *on est toujours fils de quelqu'un*, sagt Figaro — wer und wie beschaffen waren jene Ahnen? fragen nun die Forscher.

Mich, wie übrigens so manchen Anderen, hat in letzter Zeit vorzugsweise ein Punkt in Wagner's Kunstreformen zu eingehendem Nachforschen der Vergangenheit angeregt: die Wunderwelt seines *Leitmotivs*, jenes hochwichtigen Faktors seiner musikalisch-dramatischen Charakteristik. Zwar wussten wir längst, dass sich bei mehreren früheren Meistern der dramatischen Musik, zumal bei Weber, nach ihm aber auch bei Meyerbeer, die Anwendung der sogen. Reminiscenz einer unleugbaren Bevorzugung zu erfreuen hatte; doch erst Wagner's tiefsinnige Leitmotiv-Schöpfung reizte mich, schatzgräberähnlich in die unteren Schachten der „Reminiscenzen“-Grube hinabzusteigen, und so genau, wie die mir zu Gebote stehenden Quellen es erlaubten, nachzuspüren, welche Grundlage und welche Ecksteine Wagner daselbst zum Weiterbauen seines ebenso originalen wie machtvollen Tempels vorgefunden hat.

Die Veranlassung, eine schon vor zwei Jahren in einem musikalischen Fachblatte erschienene oberflächliche Bleistiftskizze der Geschichte des Er-

innerungsmotivs bis auf Wagner zu einem gründlich ausgeführten Bilde auszuarbeiten, habe ich dem freundlichen Entgegenkommen des Redakteurs dieser „Blätter“ zu verdanken.

Bedarf es, bevor ich Hand an die Arbeit lege, noch der Erwähnung, dass die Reminiscenz, wie ich sie hier in's Auge fasse, mit der Wiederkehr, der Wiederholung überhaupt, welche ja einen Hauptpfeiler der Form der Tonkunst bildet, nichts zu schaffen hat, dass „Reminiscenz“ hier ausschliesslich das durch einen bestimmten dichterischen, musikalisch-dramatischen Gedanken angeregte, folglich vollbewusste Wiederbringen eines schon von früher her bekannten musikalischen Motivs bedeutet? In der vokalen Musik sind die Absichten, welche den Tondichter bei solchen „Erinnerungen“ geleitet haben, ohne grosse Schwierigkeit zu ergründen, da das Wort den Ton deutlich erläutert. In der rein instrumentalen, der „absoluten“ Musik dagegen, ist es häufig unthunlich, das „warum“ genau zu erforschen; denn wer wäre überhaupt im Stande, überzeugend, erschöpfend nachzuweisen, was der Komponist sich dabei „gedacht“ hat? Er selbst, der Einzige, der den Schlüssel des vollen Verständnisses hätte darbieten können, hat geschwiegen — und geschaffen; folglich bleibt hier der Hypothese, der subjektivsten Auffassung, der weiteste Spielraum geöffnet. Die mit- oder nachschaffende Phantasie des Zuhörers muss hier entschieden mithelfen; nachzuweisen, dass Derjenige, dessen Auffassung der unsrigen widerspricht, im Unrecht ist, bleibt da meistentheils äusserst schwierig, wo nicht gar unmöglich.

I.

In der symphonischen Musik wollen wir, wenn bei älteren Meistern etwa schon Beispiele von kurzen Rückerinnerungen auftauchen sollten, obwohl mir bis jetzt keine bekannt geworden sind, des Spruchs *ab Jove principium* eingedenk, gleich mit Beethoven anfangen. Zweimal hat er die Reminiscenz auf diesem seinem eigensten Gebiete angewendet, und zwar mit innerlich seelischer, tiefpoëtischer Auffassung. Mitten im hoherhabenen Siegesjubiläum des hehren Finales der C-moll-Symphonie stockt auf einmal der stolze C-Takt um höchst überraschend der Wiederkehr der $\frac{3}{4}$ -Bewegung des Scherzos — anfänglich, während acht Takte, nur in den ersten Geigen, vom *ff.* zum *pp.* abschwächend — und zwar dem zweiten Thema jenes Satzes, den Platz zu räumen. Ist es nicht, als ob der siegestrunkene Tondichter einen Moment — im Ganzen nur einige vierzig Takte — innehält, um einen kurzen, aber desto mehr sagenden, tief bedeutungsvollen Rückblick auf die überwundene Stimmung des vorletzten Satzes zu werfen, wo Alles nur Suchen, Zweifeln, Beklommenheit war? Der überstandenen Qual mitten in der Siegeswonne eine Rückerinnerung zu widmen, gehört gewiss zu den auserlesensten Genüssen des Gemüths: das Umgekehrte des Dante'schen *Nessun maggior dolore* also. So unwiderstehlich packend ist die Wirkung dieser so völlig neuen Scherzo-Reminiscenz, dass sie sogar

einem eingefleischten Gegner des majestätischen, hoheitsvollen Schlusshymnus unserer Symphonie Worte der Anerkennung, der Bewunderung sogar, zu entlocken vermocht hat! In seiner berühmten Selbstbiographie sagt Louis Spohr (I, S. 229): „Der letzte Satz mit seinem nichtssagenden Lärm befriedigt am wenigsten; die Wiederkehr des Scherzo darin ist jedoch eine so glückliche Idee, dass man den Componisten darum beneiden muss. Sie ist von hinreissender Wirkung! Wie schade, dass der wiederkehrende Lärm diesen Eindruck so bald verwischt!“*) . . . als ob nicht gerade durch den Wiedereintritt dieses angeblichen „Lärms“ jene Scherzo-Erinnerung einzig schön eingerahmt würde!

Ungleich tiefer und bedeutungsvoller, ja fast dramatisch, wirkt die zweite, im Grunde genommen wohl der nämlichen Auffassung entsprungene Reminiscenz, und zwar in jener Riesenkrone des gewaltigen Beethoven'schen Symphoniebaues, im Finale der „Neunten“. Unbeschreiblich rührend und erhaben zugleich, dieser Moment, da der Tondichter, im Begriff den Gipfel seines „Mons salvationis“ endlich zu ersteigen, die hehren Gefilde der durch allgemeine Menschen-Brüderliebe geheiligten Freude zu betreten, mitten im Recitativ der Orchesterbässe Rückblicke von herzergreifender Innigkeit auf die drei Stationen seines bis dahin zurückgelegten Pilgerweges wirft! „Und nun fliegen, gleich Schatten vorübergewelter Wolken, diesen Redenden (den rezitirenden Bässen) die Traumgestalten des vergangenen Lebens vorüber“**). Welche Worte vermöchten hier, bei der Rückkehr der Anfangstakte des ersten Satzes, die sublime Eingebung des Sextenakkordes zu schildern, d. h. die Wirkung der in den Kontrabässen zu den Sextolen-Quinten in den Bratschen und Celli's ganz leise, geheimnissvoll erklingenden grossen Terz, welche dort, zu Anfang des Werkes, bekanntlich fehlte, und unserer Stelle das Gepräge zarter Rührung, milder Versöhnung verleiht, einem durch Wolken dringenden matten Lichtstrahl vergleichbar?***) Wohl nie hat die Tonkunst sich als idealste Sprache überzeugender, herzwinnend inniger offenbart! Eine wonnige Verklärung liegt über diese Episode ausgebreitet. „Los von der Erde Druck“: so ist's dem Zuhörer, wie den seligen Knaben im „Faust“-Epilog, hier zu Muthe; erdenentrückt athmet er wie im Aether der „höchsten, reinlichsten Zelle“ des Dr. Marianus:

Hier ist die Aussicht frei,

Der Geist erhoben!

*) Näher am Ziel ist A. B. Marx, der dieses Finale „den erhabensten Triumphgesang, der jemals vom Orchester angestimmt worden“ nennt; dass „eine flüchtige Rückerinnerung an jenen letzten bangen Augenblick vorüberzieht“ findet er „menschennothwendig.“ („Beethoven's Leben und Schaffen“).

**) Marx I. c.

***) „Der erhabene Charakter der in unserm Geiste auftauchenden Erinnerung an das Thema des ersten Satzes mahnt hier an die ewige Stille vor dem Weltenwerden, welche dem energisch vorwärts dringenden Streben als hemmende Schranke sich entgegenstellen will. Das Cis im Basse scheint mir der Ausdruck des menschlichen Bewusstseins zu sein, das der „leeren Unendlichkeit“ (ein ungemein bezeichnender Ausdruck Schiller's) gegenübertritt.“ (H. Porges, „Die Auff. der neunten Symph. unter R. Wagner in Bayreuth“, Leipzig, Kahnt, 172).

Jetzt huschen die ersten acht Takte des Scherzothemas in den Holzbläsern „vivace“ vorüber*), durch das Bässerecitativ getrennt von der vorhergehenden wie von der nun folgenden Reminiscenz: die andachtsvoll und wehmüthig zart, „dolce“ ertönenden beiden ersten Takte des Adagio-Themas, Flöte und Clarinette im ersten, Hoboë im zweiten Takte melodieführend. Und jetzt, im weiteren Verlauf des Bässerecitativs, lächelt uns in den fast schüchtern, verschämt, kaum sich zu zeigen wagend, in den Holzbläsern „dolce“ auftretenden vier ersten Takten des späteren „Freude“-Themas die prophetisch angehauchte Vorahnung — eine „Praeminiscenz“, wenn man will — des nahen, endlichen Glücks mit zarter Bestimmtheit zu.

Im Januar oder Februar tritt mitunter über Nacht Thauwetter ein, und wie durch Oberon's Zauberstab ist eine bestrickende Frühlingsvision aufgetaucht. Unter dem zarthellen, bleichblauen Himmel nimmt sich der Rasen schon duftig, farbig, wie ein grüner Sammetteppich aus; von den dünnen Aesten fliegen Vögel zwitschernd auf; in den fast völlig eisbefreiten, bläulichen Flüssen spiegeln Stämme, Aeste, Himmel sich lieblich wieder; die milde Luft, die wärmende Sonne machen das Wintergewand zur drückenden Last. Doch bald verweht dieser verfrühte paradiesische Lenzeshauch; wie durch eine neue Berührung des Oberonstabes ist der holde Zauber verschwunden. Und wieder stöbern dichte Schneeflocken wirr durch einander taumelnd herab, und wieder ist's Winter, kalter, trüber Winter. So auch taucht inmitten der menschlichen Rede der Bässe, nach jenen erinnerungsschweren Rückblicken auf die Vergangenheit, hoffnungsfroh, frühlingsmild das holdlächelnde „Freude“-Thema auf kurze Augenblicke antizipirend auf, um wieder baldigst von den nunmehr letzten Recitativ-Takten der Instrumente verdrängt zu werden.

Bei der Aufführung der „Neunten“ unter Wagner im Bayreuther „Opernhause“, 22. Mai 1872, berührte diese „Verheissung gewisser Erlösung“ — Porges hat es uns mitgetheilt — die Zuhörer durch die vollendete Weichheit und Zartheit der Tongebung „wie eine von oben her kommende Verkündigung des Heiles.“

Auf ein fast wie eine Kopie dieses Beethoven'schen genialen „Einfalles“ sich ausnehmendes Beispiel bin ich bei meinen Nachforschungen erst vor Kurzem gestossen, und zwar in einem Werk neuesten Datums, der „Scandinavischen“ Symphonie des Engländers Frederic H. Cowen, welche vor zwei, drei Jahren in allen möglichen amerikanischen und englischen Städten, ausserdem in Wien, Buda-Pest, Stuttgart, Aachen, Mannheim u. s. w. zur Aufführung gelangte. Da mir jede Gelegenheit, dieses Werk näher kennen zu lernen, bis heute fehlte, muss ich mich auf Recensionen beschränken. In einer Kritik heisst es: „das Finale nimmt die Motive des ersten Satzes wieder auf, und führt sie geräuschvoll, fast kriegerisch erregt, unter man-

*) „Wie flüchtige Gestalten eines wüsten Traumes, gleich einer ironischen Lockung zum Genusse“. (Porges, I. c.)

cherlei kühnen Metamorphosen dem Ende zu,“ in einer anderen: „gegen den Schluss des Finale begegnen wir zum ersten Male einer Abweichung von der „streng klassischen“ Form, indem der Komponist hier das zweite Thema des ersten Satzes, und hernach das Hauptthema des Adagios wiederholt. Dieses Verfahren ist seit Beethoven's Vorgang in der neunten Symphonie häufig nachgeahmt worden, zumeist in einer äusserlichen, mechanischen Weise; in Cowen's Werk wirkt dieser Effekt aber entschieden poetisch.“ Weitere Beispiele der Reminiscenz bei Beethoven (auf nicht symphonischem Gebiet) bleiben für die Darstellung des Erinnerungsmotivs in der Oper, der Kammermusik, dem Lied, aufbewahrt.

II.

Von dem Grossmeister der deutschen Symphonie führt uns die Chronologie zuerst zu jenem genialen Franzosen, von welchem Paganini begeistert erklärte, „Beethoven sei gestorben, um in ihm — Berlioz — wieder auf zu erstehen.“

Als der jugendliche französische Feuerkopf im Jahre 1830 sein der Opuszahl nach vierzehntes Werk, die „Symphonie fantastique“ schrieb*), war ihm die C-moll-Symphonie, und somit auch jene Scherzo-Stelle im Finale allerdings bekannt; demungeachtet verdient die überhaupt erste Anwendung eines „Leitmotivs“ in jenem Werk als eine absolut originelle Schöpfung gepriesen zu werden; ist doch Berlioz der Erste, welcher die Auffassung, eine prägnante Erscheinung, eine bestimmte, von ihm selber durch Worte erläuterte Empfindung vermittelt eines bestimmten musikalischen Gedankens (Themas) auszudrücken, in den symphonischen Styl einführte.

Als diese höchst eigenartige, mit individuellstem Stempel geprägte Berlioz'sche Erfindung an's Licht trat, eröffnete sich dem plastisch bestimmten Ausdrucksvermögen der Tonkunst eine neue Bahn, welche unerlesen war, der Entwicklung der modernen Musik von unabsehbarer Tragweite zu werden.

*) Erste Aufführung im Pariser Konservatorium: 5. Dezember 1830. Den Irrthum (wohl Druckfehler!), welcher sich in den Liszt'schen zweihändigen Klavierauszug dieses Werks eingeschlichen hat (1. Aufl.: Dez. 1820) hat Schumann in seine berühmte Analyse der „fantastique“, für welche er nicht die Partitur, sondern eben jene geniale Klavierbearbeitung benutzte, mit aufgenommen. Wenn die erste Aufführung der „Neunten“ in den Pariser Conservatoire-Konzerten (im dritten Jahre von deren Bestehen, 27. März 1831) die überhaupt erste in der französischen Hauptstadt gewesen, was ich stark vermute, aber nicht bestimmt habe erforschen können, so hat Berlioz das letzte symphonische Werk des deutschen Tonmeisters nicht gekannt, als er seine „fantastique“ schrieb und aufführte — 1831 war er ausserdem in Italien mit der Umarbeitung seines Werkes beschäftigt — so dass Schumann's Behauptung, „dass jeder Gedanke an eine Nachbildung zerfällt“, trotzdem sie auf jener irrthümlichen Jahreszahl fusst, doch aufrecht bleibt.

Seine Auffassung des „fixen Gedankens“ umschreibt der grosse Franzose in seinen Memoiren wie folgt:

par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se présente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à une pensée musicale dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé! Ce reflet mélodique et son modèle le poursuivent sans cesse comme une double idée fixe. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la Symphonie, de la mélodie qui commence le premier Allegro.

In einer späteren Fassung dieses Programms zur fantastischen Symphonie, von welchem Schumann sagte: „ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmässiges“, lautet diese Stelle: *La femme aimée, elle-même, est devenue pour lui une mélodie et comme une idée fixe, qu'il retrouve et qu'il entend partout.* Berlioz „wollte in jenem Hauptmotiv“, wie Schumann sagt, „eine festhängende quälende Idee herstellen, in der Art, wie man sie oft tagelang nicht aus dem Kopfe bringt; das Eintönige, Irrsinnige kann gar nicht besser getroffen werden.“ Ueberall, in der Stadt („Bal“) sowohl wie auf dem Lande („Scène aux champs“) beunruhigt das den Tondichter verfolgende geliebte Bild sein Gemüth. Wie ein letzter Gedanke an die Geliebte erscheint die fixe Idee kurz vor dem Schlusse der *Marche au supplice*, ganz allein in der Clarinette *dolce assai ed appassionato*, innig, gleichsam halbgebrochenen Auges *pp* um Gnade flehend, jedoch, vom Hiebe des Beiles unterbrochen, nur halb (*les quatre premières mesures reparaissent comme une dernière pensée d'amour, interrompue par le coup fatal*).

Berlioz' Phantasie in der Kunst der Umgestaltung seiner „fixen Idee“ ist bewunderungswürdig. Wie künstlerisch hat er das Urmotiv verschiedenartig zu modifiziren, je nach den dichterisch-dramatischen Intentionen seines Vorwurfs (Programms) in neue Beleuchtungen zu rücken verstanden! Darüber lesen wir bei Schumann:

Das Hauptmotiv gewinnt immer mehr durch die späteren Stellungen. Schon vom Anfange des 2. Theils wird es interessanter, und so immer fort, bis es sich durch schreiende Accorde zum C-dur durchwindet. In der 2. Abtheilung baut er es Note um Note in einem neuen Rhythmus und mit neuen Harmonieen als Trio ein. Ziemlich am Schlusse bringt er es noch einmal, aber matt und aufhaltend. In der 3. Abtheilung tritt es, vom Orchester unterbrochen, recitativisch auf; hier nimmt es den Ausdruck der fürchterlichsten Leidenschaft bis zum schrillen As, wo es wie ohnmächtig niederzustürzen scheint. Später erscheint es sanft und beruhigt. In dem „*Marche au supplice*“ will es noch einmal sprechen, wird aber durch den „*coup fatal*“ abgeschnitten.

Mitten in der teuflisch-fantastischen *Ronde du Sabbat* taucht „die geliebte Melodie“ noch einmal in durchaus verwandelter Gestalt auf; hier erhellt die dichterisch-philosophische Absicht des Tondichters deutlichst aus einem Passus seines Programms, in welchem es — in der endgiltigen (zweiten) Fassung vom Jahre 1832 — heisst: *la mélodie aimée a perdu son caractère de noblesse et de timidité, ce n'est plus qu'un air de danse ignoble,*

trivial et grotesque: ist doch sie es, die kommt, die Geliebte, welche dem Künstler durch ihren Widerstand all seine Qualen bereitet, und welche es hier gilt, wie eine Dirne an den Pranger der Verachtung zu stellen! Das Motiv spielt „auf einer gemeinen E- und Es-Klarinette, welk, entadelt und schmutzig; Berlioz machte das mit Absicht“ (Schumann). Unwillkürlich fällt mir hierbei die schroffe Gegenüberstellung eines in vollster Jugend und Schönheitsblüthe prangenden Mädchens und ihres dünnen Skeletts auf dem Bilde „La belle Rosine“ im „Musée Wiertz“ zu Brüssel ein. Auch eine Parallele mit der genau zur selben Zeit in's Leben getretenen Victor Hugo'schen Schauerromantik dürfte hier nicht fern liegen.

Soweit der welsche Tondichter die Modifikation des „fixen“ Gedankens anstrebte, und so weit es ihm gegeben war, seine Kunst in diesem Punkte zu zeigen, dürften diese Modifikationen in ihren Hauptstellen folgendermaassen zusammenzufassen sein.

Das Motiv (Hauptthema des ersten Allegro-Satzes):

I. in seiner vollen Ausdehnung:

- a) gegen den Schluss des ersten Satzes, in fieberisch synkopirten Akkorden, *ff*, die grelle Piccolo die Melodie verstärkend, im Charakter wild, sarkastisch grinsend, fast verzweiflungsvoll . . . oder titanisch siegend, fast dämonisch triumphirend;
- b) im „Ball“-Satz, jedoch der Bewegung des Tanzes entsprechend, im veränderten (Walzer-)Rhythmus;
- c) im Finale, in der Es-Clarinette („Petite Clarinette“), bald jedoch verbunden mit dem scharf einschneidenden, die beabsichtigte freche Frivolität der Wirkung wesentlich erhöhenden Piccolo, und hüpfend im tänzelnden $\frac{6}{8}$, durch gemeine Vorschläge und höhnisch grinsende Trillerchen verziert (*un air de quinguette, trivial, ignoble*), trefflich im Charakter der mit grellen Flittern aufgeputzten, zum Hexentanz schreitenden Dirne, deren Bild dem Tondichter hierbei vorschwebte;

II. nur theilweise, und zwar die vier ersten Takte: im Marsch, durch den Vernichtungsschlag („le coup fatal“, mit Becken), wie der Kopf durch Henkerbeil vom Rumpf abgeschnitten; diese viertaktige Periode wird auch (in den Bässen) als Durchführungsmotiv im ersten Satze verwendet;

III. in der Verkleinerung, zusammengedrängt: im Adagio und in jener Es-Clarinetten-Stelle im Finale.

Während seiner italienischen Reise schrieb Berlioz, im Jahre nach der ersten Aufführung der „Fantastique“ also, eine Fortsetzung (zugleich eine Art Epilog) dieser Symphonie, das *Monodrame lyrique: Lelio, ou le retour à la vie*. Wenige Tage nach seiner Ankunft in Italien hatte er einen Brief von der Frau Moke erhalten, in welchem seine unmittelbar nach der erfolgreichen ersten Aufführung der „Fantastique“ erfolgte Verlobung mit ihrer blühend schönen Tochter Camille, für gelöst erklärt wurde. Die frühere Braut heirathete kurz darauf den Klavier-Fabrikanten Pleyel. Allmählich begann der Tiefgekränkte, Verzweifelte ins Leben zurück zu kehren. Als er schliesslich die Heimath wieder betrat, brachte er, ausser der „Fantastique“ in ihrer neuen Gestalt, den fertigen „Lelio“ mit. Am 9. Dezember 1832 ward der „Lelio“ im Pariser Conservatoire-Saal als Anhang, wie vom Komponisten beabsichtigt, zur

neuen „Fantastique“ zum ersten und — in ihrer echten Gestalt — letzten Male*) aufgeführt. Durch diese Aufführung, speziell durch eine gewisse Stelle in einem der Monologe Lélío's, gewann er nunmehr die Liebe der Henriette Smithson, seiner späteren Frau, welche dem Konzerte beiwohnte.

Der musikalische Zusammenhang zwischen der Symphonie und dem „Monodrame“ wird eben durch jene „idée fixe“ hergestellt. Schon zu Anfang seines ersten Monologs spielt Lélío auf die Verunstaltung dieser Ur-Melodie in der *Ronde du Sabbat* der Symphonie an, welche er, Lélío-Berlioz, durch Opium halb vergiftet in lethargischem Zustande, in wachendem Traum miterlebt zu haben angenommen wird:

*Et l'inevitable mélodie retentissant à mon oreille jusque dans ce léthargique sommeil, pour me rappeler son image effacée! La voir, l'entendre, elle!!... ses traits nobles et gracieux défigurés par une ironie affreuse; sa douce voix changée en hurlement de Bacchante!**)* Et encore elle, avec son inexplicable sourire, conduisant la ronde infernale!

Etwas weiter, im Schlusstakte der hinter der Scene gesungenen Ballade (Goethe's „Fischer“), bringen die Geigen ganz unerwartet, ohne irgendwelche Begleitung, unisono die „fixe Idee“ in A-dur, darauf in D-dur wiederholt mit der Bemerkung: *même mouvement que dans la Symphonie Fantastique*. Bei den ersten Klängen ruft Lélío aus: *Sirène! Sirène!* bei den letzten, während die Violinen in einem kleinen — Sekunden-Seufzer verhallen:

Dieu! mon coeur se brise!

Noch einmal tritt die „Mélodie aimée“ auf, und zwar in den Schlusstakten des „Monodrame“, wo es, während die Geigen das Motiv „Allegro meno mosso“, *pp* in F-dur bringen, in der Bühnenanweisung heisst: *Après un instant de silence, l'Orchestre idéal* — das unsichtbare Orchester — *fait entendre derrière la toile l'Idée fixe de la Symphonie fantastique; Lélío s'arrête comme frappé au coeur d'un coup douloureux, écoute, et dit: „Encore? Encore, et pour toujours!“*

Hier haben wir es also mit einem Erinnerungsmotiv in strengstem Sinne zu thun, doch keine Freude bereiten dem Helden des Werkes die Anklänge an die „geliebte Melodie“: *meminisse dolet!*

III.

Vier Jahre nach seiner ersten Symphonie schrieb Berlioz seine zweite: *Harold en Italie* (1834). Ursprünglich lag jeglicher Programmgedanke dem Werke fern. Erst später, als dem Komponisten der Gedanke kam, die Genrebilder; *Marche de pèlerins chantant la prière du soir, Sérénade*

*) Nur noch Liszt brachte das „monodrame lyrique“ 1855 im Hoftheater zu Weimar in seiner ursprünglichen Gestalt zur Aufführung. Bei seiner ersten Wiederaufführung, nach einer Ruhe von vielen Jahren in Paris, 1881, wurden nur die Musikstücke aufgeführt, das Uebrige, die Monologe Lélío's — war gestrichen worden.

**) Die oben erläuterte 6/8 Stelle im Finale.

d'un montagnard des Abruzzes à sa maitresse und Orgie de brigands, als musikalisches Ergebniss mehrerer italienischen Reiseerinnerungen in Musik zu setzen, versah er den ersten Satz — von Haus aus der erste Theil eines nie vollendeten für Paganini geschriebenen Bratschen-Konzerts — mit der programmässigen Ueberschrift: *Harold aux montagnes, scènes de mélancholie, de bonheur et de joie.**) Damit jene losen Musikstücke wenigstens einen äusserlichen Zusammenhang erhielten — ein innerer war von vornherein ausgeschlossen — ward dem Ganzen nunmehr ein Gesamttitel verliehen. Der Gedanke des Bratschen-Konzerts blieb aber insofern beibehalten, als dieses Instrument auch in den drei letzten Sätzen obligat eingeführt wurde, und zwar so, dass der Zuhörer sich darunter die musikalische Personifizierung des „Italiens holde Auen“ durchwandernden Melancholikers Berlioz — Harold zu denken hat; auch spiegelt der schwermüthige Charakter seines Timbres die Stimmung des trübselig sinnenden Schwärmers trefflich wieder! In dem ganzen Werk tritt es „gleichsam poetisch betrachtend und einen eigenen Empfindungskreis festhaltend“ auf.***) Vernehmen wir Berlioz selber hierüber:

*j'imaginai d'écrire pour l'orchestre une suite de scènes, auxquelles l'alto solo se trouverait mêlé comme un personnage plus ou moins actif, conservant toujours son caractère propre; je voulus faire de l'alto, en le plaçant au milieu des poétiques souvenirs que m'avaient laissés mes pèlerinages dans les Abruzzes, une sorte de rêveur mélancolique dans le genre du Childe-Harold de Byron.****)

Ausserdem spielt das Hauptmotiv des ersten Satzes eine leitmotiv-artige Rolle in den übrigen drei Sätzen. Treffend charakterisirt Franz Liszt diese Auffassung Berlioz's, welche absolut neu genannt zu werden verdiente, wenn die „Fantastique“ mit ihrer „fixen Idee“ nicht vorhergegangen wäre:

Er täuschte sich nicht, wenn er orchestrale Schilderungen, die vor ihm für unmöglich gehalten wurden, dadurch möglich zu machen suchte, dass er ein Individuum durch eine Melodie symbolisirte, und diese in den verschiedenen Sätzen der Symphonie in verschiedenem Kolorit auftreten liess, so dass sie zugleich auch die Stimmung, welche in jenem gerade vorwiegend ist, zum Ausdruck bringt. Durch diese von ihm zuerst angewandte Symbolisirung erreichte Berlioz die Möglichkeit, nicht nur die Anwesenheit oder Abwesenheit seines Helden in den verschiedenen Szenen anzugeben, sondern auch mit Hilfe der Modulation, der rhythmischen Wendungen und des harmonischen Ausdrucks, alle Erregungen und Biegungen des Gefühls verständlich zu machen.****)

*) Die Erlebnisse, deren Eindrücken er beispielsweise in dem Scherzo seines „Harold“ musikalischen Ausdruck verliehen hat, kann man in Berlioz's Memoiren (S. 144.) nachlesen.

**) Richard Pohl, „In welchem Stile sollen wir componiren?“, Musikalisches Wochenblatt, 1878.

***) „Mémoires“ S. 194.

****) „Berlioz und seine Harold-Symphonie“, 1855, aufgenommen in den 4. Band von Liszt's „Gesammelten Schriften“. Der eben zitierten Stelle fügt Liszt noch hinzu: „diese Nenerung ist so weittragend, dass, wer sie ohne Vorurtheil und ohne Vorsatz der Opposition à tout prix prüft, in ihr eine für die verschiedenartigste Anwendung fruchtbringende Bereicherung unserer Kunstmittel erblicken muss, welche je nach dem Charakter des Tondichters und des gewählten Sujets zu den glücklichsten Ideenverbindungen führen kann.“

Noch einmal lege der Tondichter uns mit eigenen Worten seine Absicht klar:

Ainsi que dans la „Symphonie fantastique“ un thème principal (le premier chant de l'alto) se reproduit dans l'oeuvre entière, mais avec cette différence que le thème de la „Symphonie fantastique“, l'idée fixe, s'interpose obstinément; comme une idée passionnée épisodique au milieu des scènes qui lui sont étrangères et leur fait diversion, tandis que le chant d'Harold se superpose aux autres chants de l'orchestre, avec lesquels il contraste par son mouvement et son caractère, sans en interrompre le développement.

Nachdem die Viola bei ihrem ersten Auftreten das im ersten „Tutti“ vom Orchester schon andeutungsweise in Moll antizipierte Motiv, nun von Harfenarpeggien begleitet, *espressivo e largamente* angestimmt, und das Orchester es darauf in einem Tutti von entzückendem Wohllaut aufgenommen und weitergeführt hat, taucht es im folgenden Andante wieder auf. In stumme Betrachtung verloren, lässt Harold die ihre Abendlitanei psalmodirenden Pilger an sich vorüberziehen, wie das in der Solo-Bratsche (im Einklang mit Klarinette und Horn) in der Vergrößerung auftretende Hauptmotiv uns verkündet: „wie eine wehende Trauerflagge, wie ein zwischen Grau und Braun schillernder Regenbogen, wie ein öder, düsterer Gedanke, hebt die Melodie sich von der hellen Abendscene ab; gleich einer hochgewachsenen Rebe rankt sie sich von Takt zu Takt, dabei lange Bogen in unerwarteten Kombinationen umschreibend, die von solcher Manigfaltigkeit sind, dass sie jedem Komponisten zum Ruhme gereichen würden“^{*)}.

Im Scherzo gesellt sich zu dem die anmuthig flehende Ständchenmelodie singenden englischen Horn sanft Harold's Stimme: das Harold-Instrument bringt die Noten der Harold-Melodie, gleichfalls in der Vergrößerung. Im späteren Verlauf dieses reizvollen Beispiels charakteristischer Genremalerei klingt es nun ganz zauberhaft, wenn, indem die Rollen umgetauscht werden, die Flöte im Einklang mit der Harfe (in Flageoletttönen!) das Motiv *pp.* singt, während die obligate Bratsche, „gleichsam gereizt von solch zauberischer Täuschung“^{*)}, einige Fragmente der Ständchenmelodie *p.* aufnimmt.

Kaum ist das den letzten Satz eröffnende Thema der Räuberorgie erklungen, so erschliesst uns der Tondichter eine lange Reihe fein poetisch aufgefasster Reminiscenzen, welche er *Souvenirs des scènes précédentes* überschreibt, und welche füglich vom Finale der „Neunten“ hergeleitet werden können, die Berlioz, als er den „Harold“ komponierte, nun jedenfalls kannte. Zuerst die fugierte Adagio-Introduction des ersten Satzes (in den Cellis und Contrabässen), dann, nachdem das Motiv der „Orgie“ sie, ähnlich wie bei Beethoven das Bässerezitativ, verdrängt hat, zögernd, wie flehend, das Motiv des Pilgermarsches *p.* in der obligaten Bratsche und dem Fagott, darauf, nachdem das Thema der Orgie es wieder übertönt hat, die Melodie der

^{*)} Liszt I. c.

Liebesromanze des Abruzzenhirten *p.* in der Bratsche (in der Vergrößerung), dann, nachdem das Motiv der Orgie sie in ihren Strudel hinunter gezogen hat, eine letzte Mahnung des Allegrothemas des ersten Satzes. Doch die Orgie erstickt auch diese schmerzlich süsse Rückerinnerung; sie grollt lauter als alle Gewissensbisse, Erinnerungen, Beschwörungsformeln und Mahnungen; die besseren Triebe unterliegen und ersterben*). Endlich tritt die Melodie, das Haroldmotiv, *p.* auf, in den Klarinetten, von der Solo-Bratsche beantwortet, aber hohlängig, gespenstisch*); es verliert seine früheren festen Umrisse; es wird undeutlich und unstät wie die zusammenhangslosen Ideen eines berauschten Gehirns, ein Crescendo packt es, und reisst es im Taumel wilder Rhythmen wider ihren eigenen Willen fort*) zum Allegro frenetico (Orgie).

Noch eine letzte, wunderbar geheimnissvoll klingende Reminiscenz taucht gegen den Schluss des rauschenden Satzes plötzlich, völlig unvorbereitet mitten in der wüsten Orgie beschwichtigend auf; wie aus weiter Ferne in die verruchte Räuberhöhle herüberwehend das Pilgermarsch-Thema, äusserst duftig und luftig nur von zwei Geigen und einem Cello *p.* angestimmt, „wie der Athem Gottes, wie das himmlische Erbarmen, das vor keiner Umgebung zurückschreckt.“ Für gewöhnlich wird diese Stelle im Orchester (und nicht, wie vorgeschrieben, in einem Nebenlokal, *dans la coulisse*) von den genannten Solo-Instrumenten, aber *c. sord.* gespielt.

In diesem Bestreben erblicken wir also eine „fixe Idee“ ebensogut, wie in jener Vorläuferin der Harold-Symphonie, obwohl die Modifizierungen des Themas hier bei Weitem nicht so manigfaltig und charakteristisch sind wie dort, was der Tondichter, von einer anderen Auffassung ausgehend, übrigens auch nicht angestrebt hatte.

Die Beleuchtung der blossen Reminiscenz (*opp.*: Leitmotiv) in der Symphonie und in symphonischen Werken überhaupt, welche eine weit ausgedehntere Rolle, als man auf den ersten Blick erwarten dürfte, spielt, bleibe für ein späteres Kapitel aufgehoben. Wenn wir dagegen unser Augenmerk auf die Symphonieen richten, in welcher ein verbindendes, wo nicht in allen, so doch in den meisten Sätzen auftretendes Motiv erscheint — mitunter sogar mehr Motive — eine Auffassung, welche also unmittelbar von Berlioz herzuleiten wäre, so begegnet uns wohl zuerst Robert Schumann mit zwei seiner Symphonieen (Nr. 2 und 4). Es darf jedoch nicht aus dem Auge verloren werden, dass seine 1851 nach ihrer Umarbeitung als Nr. 4 veröffentlichte D-moll-Symphonie ihrer Entstehungszeit nach die zweite ist**): sie ward in dem selben Jahre wie die erste — 1841 — componirt. In beiden — Nr. 2 und 4 — tritt uns, nur verschiedenartig ausgeführt, die selbe Auffassung entgegen: durch ein — in der zweiten — oder mehr — in der vierten — Motive zwischen den einzelnen Sätzen einen gewissen thematischen Zusammenhang herzustellen.

*) Liszt l. c.

**) Die in dem selben Jahre 1841 entstandene kleine Symphonie: „Ouverture, Scherzo und Finale“ wird nie zu den *Symphonien* Schumann's gezählt,

Der Geigenfigur, welche in der D-moll-Symphonie von der langsamen Einleitung beschleunigend in den Allegro-Satz hinüber leitet, liegt der *accelerando*-Uebergang vom Scherzo zum Finale zu Grunde. Ausserdem kehrt das Thema der langsamen Einleitung der Symphonie als zweiter Theil des langsamen Satzes („Romanze“) wieder, ist ein Motiv aus dem Durchführungstheil des ersten Satzes als Anfangsthema des Finale benutzt, und kehrt das Mittelsätzchen mit dem Violinsolo der „Romanze“ in anderer Instrumentirung als Trio im Scherzo wieder. In Bezug hierauf kam ich Richard Pohl's Ausspruch*) („Schumann stellt eine gewisse Einheit her, welche das Ganze umschlingt; *hier betritt er in der That neue Bahnen*“) nur als *cum grano salis* aufgefasst unterschreiben. Fünf Jahre später verfuhr der Tondichter in seiner C-dur Symphonie schon etwas strenger „leitmotivisch“. Hier führt er auf's Entschiedenste ein Grundthema ein (das Quinten- und Quartenmotiv C-G; G-C). Die langsame Einleitung hebt unmittelbar damit an, in Trompeten, Horn und Posaune *pp.* Ferner tritt es noch in der Tempobeschleunigung auf, welche aus dieser Einleitung in das lebhafteste Hauptzeitmaass des ersten Satzes hinüber leitet, und am Schluss des Satzes. In der Schluss-Coda des Scherzo tritt es in Trompeten und Hörnern, in dem entsprechenden lebhaften Zeitmaass *ff.* auf, desgleichen am Schlusse des Finale, es fehlt somit nur im Adagio. Hierzu bemerkt Pohl (*l. c.*) ganz richtig: „der Gedanke (des Leitmotivs) trat zu schüchtern auf, um grössere Bedeutung zu gewinnen“; wie viel mehr noch in der D-moll-Symphonie! Die Frage, ob der Tondichter, als ihm dieser Leitmotiv-Gedanke in seinen Symphonieen aufging, unbedingt selbstschöpferisch, originell verfuhr, dürfte kaum bejahend zu beantworten sein, da ihm die Berlioz'sche Neuerung damals schon längst bekannt war.

Im Nachlasse des in der vollen Blüthe der Jahre und des Talents gestorbenen Georges Bizet soll sich eine Symphonie mit durchgeführtem Leitmotiv befinden, welche in früheren Jahren, wohl noch zu Lebzeiten des Komponisten, schon bei Pasdeloup zur Aufführung gelangt sein soll. Diess ist das älteste mir bekannt gewordene Beispiel dieser Auffassung nach Berlioz und Schumann.

*) „In welchem Style sollen wir componiren?“

Unmittelbar vor Berlioz herzutreten wäre, so bezeichnet uns wohl zuerst Robert Schumann mit zwei seiner Symphonien (Nr. 2 und 4). Jedoch nicht aus dem Ange verloren werden, dass seine 1851 nach ihrer Umarbeitung als Nr. 4 veröffentlichte D-moll-Symphonie ihrer Entstehungszeit nach die zweite ist**); sie ward in dem selben Jahre wie die erste — componirt. In beiden — Nr. 2 und 4 — tritt uns, nur verschiedenartig angeordnet, die selbe Auffassung entgegen: durch ein — in der zweiten — oder mehrere — in der vierten — Motive zwischen den einzelnen Sätzen einen gewissen thematischen Zusammenhang herzustellen.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Aus R. Wagner's Nachlass.

Von Hans von Wolzogen.

I.

Das Jahr 1885 hat uns kein Festspiel in Bayreuth gebracht. Wir sollten aber nicht unbeschenkt durch die Güte der Pfleger des Erbes diese Zeit der Ruhe verleben. Aus der Bayreuther Schatzkammer überlässt man uns ein Kleinod in Gestalt eines Buches, welches den Titel führt: „Richard Wagner. Entwürfe. Gedanken. Fragmente. Aus nachgelassenen Papieren zusammengestellt.“ (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.) Diese Gabe mahnt uns daran, dass wir unsere Theilhaberschaft am Reichthume des Meisters nicht beschränkt meinen sollen auf die glänzenden Kronengeschmeide des Kunstwerkes selbst. Das Kunstwerk ist die momentan aufleuchtende Wundererscheinung von einer lebendigen Macht, welche in unserm Meister persönlich geworden war. Was von dieser Macht auch in uns Leben zu gewinnen und seiner bewusst zu werden vermag, ist die selbe produktive Kraft, welche im Genius das Kunstwerk bildete. Es ist die Kraft der Ermöglichung des Wahren, Grossen und Schönen, wie es heute nur erst in diesem Kunstwerke reinsten Gestaltung finden konnte. So ist es die Kraft zu jeglicher Regeneration des Menschlichen im Geiste einer idealen Kultur der Zukunft. Würde diese Kraft, wie im Meister, einstmals im Volke wieder produktiv, so müsste aus der Nothwendigkeit ihrer Natur jene Kultur entstehen, welche nun ihren allgemeinen Ausdruck in der heute erst vereinzelt sich darstellenden Kunst erhielte. Diese Kraft aber nährt sich nicht nur am vollendeten Kunstwerke, sondern auch an jeder Lebensäusserung ihrer Ur-Macht, wie sie der Meister, in dem sie sich verkörpert hatte, uns mitgetheilt haben mag. Je persönlicher diese Lebensäusserungen sind, um so lebensvoller werden sie auch Zeugniß ablegen von dem Wesen, Wachsen und Wirken jener Macht, die wir einmal mit einem geläufigen Begriffe kurz als die Macht des „lebendigen Idealismus“ bezeichnen wollen.

Den erhabenen Objektivirungen solcher Macht in dem Kunstwerke gegenüber trugen alle litterarischen Aeusserungen des Meisters den Charakter der Subjektivität, — aber der Subjektivität eben jener Einen grossen Persönlichkeit, in welcher die kunstschaaffende Macht selber Person geworden war. Der Geist des Kunstwerkes sprach aus diesen Schriften zu uns von sich selber. So gewannen diese Schriften für uns einen zwiefachen Werth. Einestheils mussten sie selbst von künstlerischer Artung sein und oft den zweifellosen Eindruck von (mehr als nur etwa litterarischen) Kunstwerken hervorrufen. Anderntheils gewährten sie uns bereits ein intimeres Mitleben mit der Persönlichkeit des Künstlers: sie liessen uns an der Menschwerdung des erhabenen Geistes jener grossen Kunstwerke theilnehmen. Das Letztere muss in ganz besonders hohem Maasse der Fall sein bei litterarischen Dokumenten, welche nicht schon ausgeführte Schriften sind, sondern die Entwürfe, Anmerkungen, Einfälle zusammenstellen, aus denen sich, mitunter erst in weit späterer Zeit, die uns jetzt wohlbekannten Schriften gebildet haben. Der persönliche Charakter solcher Veröffentlichung gestattet gewissenhaften Herausgebern keinerlei Veränderung an der ursprünglichen Form des vorliegenden Materiales. Mit grösster Pietät ward denn auch im vorliegenden Buche den Lesern das getreue Abbild der Aufzeichnungen des Meisters dargeboten. Selbst die stilistischen Flüchtigkeiten, wie sie bei solchen, nicht für die Oeffentlichkeit bestimmten, gelegentlich auf das Papier geworfenen Gedanken mitunterlaufen, wurden unberichtigt gelassen, wenn sie das Verständniss des

Sinnes nicht erschwerten, in welchen Fällen jedoch die originale Schreibung wenigstens auf einem besonderen Blatte anhangsweise verzeichnet ward. Die Schrift ist durchweg schon die lateinische, doch schwankt die Orthographie und besonders die Anwendung der kleinen oder grossen Initialen noch in den frühesten Aufzeichnungen; wobei es von Bedeutung ist, den Einfluss des germanistischen Studiums, besonders der Werke Jakob Grimm's, auch in diesen äusseren Dingen erkennen zu können. Der Entwurf zu „Siegfrieds Tod“ (datirt vom 20. Oktober 1848) war noch ganz deutsch geschrieben, ebenso der Plan des „Friedrich Rothbart“ (Sommer 1848). Dagegen jene Schrift, durch welche der Dichter seiner idealen Heldengestalt die historischen Hüllen entnahm und vom Hohenstaufen zum Wäl-sunger gelangte: die „Wibelungen“ sind ganz in lateinischer Schrift abgefasst, und ebenso schon einige kleine Ausführungen zum „Rothbart“. Von dann ab, also vom Spät-Herbst 1848, findet sich in den Manuskripten nur lateinische Handschrift, und zwar zunächst mit durchweg kleinen Buchstaben. Danach tritt das Schwanken ein (wie u. A. in dem Aufsatz: „Ueber die Aufführung des Tannhäuser“ 1852), bis im Jahre 1853 in Briefen, 1854 in dem Aufsatz „Ueber die Ouvertüre zu Gluck's Iphigenia in Aulis“ die grossen Buchstaben für die Hauptwörter feststehen. Man möchte etwa annehmen, dass mit dem Drucke der ersten (Freundes-) Ausgabe des „Ringes“ (Ende 1852) diese Festsetzung stattgefunden habe; denn die später gedruckte Abhandlung über „ein Theater in Zürich“ (Frühjahr 1853), die noch kleine Initialen zeigt, ward schon 1851 geschrieben. Uebrigens dürfte es vorschnell sein, das Schwanken der besagten Schreibweise im ersten Theile vorliegender Schrift nur aus einer regellosen Unsicherheit oder Flüchtigkeit des Schreibenden zu erklären. Die grossen Initialen bezeichnen vielfach ganz ersichtlich besonders hervorgehobene Hauptbegriffe, stärker akzentuirte Worte, und tragen dergestalt dazu bei, jenen zwingenden Eindruck des Persönlichen zu erhöhen, der dem aufmerksamen Leser das geistige Mitleben aus diesen ersten, mächtigen Lebensäusserungen des Idealismus in schriftlicher — um nicht zu sagen: schriftstellerischer — Form vermittelt.

Eines aber eröffnet gerade diesem Mitleben noch eine weiteste Möglichkeit, indem es die reizvollen Anregungen, die man dem Fragmentarischen der Aufzeichnungen verdankt, weiter leitet und fortbildet zu fruchtbarer Verwerthung für die Erkenntniss der geistigen Persönlichkeit, welche daraus zu uns spricht. Diess ist die einzige nicht vom Meister stammende Zuthat zu der Herausgabe dieser Papiere: die höchst bemerkenswerthe, eigenartige Abfassung des „Inhaltsverzeichnisses“. Dieses nämlich fügt zu jedem einzeln betitelten Absatze der Originalien eine reichhaltige Hinweisung auf solche Stellen der *Gesammelten Schriften*, an denen man entweder jenen Gedanken selbst angewandt und ausgeführt wiederfindet, oder woher sich bedeutende Ergänzungen bis in die letzte Zeit hinein gewinnen lassen. Es ergibt sich daraus eine Art von Erweiterung des unschätzbaren *Wagner-Lexikons*, indem hier nicht nur die allgemeineren „Haupt-Begriffe“ der Kunst- und Weltanschauung R. Wagner's, sondern eben auch besondere Gedanken, als bereits zusammenfassende Anwendungen und Ausführungen solcher Begriffe, in ihrer Wiederkehr und Fortentwicklung durch alle Gesammelten Schriften verfolgt werden. Wer sich die Mühe giebt, durch Nachschlagen der zitierten Stellen dieses Verfahren selbst zu wiederholen, dem wird dann jener hohe Genuss zu Theile werden, aus jedem einzelnen Gedanken, wie ihn die kurzen Abschnitte dieser Schrift mittheilen, ein geistiges Gesamtbild des Mannes, der ihn hier aufgezeichnet, hervorwachsen zu sehen. Bei raschem Lesen nur dieser einzelnen Aufzeichnungen könnte es Manchen beirren, dass mitunter Widersprüche, ja, wohl ganz gegensätzliche Ansichten in den Notizen aus der Zeit der

ersten Kunstschriften und in denen aus den letzten Jahren des Meisters hervorzutreten scheinen. Nun aber verschwindet dieser äussere Schein alsbald vor der überwältigenden Einheitlichkeit, welche durch alle Phasen dieses grossen Geisteslebens hindurchbricht, wenn man es im Ganzen zu überschauen vermag. Auf diesen rechten Standpunkt zur vollständigen Ueberschau verhilft den Leser das nicht genug der aufmerksamsten Beachtung zu empfehlende Inhaltsverzeichnis, dem auch die hier unternommene Erläuterung der Nachlassschriften sich nur einfach anzuschliessen haben wird. Man erkennt dann, wie allerdings durch zwei fast gleich zu setzende Thatfachen die Stellung des Künstlers zu der Welt verändert werden musste; womit dann auch die Weise der Betrachtung, und der Bezeichnung selbst, sich verwandelte, ohne dass jedoch die Verwandlung im Geringsten eingewirkt hätte auf die — wenn man so sagen darf — innere Stellung des Künstlers zu sich selbst und dem in ihm verkörperten Ideale. Die beiden Thatfachen aber waren die künstlerische Ausführung seines Nibelungen-Werkes und die Bekanntschaft mit Schopenhauer's Philosophie.

Mitten in einer durchaus politisch erregten Welt, welche sich eine politische Umwälzung des — auf der Oberfläche des historischen Daseins — eben Bestehenden als den Ausgang für eine freie Bewegung der Menschheit zu idealer Gemeinsamkeit verkünden liess, da mochte auch die Betrachtungs-, und mehr noch die Ausdrucksweise des Künstlers mit dem Ewigen im Herzen leicht jenen ganz missverständlichen „politischen“ Anschein gewinnen, gegen welchen er, der kaum jemals sich selber korrigirende, sondern stäts durch eine neue That die früheren beleuchtende und erklärende Meister, mit gewiss bedeutsamer Gründlichkeit in dem Vorwort zum III. Bande der Gesammelten Schriften eine besondere Verwahrung eingelegt hat. Auch handelte es sich dabei nicht nur um den politischen, sondern auch um den philosophischen Ausdruck, und bezeugt uns dadurch gleichfalls jenen zweifachen Wandel, welcher keine Veränderung, sondern ein Fortwandeln des Künstlers aus den Tiefen der Mitwelt zu den Höhen des Ideales bedeutete. Aus tiefer Noth schwang er sich selbst dort hin, wo jedes in die Zeit gebannte politische Ideal vor dem Glanze des vollendeten Kunstwerkes erblich, und wo der wahre Philosoph dem Künstler die Pforten des Himmels weisen sollte: d. i. der religiösen Erkenntniss von der moralischen Bedeutung der Welt. Die grossartigen Traumbilder einer idealen Kultur, die er sich unten im Weltgetümmel, mit dem seherischen Blick nach Oben gewandt, noch aus der Zeit, in der er leben musste, zu deuten versuchte, sie waren nun selbst lebendig geworden in einer höheren Welt der Kunst und der Erkenntniss. Er ist mit dieser ganzen Traumwelt, lebendig in sich, auf die Höhe des Ideals getreten, blickt nun von dort hinab mit dem weltdurchschauenden Blicke, und zeigt dabei der Welt, der grossen an sich selber leidenden Welt des blinden Willens, den reinen, befreienden Gral. Vordem hatte es noch scheinen können, als läge das Ewig-Natürliche, die produktive Nothwendigkeit der Natur im Volke, von der auch der Künstler allein das Heil erwarten konnte, nur unter den äusserlich auferlegten, entehrenden Banden des zeitlichen Egoismus, der historischen Tyrannei der Unnatur, und es gälte nur diese Allen fühlbaren, gegenwärtigen Bande nicht mehr zu wollen, so stünde der freie Mensch auf freiem Grunde, und das kommunistische Ideal des „Faust“ wäre erfüllt. Nun aber erschaute er es mit unerschütterlicher Bestimmtheit, wie tief innerlich die Ursachen und Bedingungen der Weltknechtschaft, der Unwahrheit und Unnatur der menschlichen Gesellschaft seien, wie nur wiederum durch das erkennende Individuum der Weg zur moralischen Befreiung gehe, und wie das Ewig-Natürliche zum bewussten Ausdruck seines eigenen Wollens und Könnens (Kultur) nicht anders zu gelangen vermöge, als durch seine gesteigerte

Aeusserung im Rein-Menschlichen, in dem Genius der edelsten Güte. Das sind die Helden und die Weisen, welche die Welt überwinden, subjektiv durch die Religion des Mitleidens, objektiv aber in der Idealität des Kunstwerkes, welches dem Künstler die Wahrheit schon verwirklichte, bevor noch der Philosoph sie ihm gedeutet hatte. Nun also gedeutet und also verwirklicht, offenbart sie sich auch uns als das selbe ideale Wesen, jenes glühende Lebensprinzip des Idealismus, welches in den ersten Kunstschriften des Meisters unter den Stürmen der Revolution von der Willkür und Unwillkür, der Sinnlichkeit und dem Kommunismus, zum Schrecken der über „Konstitutionen“ parlamentirenden und „Opern“ komponirenden und kritisirenden Mitwelt geredet hatte! Wir gerathen schliesslich in die nicht unrichtige Empfindung, als wäre der ganze „Irrthum“ des schriftstellernden Idealisten, der dem „Volke“ allein die wahre Schöpferkraft der Naturnothwendigkeit und dem „Kommunismus“ die Weltbefreiung zusprach, mit Nichten in ihm, sondern in uns selbst gelegen, die wir jene umgebende, politisirende und kunstmachende Mitwelt bilden helfen. Deren „Volk“ und deren „Kommunismus“ sind allerdings nicht das „Volk“ und die „Gemeinsamkeit“ des Genius, nicht das Ewig-Natürliche des germanischen Wesens, noch das Rein-Menschliche der idealen Kultur, welche er, der Eine, in seiner schöpferischen Person zum Leben, zur Selbsterkenntniss und Offenbarung gebracht hat. Es ist der Grundirrhthum der „Kritiker“ des Genius, das, was Ihm Wirklichkeiten sind, und nur Ihm, für die Wirklichkeiten zu nehmen, die für die „Kritik“ allein existiren! Das Ideal, das nur erst als eine Urkraft in den schöpferischen Kinderzeiten der Menschheit, Sprache, Mythos, Sitte schaffend, sich geäussert, dann in dem Ringen der, Geschichte wirkenden Egoismen sich verloren hatte: im Genie des Helden und Weisen, der ein Künstler war, ist es wieder zu seiner Wirklichkeit, oder wie er es ausdrückt: „zum vollsten Bedürfnisse der Freiheit“ gelangt. Nur Er „sieht“ bereits jene vollendete „sinnliche Erscheinung“, an welcher, nach seinen Worten aus der ersten Zeit (S. 14.), das Bewusstsein des Nothwendigen, welches selbst die Freiheit ist, eintritt, und in welchem Sehen (Kunst) er sich schon als das Auge eines Volkes fühlt, das nur in ihm selber erst lebt. In diesem Sinne einer nur erst im Genius existenten Idealwelt verstehen wir nun seine Anrufe zur Befreiung dieser Welt aus der Unwahrhaftigkeit der Realitäten: es ist der Held, der sich selbst in das Auge schaut, im Spiegel seiner Kunst.

Blicken wir nun mit ihm in diesen Spiegel, so werden wir auch nicht so leicht mehr missverstehen, was er uns von dem erschauten Bilde des „Menschen“, des „Volkes“ und endlich des „Genie's“ berichtet. Wie aus jenen ersten Kunstschriften der Jahre 1849 und 50, „*Kunst und Revolution* und *Kunstwerk der Zukunft*“, so tritt uns auch aus den einzelnen Anzeichnungen im I. Theile der vorliegenden Sammlung, welche insbesondere von der Vorarbeit zu jener zweiten Schrift lebendiges Zeugniß ablegen, die selbe radikale Grundanschauung des Idealismus entgegen, welche nach dreissig Jahren den sog. Pessimismus des Philosophen unter dem segensreichen Scheine des religiösen Kunstwerks zu der Höhe des Regenerationsgedankens emporführen konnte. Fest wurzelt der Glaube an die grundedele Natur des „Menschen“, welche edele Urschöpfungen, edele Racen, edele Genien hervorbringen konnte. An ihrer Entartung in den geschichtlichen Prozessen erwacht von Neuem die Erkenntniss des einst unbewusst wirksamen Ewig-Natürlichen. Dem Egoismus gegenüber, welcher jene Entartung bis zum Unmenschlichen zur Folge haben musste, erscheint das Ewig-Natürliche in dem „Volke“, welches aus Naturtrieb handelt, und aus Noth produktiv ist, doch durch eine veraltete Intelligenz stäts gelähmt wird, die nicht an der sinnlichen Erscheinung des selbst Naturnothwendigen, sondern eben nur durch den Egoismus zum Be-

wusstsein gelangt. Suchte man nun aber das geschichtlich entartete Leben des Volkes in der Form des „Staates“ zu fassen und zu binden, so blieb es in der Unfreiheit, der Endlichkeit des Unnothwendigen, wenn auch etwa vorübergehend Nützlichen. Dagegen wird das unbewusst nothwendige Naturwalten zu ewiger (idealer) Freiheit seiner Aeusserung in das Kunstwerk gefasst. Wissenschaft ist wohl Werkzeug zum Bewusstwerden; aber nur, wenn sie wiederum zur Natur führt und deren schöpferische Nothwendigkeit aufdeckt, bleibt sie wahr. Sie geht aber auch selber im erreichten Bewusstsein des Nothwendigen auf, dessen Darstellerin die Kunst ist. Mit der Kunst endet die Wissenschaft; in ihr hat das Ewig-Natürliche die Darstellung des Rein-Menschlichen erreicht. Diess ist Schönheit, und daher Gegenstand der Liebe, mehr aber noch Ausdruck der Liebe selbst, die nicht mehr sich, sondern die Gattung, den „Menschen“, das „Volk“ liebt. So ist das Wesen des vollkommenen Kunstwerks nicht egoistisch (wie das der unfreien, der Wahl unterworfenen, bildenden Künste), sondern „kommunistisch“. Das „Genie der Gemeinsamkeit“ ist in ihm wiederum That geworden. „Der starke und schöne Mensch“ erkennt sich wieder, nachdem die Irrthümer des Egoismus sich soweit gesteigert, dass endlich ein einziger, gewaltiger, religiöser Volks-Irrthum das so tief entartete natürliche Leben verneinen, und damit die innerste Noth der Rückkehr zum wahrhaft Ewig-Natürlichen zur entscheidenden That (Revolution der Menschheit) treiben konnte.

Das, womit (S. 25) hier das Christenthum noch bezeichnet wird: der grosse „Volks-Irrthum“, — ebenso wie auch das „künstlerische Genie“, welches diess aussprach, — deutet übrigens schon im Wort-Laute sehr bemerkenswerth eine Harmonisirung jener Gegensätze an, welche alle die Grundgedanken des „Kunstwerks der Zukunft“ durchziehen:

Natur und Geschichte,
Kunst und Staat,
Volk und Individuum,
Kommunismus und Egoismus,
Nothwendigkeit und Willkür,
Freiheit und Unfreiheit,
Sinnlichkeit und Unsinnlichkeit,
Unbewusstsein und Bewusstsein,
Leben und Wissenschaft,
Darstellung und Irrthum.

Kein Wunder, dass der Künstler, dem Alles an dem Bewusstwerden des Nothwendig-Schöpferischen, und zwar durch dessen „sinnliche Erscheinung“ liegen musste, in dem — christlich genannten — religiösen Elemente jener geschichtlichen Welt, die ihn noch eng umgab, nur erst einen grossen „Irrthum“ sah, dem es an der „Darstellung“ gebrach, wie sie nur die „Wahrheit“ hervorbringen kann. In seiner neuen, erhabenen Stellung auf den Höhen enthüllte dieser Irrthum in den Tiefen sich ihm klar und wahr. Er sah nun, wie die tiefste Seelen-Noth der Menschheitsseele den Bruch mit dem Widermenschlichen einer im Innersten unkünstlerisch gewordenen, lügnerisch erkünstelnden Welt in der Gestalt der christlichen Religion hervorrufen musste: — und diese Gestalt war der Heiland selbst. In dieser persönlich gewordenen Religion erscheint so vielmehr das Reinmenschliche selber als göttlich-schöpferisch aus tiefster Noth; und die selbe Schöpferkraft, in inniger Verbindung erhalten mit dem Ewig-Natürlichen, das doch einzig solche Noth empfinden konnte, sie konnte nun auch aus der Religion des Gemüthes das Kunstwerk des Genius als sinnliche Darstellung ihrer offenbaren Wahrhaftigkeit erstehen lassen. Der Entwurf zu „Parsifal“

drängte sich dem Künstler durch die tief erschütterte Seele, als kaum noch der Philosoph ihn schmerzlich gelehrt hatte: Ideal und Realität schroff zu trennen, durch „Verneinung des Willens zum Leben“. Diese Scheidung war aber dem Künstler nur Ausdruck des inneren waltenden Gesetzes seines eigenen Lebens, welches die „Revolution“ anrufen und zugleich das „Kunstwerk der Zukunft“ aufbauen musste. Indem er diess erkannte, fand der Künstler auch in sich selber jene mächtigste Realität, das aus freier Nothwendigkeit des genialen „Müssens“ wirkende Ewig-Natürliche; und es war das Selbe, welches einst die christliche Religion unter nothvollstem Vergessen aller Kunst in das Leben gerufen hatte! Er, der Künstler, vermählte in sich nun auf's Neue Ideal und Realität, Rein-Menschliches und Ewig-Natürliches, und brachte so der Welt zum ersten Male die volle, reine, freie Erscheinung (Darstellung) des „Grales“. Die Verneinung des Willens zum Leben egoistischer Unnatur — und wäre sie verklärt vom ahnungsvollsten Sehnsuchtsschimmer der einsamen Schönheit „bildender“ Kunst, — sie ward in ihm Bejahung des Willens zur Liebe, zur Güte, zur lebendigen All-Schönheit des Gesammt-Kunstwerkes, dessen wahrhaftige Seele, die nach der Darstellung drängende, christliche Willenskraft, in ihm wiedergeboren war als die deutsche Musik.

II.

Diess ist das Gesamtbild in skizzenhaft andeutenden Zügen, welches dem aufmerksamen Leser des vorliegenden Buches und vornehmlich dem Befolger der Hinweisungen des Inhaltsverzeichnisses immer lebensvoller sich darstellen wird. Suchen wir nun selbst hier ein Weniges ihm die Wege durch jenes Verzeichniss und damit zur Würdigung der gesammten Bayreuther Gabe zu zeigen, so treffen wir zunächst auf die *Flüchtige Aufzeichnung einzelner Gedanken zu einem grösseren Aufsatz: Das Künstlerthum der Zukunft*. Wir finden diesen Titel, den keine vorhandene Schrift des Meisters trägt, noch einmal an der Spitze der Abtheilung I^b unseres Buches, woselbst uns das *Titelblatt zu dem Manuskripte von Die Kunst und die Revolution* mitgetheilt wird. Da sehen wir in wenigen Worten den Entwurf einer Trilogie: „I. Die Kunst und die Revolution. II. Das Künstlerthum der Zukunft. III. Das Kunstwerk der Zukunft.“ Wir wissen, dass nur I. und III. zur Ausführung kamen, und wir lernen aus den Aufzeichnungen des ersten Theiles unseres Buches, dass ein grosser Theil der dort für II, also für *das Künstlerthum der Zukunft*, einigermaassen zusammenhangend notirten Gedanken (z. B. 5—7. 9—15. 17—21. 23. 24. 26. 27. 29. 32—38) vielmehr in III, also in *das Kunstwerk der Zukunft*, zur Verwerthung und Ergänzung gelangt sind. Wo aber ist *das Künstlerthum der Zukunft* selbst geblieben? Von seinem Platze vor dem „Kunstwerk“, das nach der ersten Stellung des Wagnerischen Idealismus eben das Werk jenes Künstlerthums, des „Volkes“, sein sollte, erscheint das „Künstlerthum“ frühe schon dahin versetzt, dem „Kunstwerke“ in unabsehbarer Ferne etwa nach zu folgen, soweit es nicht in dem Ideale dieses Kunstwerkes mit- einbegriffen ward. Dieses Verschwinden des selbständigen „Künstlerthums“ vor dem Kunstwerke bezeichnet also die tragische Vereinsamung des Künstlers selber, der zu der Erkenntniss kommen musste, dass er allein das „Volk“ wie das „Ideal“ in sich trug, jene Erkenntniss, die ihm aber zugleich schon zu neuen Künstlerthaten werden und den Weg der Erlösung im tiefsten schöpferischen „Mitleiden“ für die Menschheit weisen sollte! — Wie merkwürdig auch gleich schon in den ersten Notizen jener Jahre 1849—51 die leitenden guten Geister jenes Weges aufleuchten, das mag man aus den kurzen Bemerkungen ersehen, die zu den genannten Titeln II und III auf jenem Titelblatte von *Kunst und Revolution* verzeichnet stehen. Was ist es, wodurch allein der Künstler das Thema des *Künstlerthums der Zukunft* mit einer

ersten Gedankenleuchte wie aus dem Kerne heraus charakterisirt? Er schreibt zu jenem ersten Thema (II) nur die Notiz: „Mensch zum Thiere“ (Fleischer-Jäger). Unkünstlerische Lieblosigkeit gegen die Thiere, in denen wir nur Waaren für die Industrie erblicken.“ Klingt es nicht aus dem Jahre 1849 herüber wie ein Orgelton von dem gewaltigen Chorale der edelsten Menschlichkeit, der gerade um ein Menschenalter später seine seelenerschütternden Weisen (*Brief an E. v. Weber 1879. Religion und Kunst 1880.*) begann? Künstlerthum der Zukunft — ideales Volk — bezeichnet höchste und wahrhaftigste Menschlichkeit, und diese beweist sich im Verhalten des Menschen zum Thier. Ist Mitleiden menschlichste Tugend, so ist Mitleidlosigkeit unkünstlerisch. Kunst und Sittlichkeit verbinden sich innig in der reinmenschlichen Bewährung des Ewig-Natürlichen, das ja selbst der Einheit alles Lebenden entströmt. Diese Gedanken, welche 1879 und 1880 so manchen Freund der Kunst — oder der „Kunstwerke“ — noch höchlichst überraschen konnten, durchziehen von 1849 an alle Perioden der geistigen Lebens-äusserung des Meisters, und gerade dieses Buch giebt davon ein ergreifend redendes Zeugniß. Gewiss ist es nicht minder bedeutsam, dass zu III, zum *Kunstwerk der Zukunft*, auch nur solch einzelne, kurze Notiz verzeichnet ist, welche aber besagt: „Geschichte der Musik = Christlicher Ausdruck“. „Beethoven, 9. Symphonie“. Dort das Menschliche im Mitleiden mit dem Thiere, hier das Künstlerische in der christlichen Musik: Beethoven! Und wie dort das Mitleiden zum künstlerischen Ausdrucke der Menschlichkeit führt, so führt hier Beethoven die christliche Musik, welche das Wort im Tone löste, aus dem absoluten Tone wieder zum künstlerischen Worte. Es ist die Wiedergeburt des Christenthums aus dem Ewig-Natürlichen, wie des Kunstwerkes aus der Musik, wiederum also jener grosse Zug des Künstlergeistes von der Revolution bis zur Regeneration, von der Auflösung zum Aufbau, der sein gesamntes Leben als das innere Bewegungsgesetz des Genius beherrscht.

Von dem frühesten öffentlichen Schritte auf solchem Wege, eben jener Schrift über *Kunst und Revolution*, enthält im Wesentlichen, ausser diesem wundervoll reichen „Titelblatte“, unser Buch nur noch in dem allerersten Abschnitte seines ersten Theiles einige bestimmte Vorspuren. Diess ist der Absatz: *Zum Prinzip des Kommunismus*. Das verhänglich sozialpolitisch klingende Wort kehrt aber noch oft genug wieder, und es wird selbst den besser belehrten Lesern immer noch ernstlich von Nutzen sein, dazu die im Inhaltsverzeichnisse zu jenem Abschnitte als „zur Erklärung“ bezeichnete Stelle aus der *Einleitung zum III. und IV. Bande* der ges. Schriften (III. S. 5, 6) nachzulesen. Wir wollen an diesem Orte sogar jenes Uebrige thun, was bei unseres Meisters Worten niemals ein Ueberflüssiges ist: wir wollen uns jene Einleitung in grösseren Zitaten vergegenwärtigen, um noch einmal recht eindringlich von ihm selber uns sagen zu lassen, wie er von der Höhe seiner Welt-Schau, auf der Wende der 60^{er} und 70^{er} Jahre des Säkulums, seine gewaltigen Erstlingsschriften ihrer unvergänglichen Wahrheit nach betrachtet und verstanden wissen wollte. Bekanntlich knüpft er seine Erklärung dort an den Ausspruch Carlyle's über die französische Revolution an, welche der grosse britische Geschichtsseher bezeichnete als „den Ausbruch der ganzen Menschheit in Anarchie — d. h. (wenn man aufrichtig sein will) in eine unbezwingliche Empörung gegen Lügen-Herrscher und Lügen-Lehre“, was er aber „menschenfreundlich“ auslegt „als ein sehr unbewusstes, aber todesernstes Suchen nach wahren Herrschern und Lehrern“. „Vielleicht noch zwei Jahrhunderte“ schloss Carlyle „vielleicht noch zehn eines solchen Entwicklungsganges, ehe das Alte vollständig ausgebrannt ist und das Neue in erkennbarer Gestalt erscheint. Das tausendjährige Reich der Anarchie — kürzt es ab, gebt euer Herzblut hin,

es abzukürzen, ihr heroisch Weisen, die da kommen!“ Dazu bemerkt Wagner, dass er glaube, bei der Abfassung des Aufrufs *die Kunst und die Revolution* sich mit dem Anrufe Carlyle's in vollkommener Uebereinstimmung befunden zu haben: „Ich glaubte an die Revolution, wie an ihre Nothwendigkeit und Unaufhaltsamkeit, mit durchaus nicht mehr Uebertreibung als Carlyle; nur fühlte ich mich zugleich auch berufen, ihr die Wege der Rettung anzuzeigen. Lag es mir fern das Neue zu bezeichnen, was auf den Trümmern einer lügenhaften Welt als neue politische Ordnung erwachsen sollte, so fühlte ich mich dagegen begeistert, das Kunstwerk zu zeichnen, welches auf den Trümmern einer lügenhaften Kunst erstehen sollte. Dieses Kunstwerk dem Leben selbst als prophetischen Spiegel seiner Zukunft vorzuhalten, dünkte mich ein allerwichtigster Beitrag zu dem Werke der Abdämmung des Meeres der Revolution in das Bett des ruhig fliessenden Stromes der Menschheit.“ Bei der hierauf folgenden Deutung derjenigen (ursprünglich Feuerbach'schen) Ausdrücke, welche in den Erstlingsschriften missverständlich aufgefasst werden konnten (wie „Unwillkür“, die nun durch den Schopenhauer'schen „Willen“, und „Sinnlichkeit“, die als das künstlerische „Anschauungs-Vermögen“ gedeutet wird), kommt zuletzt der Begriff des „Kommunismus“ folgendermaassen zur Sprache: „In die allergrösste Gefahr könnte aber der Verfasser durch seine häufige Anziehung des „Kommunismus“ gerathen, wenn er mit diesen vorliegenden Kunstschriften heute in Paris auftreten wollte; denn offenbar stellt er sich, dem „Egoismus“ gegenüber, auf die Seite dieser höchst verpönten Kategorie. Ich glaube nun zwar, dass der gewogene deutsche Leser, welchem dieser begriffliche Gegensatz sogleich einleuchten wird, über das Bedenken, ob er mich unter die Parteigänger der neuesten Pariser „Kommune“ zu stellen habe, ohne besondere Mühe hinauskommen wird. Doch will ich nicht leugnen, dass ich auf diese Bezeichnung des Gegensatzes des Egoismus durch Kommunismus nicht mit der Energie, wie es von mir hier geschehen ist, eingegangen sein würde, wenn mir in diesem Begriff nicht auch ein sozial-politisches Ideal als Prinzip aufgegangen wäre, nach welchem ich das „Volk“ in dem Sinne der unvergleichlichen Produktivität der vorgeschichtlichen Urgemeinschaftlichkeit auffasste, und im vollendetsten Maasse als allgemeinschaftliches Wesen der Zukunft wieder hergestellt dachte“. Wie herrlich nun leuchtet am Schlusse dieser Einleitung, alle „Erklärungen“ überstrahlend, jener Leitstern unseres Künstlers auf, den er als das „Vertrauen auf den deutschen Geist“ bezeichnet hat — jenen Geist der edelsten Natur, welcher ihm in der Musik zu reinstem menschlichen Ausdrucke gerettet erschienen war, wo er ihn dann wiederum nicht anders als „in der Liebe“ zu fassen vermochte! Gleichwie das Ideal des Reimenschlichen nicht anders als aus der künstlerischen Offenbarung der Naturnothwendigkeit im genialen Individuum vor der Welt erstehen sollte, so auch fand dieses selbe einzig grosse, weltumfassende und weltbeglückende Individuum, in dem liebevollen Verlangen nach der Enteignung seines idealen Hortes zu einem Grale der Gesammtheit, den Weg zum Reimenschlichen für die Menschheit selbst vorgezeichnet im Wesen eines ihm innig verwandten grossen und edelsten Racen-Individuums. Damit knüpfte er, im reimenschlichen Idealismus der Kunst sehnüchtig nach dem Natürlichen, doch von Natur und Volk in aller Welt scheinbar ganz verlassen, den zerrissenen Faden zwischen Genius und Gemeinsamkeit gläubig wieder an die Lebensspuren seines eigenen edelen Stammes, des Deutschen, an. Die Fortentwicklung der „Deutschen“ Natur auf jenem Wege zum Reimenschlichen bedeutete ihm die sicherste Gewähr für die Erfüllung des Wortes von Carlyle über die Abkürzung des tausendjährigen Reiches der Anarchie und die endliche erkennbare Erscheinung des Reiches der

Wahrheit: „Nach der eigenen hohen Meinung, welche der geistvolle Geschichtsschreiber von der Bestimmung des deutschen Volkes und seines Geistes der Wahrschaffigkeit kundgibt, dürfte es kein leerer Trost erscheinen, dass wir die „heroischen Weisen“ welche er zur Abkürzung der Zeiten der grauenhaften Weltanarchie aufruft, in diesem deutschen Volke, welchem durch seine vollbrachte Reformation eine Nöthigung zur Theilnahme an der Revolution erspart zu sein scheint, als urvorbestimmt geboren erkennen. Denn mir ist es aufgegangen, dass, wie mein Kunstideal sich zu der Realität des Daseins überhaupt verhalte, dem deutschen Volke die gleiche Bestimmung in seinem Verhältnisse zu der in ihrer „Selbstverbrennung“ begriffenen uns umgebenden politischen Welt zugetheilt sei.“

So wäre denn hier das kommunistische Gefühl, wie es als ideale Liebe zur Gattung das höchste reinmenschliche Kunstwerk sich zum Ausdruck erschuf, auch auf dem Boden des Natürlichen, der „Realität“, in dem Zusammengehörigkeitsgefühle des Volksgeistes, der „Race“, als befreiungskräftiges Prinzip aufgefunden, diess aber durchaus in dem selben Sinne des *Erkenne dich selbst*, der sich zehn Jahre nach obigen Erläuterungen in der mit jenem delphischen Spruche überschriebenen Ausführung zu *Religion und Kunst* aussprach. Dem Kunstwerke gegenüber, darin sich das Ewig-Natürliche, als in die Sphäre des Reimenschlichen ganz erhoben, positiv schon offenbart hatte, galt es hier einem fast einzig heut damit zu vergleichenden tiefen Volksinstinkte, worin noch einmal in entarteter Zeit das Reimenschliche hinwiederum den Boden des Natürlichen zur negativen Aeusserung gegen eine fremdartige und feindliche Racenbildung sich gewann. Nur aber, wenn auch hier der Egoismus im kommunistischen Gefühle des edelsten Racenbewusstseins sich brach, wenn also auch hier das im Kunstwerk offenbarte Reimenschliche dem heftigen Ausdrucke natürlichen Volksinstinkts mit dem Wege und Maasse zugleich das Ziel wies, dahin allein dieses Wiedererwachen der Natur des Deutschen ihn, als einen Führer der Menschheit zum Ideale, leiten sollte: nur dann konnte auch der Künstler sein Vertrauen ungetäuscht finden, aus welchem er 1881 jene Schlussworte des *Erkenne dich selbst* im Einklang mit denen der „Einleitung“ von 1871 gesprochen hatte: „Uns Deutschen könnte, gerade aus der Veranlassung der gegenwärtigen, nur eben unter uns wiederum denkbar gewesenen Bewegung die grosse Lösung eher als jeder anderen Nation ermöglicht sein, sobald wir ohne Scheu, bis auf das innerste Mark unseres Bestehens, das „*Erkenne dich selbst*“ durchführten. Dass wir, dringen wir hiermit nur tief genug vor, nach der Ueberwindung aller falschen Scham, die letzte Erkenntniss nicht zu scheuen haben würden, sollte mit dem Vorstehenden dem Ahnungsvollen angedeutet sein“. (X. 350.) Von Wem aber wäre dieser heroische Muth des Erkennens, recht als eine Tugend des germanischen Gemüthes, vollkommener zu erlernen als eben von unserm einzigen Künstler, der von ihm beseelt jene feuerigen Erstlingsschriften seines Idealismus, nicht minder aber auch noch diese letzten innerlich verklärten Mittheilungen seines Erkennens in *Religion und Kunst* uns geschenkt und hinterlassen hat! Hieraus (X. 309.) ruft denn auch unser Inhaltsverzeichniss am Schlusse der Ergänzungsstellen zum „Prinzip des Kommunismus“ das Wort in unsere Erinnerung: dass „jede, selbst die anscheinend gerechteste Anforderung, welche der sogenannte Sozialismus an die durch unsere Zivilisation ausgebildete Gesellschaft erheben möchte, genau erwogen, die Berechtigung dieser Gesellschaft sofort in Frage stellt“, weshalb die Postulate der Sozialisten innerhalb einer „nur auf korrekte Geltendmachung des brennendsten Egoismus“ angewiesenen Gesellschaft, d. h. eben dieser *Zivilisation*, auch nur „zu Unklarheiten und falschen Rechnungen führen“ könnten. Dass also die „kommunistische“ und damit auch die künstlerische Kultur möglich

werde, bleibt ein idealistischer Traum, solange die egoistische Zivilisation — und das ist der soziale Ausdruck des Menschen, wie er in seiner historischen Entartung geworden ist — überhaupt bestehen bleiben muss. Woher aber soll eine Umwandlung erfolgen? An die Stelle der Revolution, welche vor 30 Jahren eine „Realität“ im deutschen Volke zu sein schien, ist jetzt im Geiste des Künstlers, der uns allein ideale Realitäten zu schaffen vermochte, die „Regeneration“ getreten: und in diesem Sinne stellt er auch für den modernen Sozialisten die „wahrhaftige und innige Vereinigung“ mit den vereinzelt schon vegetirenden Kultur-Gärtnern und stillen Vertretern des Humanismus („Vegetarier, Thierschützer, Mässigkeitspfleger“) als eine Möglichkeit hin, welche, wenn einmal zu vollem Bestande verwirklicht, auch „die Hoffnung des Wiedergewinnes einer wahrhaften Religion nicht minder berechtigt“ erscheinen lassen dürfte. Und so hat uns denn gleich die Betrachtung des ersten Absatzes unseres Buches, nach den Hinweisen des Inhaltsverzeichnisses, vom „Prinzip des Kommunismus“ zu der erhabenen Dreieit: ideale Kunst — deutsches Volk — christliche Religion geführt, ohne dass wir einen Augenblick aus der Sphäre des Idealismus uns entfernt hätten, welcher das einheitliche Lebensprinzip war jenes grossen „Ich“, unseres Genius, den wir verehren als die Verkörperung des wahrhaftigen „Kommunismus“ edelster Menschlichkeit in Kunstwerk, Race, und heiligem Glauben an das Ideal. —

III.

Unter den Gedanken, welche dem im Vorigen so weitläufig besprochenen, weil grundwichtigen ersten folgen, trifft man bald auf den im Inhaltsverzeichnisse mit: 4. *Der Superlativ als Kriterium* bezeichneten, welcher, auf Seite 14 des Buches befindlich, Etwas ausdrückt, was zwar nicht wörtlich, aber doch dem Sinne nach, sich ebenfalls im *Kunstwerk der Zukunft* wiederfinden lässt, dem ja die meisten folgenden Gedanken einverleibt wurden. „Nur das vollste Maass zeigt die wirkliche Eigenschaft einer Sache“. Beispiel: „Der Hellene zeigt uns das Herrliche, aber auch das Schändliche, was der Mensch sein kann“. „Um ganz zu sein, was er sein soll, muss der Mensch diess Soll in den Superlativ stellen“. Gleichsam um von vornherein den Irrthum zu verhüten, als werde hier mit dem „Superlativ“ eine todt abstrakte Kategorie bezeichnet, verweist das Inhaltsverzeichniss „zur Erklärung“ zunächst auf die Anmerkung in *Oper und Drama* (IV. 265), wo der Künstler, von „gröbsten Verstössen“ gegen den Akzent in übersetzten Operntexten sprechend, hinzufügt: „Ich bediene mich des Superlatives, um den Gegenstand nach seiner kenntlichsten Physiognomie zu bezeichnen.“ Man bemerkt, wie der Grundgedanke auch in dieser s. z. s. spezifisch fach-kritischen Detail-Betrachtung zur Anwendung gelangte. Die weiteren Zitate aus *K. d. Z.* III. 162. 170—171. *Op. u. Dr.* IV. 45—46 und auch noch aus *Rel. u. K.* X. 296 beziehen sich auf das Beispiel des „Hellenen“, der die Natur vernuschlicht hatte, aus der Natur (der nationalen Gemeinschaftlichkeit) sich lösend aber auch mit dem „schönen Menschlichen“ in den Egoismus verfiel, wie er noch in der „Mumie des Griechenthumes“, dem vereinzelt Marmorbilde des schönen hellenischen Menschen, sich künstlerisch aussprach. „Die Blüthe des griechischen Geistes konnte als schöner Traum der Menschheit lange die Welt mit einem täuschenden Dufte erfüllen, an dem sich zu laben aber nur den von der Noth des Willens befreiten Geistern vergönnt war“. (*Rel. u. K.*) Diese Befreiung musste eben zu einer gemeinsamen werden, um die Erfüllung unserer Aufgabe nach dem Hellenen zu vollenden, d. i. die Steigerung der Liebe zum schönen hellenischen Menschen bis zu der Liebe, welche die Menschheit umschliesst. Hierauf beziehen sich die letzten ergänzenden Zitate. „Umfasste das griechische Kunstwerk den Geist einer schönen

Nation, so soll das Kunstwerk der Zukunft den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalitäten hinaus umfassen.“ (*K. u. Rev.* III. 37.) „Wir haben die hellenische Kunst zur menschlichen Kunst zu machen.“ (*K. d. Z.* III. 76.) „Die Liebe ist die Grundlage aller wahren Kunst; nur durch sie entsprosst die natürliche Blüthe der Schönheit dem Leben. Erkennen wir, dass das inbrünstigste Bedürfniss der Menschen sich nur in der allgemeinen Menschenliebe zu stillen vermag, so haben wir auf ein zukünftiges Lebenselement zu schliessen, in welchem die Liebe ganz ungeahnte Werke schaffen muss.“ (*K. u. Kl.* III. 266, 267.) Der Superlativ zeigt uns hier das reinmenschliche Ideal. —

Verfolgen wir die Zitate „zur Ergänzung“ bei 8. *Gegensatz von Kunst und Staat* (S. 18 des Buches), so finden wir zunächst die oben verwerthete *Einleitung z. III. u. IV. Bd.*, welche das Motto für alle, diesen Gedanken ausführenden Betrachtungen enthält: „Wo der Staatsweise jetzt zu Ende ist, da fängt wieder der Künstler an“. Die folgenden Zitate betreffen die Darstellung des „Staates“, von *K. d. Z.* III. 199 und *Op. u. Dr.* IV. 66—83 (Ausführung), bis zu *d. Kunst u. d. Pol.* VIII. 126—129 (Kirche und Staat im Streite um die Schule) und 133—135 (Unkünstlerische Zweckmässigkeitsorganisation des Staates), wozu einzelne Ergänzungen die noch späteren Aufsätze bringen, wie *Wollen wir hoffen?* X. 163. 166 (Schiller über das Barbarische der Staatsverfassungen), *Erkenne dich selbst* X. 338 (Staatsweisheit baar religiösen Kernes), und endlich noch *Brief an H. v. Stein* X. 416 (Schweigen der von Staat und Kirche gewonnenen modernen Weisheit beim Regenerationswerke). Die weiteren Zitate aus *Staat u. Rel.* VIII. 10. 11. 13. 36—37 führen bereits von der Kritik des Staates (als Schutzvertrags) zu der „wohlthätigen Auflösung des Wahnes der Wirklichkeit“ in den „bewussten Wahn“, das „göttliche Traumbild“ der Wahrheit: die Kunst; wozu abschliessend *K. u. Klima* III. 255 angeführt ist: „Die Kunst ist die höchste gemeinschaftliche Lebensäusserung des Menschen, der nach selbsterkämpfter Befriedigung seiner natürlichen Bedürfnisse sich der Natur in seiner Siegesfreude darstellt. Seine Kunstwerke schliessen gleichsam die Lücken, die sie für die freie Selbstthätigkeit des Menschen gelassen hatte; sie bilden somit den Abschluss der Harmonie ihrer Gesamterscheinung, in welcher nun der bewusste, unabhängige Mensch als ihre höchste Fülle mit eingeschlossen ist.“

Wer verkannte auch hier den letzten Gedanken des Meisters von der „harmonischen Verbindung des Ewig-Natürlichen mit dem Reimenschlichen“? Aber wie dahin gelangen? — Aus der schöpferischen Noth des Volkes, sagte der Künstler. (Vgl. S. 16: *Das Kunstwerk ist Vergewisserung des Nothwendigen*, S. 19: *Das Volk ist der eigentliche Erfinder*, S. 20: *Volk sind, die gemeinsame Noth empfinden*.) Ja, aber wo ist das Wissen, wo selbst nur das Empfinden dieser wahren, tiefen, gemeinsamen, nicht mehr egoistischen Noth im Volke anzutreffen? Wo ist denn jenes Ewig-Natürliche, das diese Noth empfinden müsste? Wo ist die Natur — wo das Volk? — „Wir dürfen nur zu wissen, was wir nicht wollen.“ (S. 19.) Aber wer weiss auch nur dieses im vollen Maasse, in ganzer Tiefe? — Der Künstler selbst musste das Nichtwollen an dem „Weltwillen“ kennen lernen, den der Philosoph ihm deutete. Er lernte nun, welcher Wille nicht zu wollen sei! Der Wille, der überall einzig nur zu leben, zu wirken schien! Und doch wollte er selber ein so ganz Anderes. Das von ihm, nach solcher Erkenntniss des ewig nicht zu Wollenden, dennoch Gewollte, und aus der Naturnothwendigkeit des Genius auch Gekonnte, war wiederum die Kunst. Auf die Kunst hinaus weisen denn auch die Zitate zu 14. *Gemeinsame und egoistische Noth*. Wir haben es mit der „Erlösung des Nützlichkeitsmenschen in den künstlerischen Menschen“ zu thun. (*K. d. Z.* III. 154.) Solange die Noth egoistisch bleibt

(Nutzen), kann sie nicht die schöpferische Befreierin der Gesamtheit sein. Wie sich der Egoist zur Natur verhält, kurz gestreift in *K. u. Klima* III. 264, empfang seine tief eingreifende und unvergessliche Ausführung später in dem *Brief an E. v. Weber* X. 263, 64. Wie auch die Kunst aus der natürlichen (gemeinsamen) Nothwendigkeit dem egoistischen Luxus verfallt, wird im *K. d. Z.* III. 153 an der Architektur gezeigt. Was aber als ein Ideal architektonischer Darstellung des künstlerischen Bedürfnisses einer Gesamtheit gerade am „Theater“ ebendort (III. 179, 80) aufgewiesen worden war, das sollte in der Realität wahrhaft als „gemeinsamer Noth-Bau“, ein symbolisches „Wahrzeichen“, entstehen und „in die deutsche Welt ragen“: das Bayreuther Bühnenfestspielhaus! (IX. 408.) „Der Mensch muss müssen“: hier stand es einmal verkörpert und schloss eine ganze „deutsche Welt“ in sich. Man lese dazu noch, was aus *Wollen wir hoffen* X. 169, 70, 79 im Inhaltsverzeichniss zu 11. 12. *Definition des Volkes* bezeichnet ist, und womit wir hier auf das vorher zu 1. über das deutsche Stammes-Wesen bereits Bemerkte zurückkehren würden.

„Der Mensch muss müssen“ —: auch (16.) *Die That des Dichters ist Aufdeckung der Nothwendigkeit im Stoffe*. (S. 22.) Dieser Gedanke, weil eben so tief im Begriffe der Nothwendigkeit wurzelnd, trieb noch in dem Aufsatz von 1879 *Ueber d. Dichten u. Komp.* X. 189 jene schöne Blüthe: „Homeros-Finder (Poietes) und Seher zugleich“. „Er sah nicht nur das Wirkliche, sondern das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhaftige“. So wäre das Nothwendige im Stoffe die Idee. Die Ideen formen sich zum ursprünglich-wahrhaftigen Ausdruck des Volksgemüthes in den Wurzeln der Sprache. Wie Volk und Dichter zur Sprache sich verhalten, behandelt das Zitat aus *Op. u. Dr.* IV. 161: „Der Dichter ist der Wissende des Unbewussten“. Nach der Natur des Wortes forschend, erkannte er die „zwingende Kraft der Wurzel, die aus der Nothwendigkeit des ursprünglichsten Empfindungszwanges des Menschen gefunden“ ward. Lauscht er noch tiefer, so trifft er auf den Urquell des tönenden Lautes: Musik. — Dagegen ganz der Willkür der Wahl unselig preisgegeben, findet sich der ehrliche moderne Dichter vielmehr zu lauter Klage über seine Unfreiheit getrieben. So litt Schiller unter der „Stoffwahl“, und entschied sich für die „Braut von Messina“: „Fatum“ — Rhetorik! Schein des Müssens! (IV. 34.) Unser Meister aber hatte die Musik erlauscht. Wie er, aus „unbewusstem Verfahren“ zum Bewusstsein des Nothwendigen an der eigenen Kunst erwacht, den „Siegfried“ anstatt des „Rothbart“ schuf, erzählt die *Mith. a. m. Fr.* IV. 455 ff. — Auch als eine Nothwendigkeit, ein Müssen des Menschlichen, bezeichnete der Künstler (24) die *Volksgeburt des Christenthums* (S. 25), doch dabei als einen nothwendigen „Irrthum“. Wir müssen uns damit noch etwas nach den Weisungen des Inhaltsverzeichnisses beschäftigen. Die Anwendung des Gedankens findet man im *K. d. Z.* III. 58. „Die grossen unwillkürlichen Irrthümer des Volkes, wie sie sich in ihren religiösen Anschauungen von Anfang herein kundgaben, haben sich in den Wissenschaften zu Mächten erhoben, welche nicht geringere Ansprüche machen, als die Welt und das Leben unfehlbar zu ordnen und zu beherrschen. Unlösbar würde der Irrthum fortwähren, wenn die selbe Lebensmacht, die ihn unwillkürlich hervorbrachte, nicht, kraft der ihr innewohnenden natürlichen Nothwendigkeit, ihn praktisch wiederum vernichtete. Diese Lebensmacht aber ist — das Volk.“ Ebendort S. 172 wird die Entstehung der christlichen Theologie hergeleitet aus der Verbindung des hellenischen Irrthums, der Natur menschlich-willkürliche Gestaltungsmotive unterzustellen, mit dem christlichem „Volksirrtum“: „aus millionenfachem Egoismus heraus absolut selig werden zu wollen“. Darf man den „Volksirrtum des Christenthums“ auch dahin präzisiren, dass inmitten der fortlebenden egoistischen Welt der Glaube an den

nahe bevorstehenden Untergang eben dieser Welt und das „Kommen des Reiches“ in baldiger Zukunft festgehalten ward, so zeigt uns *K. u. Rev.* III. 39 noch eine ähnliche, aus gleich tiefer Noth hervorgegangene Deutung einer ewigen Wahrheit in die flüchtige Zeit hinein. Dort erwartete der Künstler noch von der „Revolution“, was er im „Beethoven“ IX. 144 fern hinaus verlegt in den „Untergang unserer Zivilisation“: „wann alle Geschichte über den Haufen geworfen würde, wie diess etwa in den Konsequenzen des sozialen Kommunismus liegen müsste, wenn dieser sich der modernen Welt im Sinne einer praktischen Religion bemächtigen sollte“. Gleich darauf aber zeigt er uns dort auch wiederum eine solche „andere Welt“, deren Reich eben „nicht von dieser“ ist: „Wie unter der römischen Universal-Zivilisation das Christenthum hervortrat, so bricht jetzt aus dem Chaos der modernen Zivilisation die Musik hervor“. Nichts Anderes aber wäre nun diese Geburt der Musik „aus dem Wesen der Dinge“, als wie jene vordem noch mit dem „Irrthum“ der „Revolution“ verglichenen Volksgeburt des edelsten „Wahnes“ d. h. der Offenbarung göttlichster Urwahrheit in der Zeit. Wahrhaftig erfüllte auch das Christenthum, als diese Offenbarung, den Irrglauben an den Weltuntergang; den es verneinte, durch sich selbst, die Welt um sich her in jedem Gemüthe, dem es einmal die neue Welt, das Himmelreich, wirklich schon geworden war. Darin lag ja die Kraft der *Selbstvernichtung des Irrthums* (S. 24 Nr. 23) schon beschlossen. Der Gotteshauch jenes edelsten Wahnes (vgl. *Staat und Religion*. VIII. 27, 28) bläst den Staub der „Welt“ von der geschichtlichen Erscheinung für den gläubig Schauenden; und ein Solcher ward auch der Künstler, als ihm das Christenthum nicht mehr nur die „Religion der Nothleidenden“ (S. 39), sondern die „Religion des Mitleidens“ (X. S. 260) ward. Damit hatte die Noth ihm die volle Wahrheit geboren. Sie suchte nicht mehr nach Glückseligkeiten in der Zeit, sondern sie trug in ihrer eigenen tiefsten Empfindung, welche göttliche Liebe ist, das Heil in sich selber, wie den Heiland in der Krippe, wie die Musik in der modernen Zivilisation. Die allerletzten Gedanken in unserem Buche stimmen gerade hiermit bedeutsam überein. (30.) Nicht der Schwache, Nothleidende an sich, nicht der Starke, Heroische, als solcher: *Der bemitleidende Starke* (zuhöchst: der Held als der Heilige), wie wir ihn aus *Heldenthum und Christenthum* X. 356, 357 kennen, das ist das Ziel der moralischen Entwicklung. Er ist nun jener „starke Mensch, der allein die Liebe kennt“ aus *K. u. Rev.* III. 42. Jenes: „Nur die Liebe erfasst die Schönheit, nur die Schönheit bildet die Kunst“ lautet nun: „Dass nur auf der Grundlage einer wahrhaftigen Moralität eine wahrhaftige Kunstblüthe einzig gedeihen kann, darüber giebt uns das Leben und Leiden aller grossen Dichter und Künstler der Vergangenheit belehrenden Aufschluss“ X. 362. Auch — das Leben und Leiden Christi in dieser Welt, die ihn so wahr noch heute kreuzigt, als heute noch sein Geist unter uns wandelt, und das Reich, das nicht von dieser Welt ist, in menschlichen Gemüthern und menschlicher Kunst (Musik) sich offenbart! Die Erzeugung solcher im Leiden mitleidigen „Helden und Weisen“, Genien der Güte, aus dem echtesten Liebesbunde des Ewignatürlichen und des Reinnenschlichen, steht als „Ziel“ des Menschenseins am Schlusse unserer erhabenen Meisterlehre (*Das Weibliche im Menschlichen*). Mit dieser Entsühnung des Daseins durch das Mitleiden, durch die Möglichkeit des Guten, durch den thätigen „Wahn“ der Liebe, besteigt das Christenthum, jeder Irre entwunden, wieder den wahren Welten-Thron — umtönt von den Klängen der Musik: beide in Leben und Kunst als die leuchtenden Ziel- und Schlusspunkte der Entwicklung jener Volks-Natur und Ideal-Welt, die im Künstler zum Leben kam.

Zusammenfassung des dort weiter entwickelten Gedankens: das Leben gegenüber wirklich existirendem ist er nicht erst, wenn er die Noth-

Nun muss wohl auch vor den Mitschauenden solcher Offenbarung aller Irrthum, der jenen höchsten und edelsten Erscheinungen innerhalb der Geschichte sich anhaften konnte, sich enthüllen. Gleichwie in *Op. u. Dr.* III. 343 es von der Musik heisst: „Der Irrthum Beethoven's war der des Columbus, der nur einen neuen Weg nach Indien aufsuchen wollte, dafür aber eine neue Welt entdeckte“, so haben wir nun die „neue Welt“, das „ewige Leben“, die „Religion des Mitleidens“ in ihrer ursprünglichsten, der Noth der ganzen Welt entsprossenen Reinheit, verklärt von dem Idealismus der weltfreien Kunst. Sie Alle aber, die uns seit den Evangelisten bis dahin geleitet haben, — in ihren leidensvollen Irren sind sie uns nun wie zu Heiligengestalten verklärt. Ihre Kunst selbst wird nun als eine christliche erkannt, wenn auch noch so unkünstlerisch das Christenthum dereinst mit Fischern und Zöllnern in eine Welt treten musste, deren Kunst ihre Noth auf keinen Schritt weit zu lindern vermocht hatte. Christliche Kunst ist eben Ausdruck der wahrhaftigen und ewigen Linderung aller Welt-Noth, Ausdruck des Rein-Menschlichen, aus dem innersten Kerne der Natur zu höchster religiös-sittlicher Blüthe erhoben. Den „Lohengrin“ liess sein Künstler noch nicht ein „christliches“ Gedicht heissen, weil es ihm ein „Allgemein-Menschliches“ war. Es war dem Grund und Boden selbst entsprossen, dem auch das Wunder des Grales sich entrang. Was wahrhaft christlich ist, muss wahrhaft menschlich sein. Das Geschichtlich-Christliche, welches nicht die „neue Welt“, sondern ein „neues Welt-Element“, Zivilisations-Werkzeug, bedeutete, durfte nicht identifizirt werden mit dem christlichen Zeit-Gewande der Legende vom Gral, ohne dass ernstlich zu fürchten gewesen wäre, den Kern der Dichtung ebenso missdeutet zu sehen, wie das Christenthum selbst in dem grossen „Volksirrrthum“ der geschichtlichen Welt; denn diese, als einzige Realität hingenommen, möchte dem „Grale“ allerdings nur noch das Recht einer künstlerischen Allegorie zu geistreicher Deutung durch die wissenschaftliche Bildung der Zeit zugestehen! Aber aus dem vollen Erschaun des Allgemein-Menschlichen durch alle Gewänder der Zeiten — auch die „christlichen“ — hindurch, als das Christliche selbst: daraus erstand der „Parsifal“, der späte Nachfolger des Schwanenritters, und dennoch — der Wahrhaftigkeit der Sage gemäss — sein Vater, sein Urbild. Er ist der dargestellte Ausdruck der Wahrheit jenes „gemeinsamen religiösen Bewusstseins der Menschen der Zukunft“: (*K. u. Klima* III. 265): „Es giebt keine höhere Kraft als die gemeinschaftliche des Menschen; es giebt nichts Liebenswürdigeres, als die gemeinschaftlichen Menschen. Nur durch die höchste Liebeskraft gelangen wir aber zur wahren Freiheit, denn es giebt keine wahre Freiheit als die allen Menschen gemeinschaftliche“. Die als das allen Menschen Gemeinschaftliche später so genannte: „Fähigkeit zum bewussten Leiden“, zum thätigen Mitleiden gesteigert in einer freien Gesamtheit „bemitleidender Starker“, das ist der lebendige Inbegriff des „Grales“. In diesem Ideale ist das Christenthum künstlerisch geworden, bis zur höchsten Form auch der ästhetischen Gemeinsamkeit, nämlich als gegenwärtig sich offenbarendes „Kunstwerk der Zukunft“. — Diesen Gedankengang mögen wir uns recht klar machen in den Zitaten zu 28. *Das Christenthum unkünstlerisch* (S. 27, 28), und können danach übergehen zu den, die Kunst selbst betreffenden Abschnitten, die uns eine kürzere Betrachtung an dieser Stelle gestatten werden.

Den bekannten Einleitungssatz aus dem *K. d. Z.* III. 55: „Wie der Mensch sich zur Natur verhält, so verhält sich die Kunst zum Menschen“ finden wir in unserem Buche als Nr. 29 (S. 28) wieder; und es schliesst sich daran die kurze Zusammenfassung des dort weiter Entwickelten: „Solange der Künstler wählt, dem Leben gegenüber willkürlich verfährt, ist er unfrei: erst wenn er die Noth-

wendigkeit des Lebens erfährt, vermag er sie auch darzustellen“. Hier werden wir in den Zitaten zur Ergänzung direkt auf den Satz: „Der Mensch muss müssen“ in *Wollen wir hoffen* X. 169 hingewiesen, mit dem Zusatz: „Was wir nicht sein müssen, können wir auch nicht sein“, X. 173, und wir hören wohl diesen Einklang aus den Jahren 1849 und 1879 musikalisch ertönen in der Weise des Hans Sachs aus den 60er Jahren, wie er unter dem Flieder erinnerungsvoll das Wunder des künstlerischen Genie's feiert! Auch im *K. d. Z.* III. 137 wiederholt sich die Bemerkung: „Wer nicht aus Nothwendigkeit verfährt, hat die Wahl nach Belieben“, was dort auf die, eines eigenen Styles noch entbehrenden, deutschen Dramatiker (im Gegensatz zu den französischen) sich bezieht, und hier im Inhaltsverzeichniss zu 31. *Moderne Dichtkunst. Litteratur-Drama. Litterat und Schauspieler* (S. 29) zitiert wird. Das vorausgehende Zitat aus *Op. u. Dr.* IV. 8 betrifft das Drama in seiner modernen Auffassung als „Litteraturzweig“, woran sich die das Obige einleitenden Betrachtungen anschliessen, dass die dramatische Kunstpoesie (ohne naturnothwendig lebendigen Styl) das „Wollen und Nichtkönnen“ auch den noch etwa gesunden Gliedern der Schauspiel-Kunst einimpfe. Diese letztere Kunst aber wissen wir ausführlich, und insonderheit auch in ihrem Verhältnisse zur Dichtung und zur „Oper“, behandelt in dem hiernach zitierten Aufsätze *Ueber Schauspieler und Sänger* (IX. 269 ff.), sowie die Stellung des Mimen in dem *Brief an einen Schauspieler* (IX. 308—313). Uebrigens geben uns die Abschnitte 31 und 32 mit den folgenden 33—38 die aesthetischen Grundgedanken des *K. d. Z.* im grossen schematischen Entwurf. (*Die menschliche Kunst. Tanz. Musik. Dichtkunst. Bildhauerei und Plastik. Wiedervereinigung. Genie wird gemeinsam sein. Willkür der bildenden Kunst. Musik, das trennende und verbindende Meer. Die griechische Tragödie. Auflösung der Künste in Egoismus.*) Die Zitate zu dem letzten dieser Abschnitte verweisen uns wiederum zumeist auf die Ausführungen im *K. d. Z.* und *Op. u. Dr.*; einzelne Ergänzungen werden uns in die Erinnerung gerufen aus *Die Benennung Musikdrama* IX. 363 (Gegenüberstellung von griechischer „Tragödie“ und „Oper“), *K. u. Klima* III. 267 (die griech. Kunstreste wie Spielkram gegenüber der Kunst der Allmenschlichkeit), *Op. u. Dr.* IV. 40—41 (bisher einziges Kunstwerk des Drama's aus griechischer Weltanschauung, Mythos), und endlich die Zusammenfassung der Ansichten über die griechische Tragödie und ihren Verfall, in dem Briefe von 1860: *Zukunftsmusik* VII. 136—138, woselbst ausdrücklich auf die Erstlingsschriften zurückgewiesen wird, deren ursprüngliche Entwürfe wir nun in den hier betrachteten Abschnitten unseres Buches kennen lernen durften. —

IV.

Wir gehen über zu I^b: *Ein Titelblatt und einzelne mit den Entwürfen zusammenhängende Gedanken* (S. 49—70). Auch diess sind, bis auf die letzten, Gedanken aus der Zeit von 1849—51, worunter — charakteristisch für die Art des Aufzeichnens — auch einige für jeden Andern unverständliche, ganz persönliche, kurze Notirungen von etwa soeben gehörten Anekdoten oder plötzlichen, unentwickelten Einfällen sich befinden, die im Augenblick irgendwelchen bestimmten Eindruck oder den Gedanken möglicher Ausführung erweckt haben mochten. „Die Geschichte von der verkehrt angefassten Tabacksdose“ — „Stadt — und Land“ — „Aristophanes und Sokrates“ — so etwas ist mitten eingestreut zwischen die mehr oder minder zu selbständigen Sätzen ausgeführten Gedanken aus dem Kreise der Erstlingsschriften. Man hätte der Veröffentlichung durch das Weglassen solcher Unverständlichkeiten den Reiz und die Bedeutung des Persönlichen verkümmert. Uebrigens sieht man an dem letzterwähnten Beispiele gerade deutlich,

wie solche Notiz weiter verwendet werden konnte; denn ganz die selbe Zusammenstellung der Namen Aristophanes und Sokrates findet man in der geschichtlichen Uebersicht I^a 39 ff. zwei Mal (S. 39 u. 43) wieder eingeschaltet. Nichts aber vermag uns einen so tiefen Blick in die Seele des Künstlers zu jener schweren, entscheidenden Zeit zu gewähren, als die Form und der Inhalt jenes schon erwähnten *Titelblattes* zu „*K. u. Rev.*“ an der Spitze dieses Abschnittes. Hatten wir darauf in wenigen Worten eine geistige Arbeit verzeichnet gefunden, deren Ausführung (*Künstlerthum der Zukunft*) bis in die letzten Lebensjahre des Künstlers fortwähren sollte, so zaubert uns der Satz, der auf der Rückseite dieses selben Blattes wie hingeworfen erscheint, ein ergreifendes Bild vor die Seele, das gleichsam symbolisch den ganzen Gehalt und Charakter dieser seiner Lebensarbeit zusammenfasst. Der Einsame mit der Sehnsucht nach dem Leben! Der Verbannte mit dem Bedürfnisse der Liebe! Der Erkennende mit der Schöpferkraft der Kunst! Der Weltverneinende mit dem gewaltigen „Ja“ im Herzen! Der „Revolutionär“ mit dem Ideal der Regeneration des Ewig-Natürlichen im Rein-Menschlichen! Er, der niemals gezagt hat, die Wahrheit zu Wort und zu That werden zu lassen, und damit die „Welt zu richten“, die „werth, dass sie zu Grunde geht“, und der doch immer aufs Neue auch noch in dieser untergehenden und gerichteten Welt nach den Anhaltspunkten und den Keimzellen suchte für die Verwirklichung einer Erscheinung des Guten, der höheren Wahrheit des Ewig-Lebendigen, wie er es als Kunstwerk mit sich trug! Ich bringe Euch doch etwas — so helfe es Euch doch retten; denn es ist ja nicht mein, sondern ich und wir Alle sind sein: es ist ein Athemzug des Wesens, dem wir mit unserem besten Theile, unserer Seelen Seele, angehören! Ich durfte es sehen und zeigen, — ach, warum bleibt Ihr so blind, all' ihr Anderen, die Ihr es doch wenigstens im Schauen glauben, und im Glauben schützen und erhalten könntet! So fühlt man es in der tiefbewegten Seele des Flüchtlings aus den Stürmen des „Volksirrthums“ sich regen und rufen, wie er — nichts als sein Kunstwerk mehr sein Eigen nennend, — heimathlos, aber frei, an dem grünen Berge der deutschen Wartburg vorübereilte, die ihm zuvor in der glühenden Innigkeit seines Schaffens so lebensvoll bedeutend schon aufgestiegen und zur symbolischen Wahrheit seiner Seele geworden war. Und nun, diese fürstliche Berge idealer Kunst in ihrer waldfrihen deutschen Wirklichkeit wie einen letzten Gruss der Heimath mit den leuchtenden Augen des Befreiten grüssend, was drängt sich dem Manne, den sein Fürst soeben als einen Feind seines Staates verbannt, dem „Barrikadenkämpfer“ der historischen Legende, in diesem Einen Augenblicke auf die Lippen? Welch ein Anruf an ein dennoch Lebendes im deutschen Lande für das ewig Lebendige in seiner Seele? Welch ein tief zornig-sehnsuchtsvolles Hoffen auf das, was Deutsch ist, im Scheiden von Deutschland, — ein Anknüpfen des unertödtbaren Lebenstriebes seines Ideals an die mächtigen, aber blinden Möglichkeiten der Welt, im Bruche mit ihr?! „Als Mönche und Pfaffen uns lehrten, Freude am Leben und an der lebendigen Kunst sei von Uebel, da habt Ihr sie gehegt, beschützt, und euere Wartburg ist des Zeuge; seid Ihr Fürsten nun treu Eurem Ruhme, so helfe sie uns vollends ganz befreien aus den schmachvollsten Banden, in denen jetzt sie schmachtet, aus dem Dienste der Industrie“. Mag dieses Wort an die Fürsten auf jenes Titelblatt von *Kunst und Revolution* geschrieben sein, wann es wolle: es trägt für die Empfindung dessen, der mit dem Künstler jener Zeit zu fühlen vermag, den Stämpel jener Scheidestunde im Mai von 1849. Es ist das erste Mahnzeichen des Könnenden für die Vermögenden, das sich fernerhin wie ein Wetterleuchten am düstern Himmel wiederholt. Der mit diesem Grusse seiner Freiheit, nicht

fluchend, sondern segnend geschieden war, schuf in der Freiheit sein Kunstwerk und besiegte damit in sich selbst die Revolution; und von dem Kunstwerk aufblickend nach der Lebensmöglichkeit des Ideals in seinem Volke, rief er wiederum: „Wird der Fürst sich finden?“ Und als der Einzige sich gefunden, vollendete er sein Werk. Aus jener Zeit, da die Möglichkeit der Verbindung von Fürst und Volksgeist in der Kunst an einem einsam strahlenden Beispiel sich ihm offenbart und sein leidensvolles Leben verklärt hatte, stammen die erneuten Regungen des Künstlerwunsches, von hier aus die Kraft eines neuen deutschen Kulturelementes erwachsen zu sehen, wie es die Schrift *Deutsche Kunst u. d. Politik* so eindringlich behandelt. „Sind die deutschen Fürsten nicht die treuen Träger des deutschen Geistes; helfen sie, bewusst oder unbewusst, der französischen Zivilisation zum Siege über den von ihnen selbst noch so traurig verkannten und unbeachteten Geist, so sind ihre Tage gezählt, der Schlag komme von dort oder hier!“ ruft er mit sorgenvollem Ernste aus, als er daran geht das Schicksal des „deutschen Jünglings“ der Befreiungskriege zu beklagen (VIII. 47); doch immer der Positive, Hilfsbereite, möchte er auch die traurige Ursache jener Schicksale nicht so sehr als Schuld, wie als „Fehler“ milde aufgefasst wissen, „für welche wir nur auf Verbesserung, nicht auf Sühne zu bestehen hätten, wenn wir schliesslich auf eine wahrhaft erlösende, innige Verbindung der deutschen Fürsten mit ihren Völkern, auf ihre Durchdringung vom wahrhaften deutschen Geiste mahnend hinweisen (S. 55). Was aber ist dieser deutsche Geist? Nicht das Nützlichkeitswesen einer Alles knechtenden Industrie! Wer die Sache um ihrer selbst willen treibt, ist deutsch. Die Ordnung des Lebens nach diesem idealen Prinzip zu begründen, wäre die Aufgabe der politischen Mächte: „das heisst: Deutschland's Fürsten müssten ebenso deutsch sein als seine grossen Meister es waren“ (S. 125). Mit den Fürsten soll der Adel gehen. Auch er soll fürstlicher Thätigkeit sich erfreuen dürfen, d. h. echtdeutscher, d. h. dem Nützlichkeitszwecke nicht unterworfenen, idealer Thätigkeit; wozu weniger die technisch-industriellen Kenntnisse der modernen Gebildetheit als „der vom Staat unabhängige Charakter“ gehören. „Der wohlgesinnte Adel kann die Befriedigung seines Thätigkeitstriebes naturgemäss nur dann seiner Anlage entsprechend finden, wenn er sich auf solche erhöhte Zwecke richtet, welche der rein bürgerlichen, und selbst der staatsamtlichen Tendenz ferne liegen. Er tritt durch diese wie durch Naturnothwendigkeit ihm eingebilddete Tendenz von selbst in die eigentliche Sphäre der königlichen Gnade“. In einem solchen „Orden“ eines seiner natürlichen Würde bewussten Adels wäre für Deutschland „eine unermesslich wohlthätig wirksame geistige Charaktermacht gewonnen“, und seine „stäte Erneuerung durch die aus königlicher Gnade nach jener Tendenz in die gleiche Sphäre Erhobenen würde ihn zugleich in eine wohlthuend menschlich vermittelnde und ausgleichende Beziehung zu den nicht derart eximirten staatlichen und sozialen Organisationen setzen“ (S. 144, 145). Doch übler Art waren die Erfahrungen des Künstlers. Sie finden wir 13 Jahre später angedeutet in *Wollen wir hoffen*. X. 162. 167. Als durch die hilfreiche Gnade des Einen auf dem Throne sein grosses Werk vollendet werden konnte, bedurfte es nun auch des Fortlebens, eines Lebens in vollem Sinne treu gemeinsamer Pflege der Nation, aus deren edelstem Geiste, für deren Erhebung zum Idealen es geschaffen worden war, bis über das Leben seines Schöpfers hinaus. Aber da schien es ihm denn, als wäre zwischen Adel und Volk seit dem fürchterlichen Untergange des letzteren im 17. Jahrhundert eine unausfüllbare Kluft gerissen: sie konnten sich nicht mehr „als geschlechtlich Zusammengehöriges fühlen“. (*Erkenne dich selbst* X. 345, 346.) Das Undeutsche durchfrass das schon enteutschte Volk mit allen Giften des modernen Industrie-Geistes, der ausnutzenden

Spekulation, davon dann auch Fürst und Adel — des deutschen Untergrundes verlustig — zu ihrem Schaden einen Nutzen zu ziehen suchten. „Das ist Merkur, und seine gelehrige Dienerin: die moderne Kunst“ (*K. u. Rev.* III. 24). Die „schöne Gegend“ — die „hübsch klingende Musik“ (*K. d. Z.* III. 183), deren „traurige Verwandtschaft“ der Künstler frühe schon gezeichnet hatte, — mancher Besucher des Bayreuther Festspiels, dessen Blut aus edlerer Quelle stammte, als Merkur und die Seinen, mochte damals nicht viel Anderes als Ein- und Ausdruck seiner Befriedigung mitheimbringen, — wobei es dann auch bleiben sollte, ohne dass das „Philiströse“ solcher Stellung zur Kunst (*Op. u. Dr.* IV. 281) empfunden worden wäre! „Jedenfalls scheint ein alter brahmanischer Fluch, welcher ein besonders sündiges Leben mit der Wiedergeburt als Jäger belegte, auf diesen heroischen Geschlechtern Germaniens zu lasten.“ (*Wollen wir hoffen?* X. 162.) Ein bitteres Schlusswort zu den Erfahrungen des Künstlers! — Bitter nicht, weil er der Verletzte, Verlassene, sondern, weil er den Adel Deutschlands, den allbeherrschend industriell-philiströsen Zeitgeist sich nur etwa durch die Freuden der Jagd und des Sports auffrischend, sich selber um sein bestes Theil, seinen wahrhaft fürstlichen Beruf, zu seinem Unheil betrogen sehen musste! Dort steht Bayreuth; und hier das Werk des Meisters! Sollen und wollen wir vom „Deutschen Adel“ diess wirklich so stille ertragen? Wohlauf! Es scheint sich heut unter uns zu regen, weil Manches in Deutschland anfang sich darauf zu besinnen, dass es im Grunde das Recht habe, Deutsch zu sein. Das Recht und die Pflicht! Die mögen wir nie vergessen; denn die deutsche Pflicht ist zugleich edelste Menschenpflicht. Jener Satz von den „Jägern“, der hier so gut und böse einklang, steht nicht zitirt zu der Rückseite des „Titelblatts“ mit dem Anrufe an die Fürsten, sondern zu der Vorderseite mit der Bemerkung: „Fleischer und Jäger“ zum „Künstlerthum der Zukunft“. Los von dem Fleischer- und Jägerthum müssen wir kommen, um zum „Künstlerthum“ gelangen zu dürfen, d. h. zu jenem reinen Menschenthume, das auch im würdigen Dienste der edelen Pflege und Erhaltung der Kunst für die Gegenwart sich äussert*). Nicht nur unsere Standesgenossen, denen irgend eine gütige Habsburger Hand den „Rudolf“ oder „Ferdinand“ einst unter das Reichsfreyherrn-Diplom gesetzt, — auch was in moderner Welt sich gern zum Adel des Geistes, selbst des Geldes zählt, soweit es noch bei gutem Besinnen auf die Quellen seines Daseins und Wesens sich „deutsch“ zu nennen vermag, sollte es die Pflicht dieses Rechtes, die Pflicht gegen das Allgemein-Menschliche, sich vor das Gewissen halten, nicht in blinder Toleranz-Philisterei, sondern mit schauenden Augen für das Ideal, wie es im Kunstwerk vor uns aufgerichtet steht und sein „Wollen wir hoffen?“ in die weite Welt hinein fragt. Hoffen wir, noch wollen zu können! Denken wir nicht zu klein vom Menschen! Auch nicht „um unseres lieben Gottes willen“, wie es in den nachfolgenden Gedanken, Nr. 11 auf S. 54, in aller Kürze einer schnellen Randglosse heisst. Nein, eben der wahre, deutsche Gott in unserer Brust, — der auch der Christen Heiland ist —, der

*) Es freut mich an dieser Stelle eine Aeusserung meines Vaters aus der schon vor 26 Jahren erschienenen Geschichte unserer Familie anführen zu können, deren Beziehung auch auf unsere Sache sich Jeder deuten wird, der aus dem Bewusstsein ihres religiösen Grundes auch ihre „soziale“ Bedeutung zu erkennen vermag: „Der Zivilisation gegenüber, die durch Bankvereine und Aktiengesellschaften gepredigt wird, lässt sich nur *viribus unitis* etwas ausrichten, und deshalb müssen sich alle Edelleute von echtem Schrot und Korn, von edelem Herzen und hellem Kopf, zusammenthun zu gemeinsamer Arbeit, um an der Lösung der brennenden sozialen Frage, die in ihrer höchsten Bedeutung zugleich eine tief-religiöse ist, an der Rettung der im Welt-Dienste dem Untergange zu eilenden europäischen Gesellschaft, rüstigen Antheil zu nehmen. Nur so bleibt ihnen eine Hoffnung der Zukunft.“ —

nicht uns knechtet, sondern befreit, nicht uns dünnelhaft, sondern würdig macht, er will nur erkannt, nur innig-kraftvoll deutsch geglaubt sein, so ist er das heilige Muss, das unser Wollen zur rechten That treibt. „In der modernen Welt, die sich ja doch eine christliche nennt“, blieb dieser Gott unerkannt, ja, er wird mit dem „Hochmuth der Heuchelei“ vertauscht gegen den „einzigsten, abstrakten Gott des lieben Ich's“ (*K. u. Rev.* III. 44, 45). Nicht das von Aussen dagegen aufgerichtete moralische Panier eines ebenso abstrakten „Soll“ hilft aus diesen Wirren heraus zur Wiedergewinnung des Grales. (*K. u. Klima* III. 268.) Unter dem „Soll nicht“ dieses moralischen Philister-Fähnleins treffen wir auf so manches Grosse, Wahre und Gute, welches dem Gotte selbst entstammt, der keine Schranken und Scheide-Zeichen kennt zwischen Dem, was irgend wahrhaft Menschlich ist, weil es im Ewignatürlichen wurzelt. Aus dem Urgefühl der Natur muss die heilige Kraft quillen, welche den höchsten Ausdruck des Menschenthums mit dauerndem Leben zu erfüllen und zu erhalten vermag; und wie wir in unserer edelen Race oder unserem edelen Geschlechte einen Weiser finden dürfen in jene Tiefen der Natur zurück, so erleuchtet uns unser Kunstwerk auch die ganze Weite der damit berührten Sphäre, deren einiger Ausdruck selbst Das ist, was als Gott in unserer Seele lebend unserem Dasein und unserer Art erst die wahre Würde menschlichen Adels verleihen kann. So zitirt, wie im Nachklange jenes „Titelblattes“, gerade zu dieser Glosse *H. Kleindenken vom Menschen* das Inhaltsverzeichnis den Schluss-Satz aus dem *Briefe an E. v. Weber* X. 270: „Unser Schluss im Betreff der Menschenwürde sei dahin gefasst, dass diese genau erst auf dem Punkte sich dokumentirt, wo der Mensch vom Thiere sich durch das Mitleid auch mit dem Thiere zu unterscheiden vermag, da wir vom Thiere andererseits selbst das Mitleiden mit dem Menschen erlernen können, sobald dieses vernünftig und menschenwürdig behandelt wird.“ Die Religion des Mitleidens thut ihre Heilspforten auf, und wir kehren durch sie ein in den innersten göttlichen Kern des Menschenherzens, dessen vom Genius erleuchtete warme Lebensfluth zu erklingen und Wunderbilder aus dem Grunde des Seins zu spiegeln gewürdigt ward, durch göttliche Gnade im grossen Kunstwerke des deutschen Geistes. —

„Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“ — an diesen Satz Schiller's knüpfte der Künstler 1864 sein Bekenntniss an, dass sich ihm in der Zeit jener Erstlingsschriften der Satz vielmehr umgekehrt habe: er nahm die Kunst sehr ernst und „verlangte diese ernste Kunst in ein heiteres Leben gestellt zu wissen, wofür dann das griechische Leben als Modell dienen musste“. (*Ueber Staat und Religion*, VII. 9). Damals (1849) hatte er in *Kunst u. Rev.* III. 20 geschrieben: „Der freie Grieche, der sich an die Spitze der Natur stellte, konnte aus der Freude des Menschen an sich die Kunst erschaffen: der Christ, der die Natur und sich gleichmässig verwarf, konnte seinem Gotte nur auf dem Altar der Entsagung opfern“. „Der Mensch muss an der sinnlichen Welt die höchste Freude haben, wenn er aus ihr das künstlerische Werkzeug bilden soll“. Oder, wie es im *K. d. Z.* III. 56 heisst: „Nur im freudigen Bewusstsein seines Zusammenhanges mit der Natur überwindet der Mensch seine Abhängigkeit von ihr; ihre Abhängigkeit vom Leben überwindet die Kunst aber nur im Zusammenhange mit dem Leben wahrhafter, freier Menschen“. Man erkennt wohl, wie hier noch die Freude an einem, dem Künstler sich lebhaft vergegenwärtigenden, sinnlich-anschaulichen, Ideal des Lebens als schöpferische Sphäre für das schöne Kunstwerk empfunden ward. Die eigentlich schaffende Kraft dieses Kunstwerkes, welche allein auch es dem Künstler ermöglichte, ein schweres Leben in der Zeit dennoch so leicht zu nehmen und im Besitze seines Ideals so freudig die Welt seiner Kunst der Religion einer dieser Welt fremdesten Welt-Entsagung entgegen-

zustellen, — diese innerlichste Kraft der wahrhaften Weltüberwindung konnte sich ihm erst später, nachdem er die höchsten Werke der Kunst aus ihr selber geschaffen hatte, zu bewusster Würdigung völlig gegenständlich offenbaren. Nun schuf die Freude des weltüberwindenden Künstlers der „Nibelungen“ und des „Tristan“ —: die „Meistersinger“, und die Kraft selber —: den „Parsifal“, und zwar nach den alten Skizzen aus den Tagen der naiven Freude am Leben (1845) und des philosophischen Erkennens der Welt (1857). „Was ich suchte, war immer nur meine Kunst, — diese Kunst, die ich so ernst erfasste, dass ich für sie im Gebiete des Lebens, im Staate, endlich in der Religion, eben eine berechtigende Grundlage aufsuchte und forderte“. (*Staat u. Rel.* VII. 8.) Dass er aber das Leben „zu leicht“ genommen, weil er eben seine Kunst „so ungemein ernst“ erfasste: das nannte er nun „seinen eigenen Irrthum“. Ja, und wenn er im weiteren Laufe seines Lebens sehen musste, was sich da rings um ihn her „des Lebens freute“, und welche Kunst der Ausdruck solcher Lebensfreude war, so mochte ihn wohl die Versuchung anwandeln auch zu einer Umkehrung jenes Satzes in unserem Buche, an welchen das Inhaltsverzeichnis die obigen Zitate knüpft, nämlich: „Wer sich nicht zu freuen vermag, den schlägt todt; der ist des Lebens nicht werth, für den es keinen Reiz mehr hat.“ Den Reizen des modernen Lebens gegenüber mochte es eher heissen: „Wer darüber sich zu freuen vermag, ist dieses Lebens werth; doch besser wäre ihm, er lebte nicht, als so zu leben!“ Die „Freude“ war dem Künstler nicht nur ein Natürliches, sie war ihm auch ein Heiliges, und die letzte Weihe ihrer Heiligkeit gab er ihr selber endlich im „Charfreitagszauber“: das ist die Osterfreude der Welterlösung: „Wie dünkt mich doch die Aue heut so schön: da freut sich alle Kreatur auf des Erlösers holder Spur!“ Der Seligkeit musste die Verneinung als die Ueberwindung der Unseligkeit vorausgehen. Das ist die That der „wirklichen Religion“, deren „Grundlage das Gefühl der Unseligkeit des menschlichen Daseins, die tiefe Unbefriedigung des reinmenschlichen Bedürfnisses durch den Staat“, und deren „innerster Kern“ — „Verneinung der Welt, d. h. Erkenntniss der Welt als eines flüchtigen und traumartigen Zustandes, sowie erstrebte Erlösung aus ihr, vorbereitet durch Entsagung, erreicht durch den Glauben“. (*St. u. Rel.* VII. 22.) Darin haben wir ein neues Leben, nicht das traumhafte Leben, woran der Idealist glaubte, sondern das wahrhafte Leben des Glaubens selbst. Und hieraus eben erblüht das einzig unegoistische Glück: „Das, was dem Menschen die übermenschliche Kraft giebt, freiwillig zu leiden“ (Mit-Leiden) — „das unermesslich erhabene Wonnegefühl der Weltüberwindung, gegen welche das eitle Behagen des Welteroberers geradezu kindisch nichtig erscheint.“ (VII. 28.) Dieses Glück, welches auch das Bewusstsein des Künstlers der „Erkenntniss des Wesens des christlichen Glaubens“ verdankte, fand er verkörpert in der deutschen Kunst, vor Allem des hohen Sängers der „Freude“, welche die „Millionen“ der Brüder-Menschen umschlingt: Beethoven. „Dem Weltbeglückter gehört der Rang noch vor dem Welteroberer“, schloss er 1870 die Gedächtnissfeier des Meisters; und er stimmte damit wieder ein in den jugendlichen Jubelton des „Freundes“ in seiner Seele, der 1840 jenen „glücklichen Abend“ im Genusse von Mozart's Es-dur und Beethoven's A-dur Symphonie feiernd, begeistert dem „armen Musiker in Paris“ zurief: „Ich genieße heute die Freude, das Glück, die entzückende Ahnung einer höheren Bestimmung aus den wundervollen Offenbarungen, in denen Mozart und Beethoven an diesem herrlichen Frühlingsabende zu uns sprachen. Es lebe das Glück! Es lebe die Freude! Es lebe der Muth, der uns im Kampfe mit unserem Schicksale beseelt! Es lebe der Sieg, den unser höheres Bewusstsein über die Nichtswürdigkeit des Gemeinen erringt! Es lebe die Liebe, die

unsern Muth belohnt! Es lebe die Freundschaft, die unsern Glauben aufrecht erhält! Es lebe die Hoffnung, die sich unserer Ahnung vermählt! Ewig verehrt und angebetet sei Gott, der Gott der Freude und des Glückes, der Gott, der die Musik erschuf! Amen.“ — (I. 183, 184.) Hatte er dort der Symphonie Mozart's „das Vollgefühl der Empfindung“, der Beethoven's aber: „das muthige Bewusstsein der Kraft“ (I. 174) zugeschrieben, und hat er uns später in den Programmen zur 9. u. 3. Symphonie (II. 82—84, V. 223) diese heroische Kraft, welche den Sieg der Freude, der Weltbeglickung gebiert, aus den Tönen des Meisters gedeutet: so durfte er wohl zuletzt auch einmal von seinem eignen Werke erhoffen, dass es „wie ein Strom der Freude in den Menschen eindringen möge“, um dadurch, dass es ihn „bei allen Fasern der Empfindungen erfasse, zur vollen sinnfälligen That zu werden“. Die Kraft — der Gott — in seiner Brust sehnte sich nach der verwirklichenden Liebe, um sich ihr zu vermählen, in der Seligkeit der Erlösung aus Entsagen zur That. Mit diesem innigen Grusse seiner Liebeswahl sandte er 1871 den „Lohengrin“, den Helden dieser Sehnsucht, nach dem Lande der Schönheit, nach Italien. (*Brief an einen ital. Freund*, IX. 345.) Die „edele Geburt erhabenster Genien aus dem Schoosse deutscher Mütter“ hatte er am Schlusse des Vorjahres in seinem Beethoven gefeiert; aber — „ob die Empfängnissorgane des deutschen Volkes der edelen Geburten dieser ausgewählten Mütter sich werth zu erzeugen vermögen, steht erst noch zu erwarten; vielleicht bedarf es hier einer neuen Begattung des Genies der Völker“, so schrieb er nun in Zweifeln befangen nach kaum Jahresfrist dem begeisterungsfähigen Italiäner:

Das deutsche Volk! Wie ein Klageruf heiliger Liebe tönt dieses Wort stäts aus der Brust des deutschen Genius! Was er von ihm dachte, hoffte, fürchtete und glaubte — wir können es uns zusammenfinden aus all den zahlreichen, diessmal der Menge wegen nur chronologisch geordneten Zitaten zu 19. *Wate* — *das deutsche Volk*, welches aus der *Mith. a. m. Fr.* IV. 309 ff. wohlbekannte mythologische Gleichniss sich der Bemerkung 18 — über den *Unfrohen* — unmittelbar anschliesst. Dieses Gleichniss drückt bildlich das Selbe aus, was im *Was ist deutsch?* über das „innerliche sich Versenken“, die „Beschaulichkeit“, die „phantastische Selbstgenügsamkeit“, die „Meinung, als sei man (die Masse) selbst Goethe, Schiller, Mozart, Beethoven“ — „als sei man etwas Grosses, und brauche es nicht erst zu werden“, kurz, darüber gesagt ist, dass „die Geburtsstätte des deutschen Geistes auch der Grund der Fehler des deutschen Volkes“ ist (X. 68). Das ist auch der Fehler, die echte *Kultur* — die der Genien — zu identifiziren mit der „schlechten Kultur“ d. h. „der unserer *Zivilisation* erwachsenen“. (Man bemerke, wie der Meister schon hier im allerersten der Gedanken 1. *Der moderne Mensch*, 30 Jahre vor *Religion und Kunst*, Kultur und Zivilisation strenge scheidet!) Aber aus der Zivilisation der Mode und der Industrie, der Welt der Neidlinge, der jener „Starke, Plumpe“, der deutsche „Wate“, nur zu dienen hat, ihr ent-schwingt sich der schöpferische Genius der wahren deutschen Kultur, auf selbst-geschmiedeten Flügeln: Wieland der Künstler! „Du selbst bist dieser Wieland“ ruft er da dem Volke zu; aber: wolle es sein, wähne es nicht nur, dass du es nicht mehr zu werden brauchtest! „O einziges, herrliches Volk, — schmiede deine Flügel und schwinde dich auf!“ Dieser Anruf vom Schlusse des *Kunstwerks der Zukunft* (III. 210) ist mit Recht, gegen die sonst chronologische Reihenfolge, auch an den Schluss der Zitate zu „Wate“ gestellt. Der Beginn mit der Warnung: „Volk, meine nicht selbst schon dein Genius zu sein!“ und das Ende mit der Mahnung: „Volk, du selbst bist dein Genius!“ umschliesst das ganze Weh dieses gewaltigen Künstlerlebens, das Gegenbild jenes erhabenen Glückes der Künstler-

thaten. Aber gerade aus diesem Weh des Glaubens erwachsen ja die Thaten der Liebe. 27. „*Kein Einzelner kann glücklich sein, ehe wir es nicht Alle sind.*“ Das war des Künstlers Verlangen und Bedürfen: Alle zu beglücken durch die Erweckung jener befreienden inneren Kraft, die dem deutschen Volke so leicht aus einer Tugend zum Laster werden konnte (vgl. 32. *Das Laster in der Geschichte*), nicht aber, indem sie sich „zur Thätigkeit anliess“, sondern indem das Volk sie im Innern verschlossen und in blindem Schlummer hielt, zu seiner eigenen Aeusserung aber nichts anderes zu benutzen wusste, als die Manieren und Moden kraftloser Undeutschheit, die nun aus der schlafenden Urkraft nur etwa den dienstbaren Nachdruck für ihre Velleitäten sich gewinnen mochte. Das Verlangen nach der vollen Aeusserung und Darstellung der inneren Kraft des deutschen Wesens zur allgemeinen Beglückung — es lebte in dem einzigen Künstler, welcher, wie auch gelähmt von der Welt, doch nicht schlief, nicht leblos war, sondern seine Flügel schmiedete. „Wo das Verlangen gar nicht vorhanden ist, ist die Lebllosigkeit, wo die Erfüllung des Verlangens unnatürlich erschwert, d. h. die Thätigkeit gehindert ist — da ist das Leiden —, wo dem Verlangen die Erfüllung gänzlich versagt ist — da ist der Tod!“ (37. S. 65.) Aus diesem wehevollen Gefühle des nach dem Glücke Aller verlangenden Ich's entquoll nach Jahren noch der gewaltigste Strom eines künstlerischen Ausdrucks: ein „Tristan“, und hielt den Tod von seinem Schöpfer ferne. So lässt sich auch der „Lohengrin“ wiedererkennen in 40. (S. 68) *der Lohn des Genie's*: des „Vorausseilenden“, der „im günstigsten Falle nur in der Erhebung des Egoismus: „Vergötterung“ bestehen konnte; erst was wir vollkommen verstehen, lieben wir, erklären wir als Theil von uns, als unser Gleichen: diess wird der Lohn des individuellen Genie's der Zukunft sein“. Die „Meistersinger“ aber lassen sich verspüren in dem Gegensatz von *Lyrik und Drama* (37. S. 67): „Im Frühling werden wir alle zu Lyrikern“ („Der Lenz, der sang für sie!“) — „im Herbst (Ersterben-Wehmuth) Dramatikerkünstlerische Belebung des Frühlings: (Winter). „Von Lebensmüh' bedrängte Geister, in ihrer Nöthen Wildniss sie schufen sich ein Bildniss, dass ihnen bliebe der Jugendliebe ein Angedenken klar und fest, dran sich der Lenz erkennen lässt!“ Welches Glück wahrlich für uns Alle, die wir uns Deutsche nennen, dass uns aus der tiefen Wehmuth des vereinsamten Meisters das „Bild der Jugendliebe“, der Urkraft unseres Wesens, noch in der freudig-freundlichen Gestalt dieser „Meistersinger“ erscheinen durfte und konnte! „Ernst ist das Leben — heiter ist die Kunst!“ Und diese „Heiterkeit“ des deutschen Gottes in der Musik, sie führte uns auch aus der Tragödie des Weltwillens, „Tristan“, glücklich hinüber zu dem Weihfest der Welterlösung, „Parsifal“, wo sich der Satz nun erfüllt zeigt: „Die Liebe ist die Mutter der Gesellschaft, sie kann somit nur ihr einziges Prinzip sein.“ (S. 63.) Doch freilich: ist „erst auf diesem Standpunkt die Freiheit möglich“ (S. 65), so ist auch „nichts jetzt frei als das Kunstwerk“ (S. 61). Das erkannte der Künstler schon vor 35 Jahren. —

Zum Abschlusse dieses Abschnittes I^b, und des sich unmittelbar daranfügenden, kurzen I^c (*Aphorismen über Farben und Töne, Modulation und Styl*), wäre nur noch zu bemerken, dass 42. *Die Geburt der Tragödie aus der Musik* eine Notiz aus den Jahren 1875—78 sein mag, während von den beiden folgenden Bemerkungen 43. 44 über *Oper und Drama* die erste („Oper = Konzertsaal, Depotenzenz der Vernunft; Drama = durch die Laterna magica der Musik leibhaft vor uns hin projecirtes Traumbild der andern Welt“), ebenso wie die nächste 45. über *das Geheimniss der Kunst*, aus den 60^{er} Jahren stammt, die zweite ganz ähnliche („die Musik in Gestalten sehen“) aber aus den 70^{er} Jahren. *Farben und Töne* in I^c (S. 73) lässt sich von 1879 datiren (vgl. Bayr. Bl. 1879, S. 340, verdruckt

in 240, Anmerkung der Redaktion). Dagegen ist es gewiss bemerkenswerth, dass die kurze Betrachtung über *Modulation* (S. 74), welche wir Alle noch aus dem 1879^{er} Aufsätze über *die Anwendung der Musik auf das Drama* (X. 231 ff.) im Gedächtnisse haben, bereits etwa aus dem Jahre 1857 stammt, also 22 Jahre vor ihrer litterarischen Verwerthung aufgezeichnet worden ist! Sie befindet sich nämlich in einem Notizbuche aus jener Zeit und mag wohl im Anschluss an den Brief über *Liszt's symphonische Dichtungen* (1857) dort niedergeschrieben sein. Der spezielle Gedanke über *Styl*, der in *Eduard Devrient* VIII. 284 ff. seine allgemeine Ausführung gefunden hat, ist als gleichzeitig mit diesem Schriftchen von 1869 zu betrachten. Wir treten damit in eine neuere Zeit ein, die uns die Persönlichkeit des Meisters auch äusserlich noch näher rückt.

V.

In dem Abschnitte I^a unseres Buches (S. 76 — 86) finden wir zumeist Beziehungen des deutschen Künstlers zum Auslande, dem er sich in seinem bewegten Leben so häufig sich zuzuwenden gezwungen gesehen hatte, wenn sein Vaterland ihm keine Stätte oder kein Herz für sein Ideal zu zeigen wusste. Die vorher erwähnte Sendung seines „Lohengrin“ nach Italien muthet uns an wie ein später, idealisirter Nachklang jener jugendlich stürmischen Weise, mit welcher der Komponist des „Rienzi“, ein Menschalter früher, nach Paris gezogen war: Sehnsucht nach dem Leben! Was er dort fand, welch Leben, das ihm fast zum Tode werden sollte, das hat er uns in den novellistisch-kritischen Aufsätzen des I. Bandes seiner *Ges. Schr.* mitgetheilt. Nur Eine Persönlichkeit hatte er damals in dem wüst-schimmernden Strudel des Unkünstlerischen kennen gelernt, welche es „ernst“ meinte, wie er. Dieser Künstler, der „sich himmelweit von seinen Pariser Kollegen unterschied, denn er machte seine Musik nicht für Geld“ (Autobiogr. Sk. I. 20), war Hector Berlioz. Aus den „Bayreuther Blättern“ (1884. S. 65) haben wir diesen selben Ruhm des französischen Künstlers bereits in jenem (Mai 1841) begonnenen Versuche Wagner's, aus der unmittelbaren lebhaften Pariser Erfahrung heraus ihn zu charakterisiren, kennen gelernt. Einen gleich unvollendet geliebten Versuch treffen wir nun zu Anfang dieses Abschnittes unseres Buches, aus dem Jahre 1869, kurz nach Berlioz' Tod geschrieben: „Ueber Denjenigen nach seinem Tode nichts als Gutes zu sagen, der während seines Lebens fast nur Uebles über sich vernahm, ist eine heilige Pflicht“, so beginnt dieser Aufsatz. Verfolgen wir nach den Weisungen des Inhaltsverzeichnisses die sämmtlichen Bemerkungen unseres Meisters über Berlioz, welche sich in den *Ges. Schr.* vorfinden, so werden wir überall das lebhafteste Bemühen des Künstlers erkennen, einer solchen ersten, ihm ausdrucksvoll nahe getretenen, dann aber von ihm sich abkehrenden Erscheinung, im Gegensatz zu einer leichtfertigen Mitwelt, möglichst gerecht zu werden, ohne dabei in die Gefahr zu gerathen, die nicht ganz unbedenkliche Bedeutung und insbesondere Ausnützung dieser Erscheinung in Bezug auf das „Rein-Menschlich-Schöne“ der über jedes Zeitliche erhabenen Kunst zu unterschätzen. Die Hauptstellen sind in *Op. u. Dr.* III. 348 — 53 u. IV. 234, welche die vollständige Charakteristik des französischen Künstlers enthalten. „Er ist der unmittelbare und energischste Ausläufer Beethoven's nach der Seite hin, von welcher dieser sich abwandte, sobald er von der Skizze zum wirklichen Gemälde vorschritt“. Berlioz' Orchester ist ein „Wunder“, aber ein Wunder der Mechanik, das es nun „den Musikern möglich macht, auch den unkünstlerischsten Inhalt durch unerhört mannigfaltige Verwendung blosser mechanischer Mittel zur verwunderlichsten Wirkung zu bringen“. So wird Berlioz „das tragische Opfer einer Richtung, deren Erfolge von anderer Seite her mit der allerschmerzlosesten Unverschämtheit und dem

gleichgiltigsten Behagen von der Welt ausgebeutet wurden“. Dazu gesellt sich als ein drittes allgemeines Urtheil über Berlioz' Musik jene Stelle in dem Briefe an Liszt über die *symphonischen Dichtungen* (V. 250 — 52) wo der in dem Aufsatze von 1841 nur erst als persönliche Empfindung des Hörers charakterisirte Eindruck der Romeo-Symphonie nun ästhetisch erläutert wird aus dem Umstande, dass der Faden des musikalischen Verständnisses verloren gehen musste, ohne das „Programm“ der „scenischen Motive“, welches selbst dem Irrthum unterworfen war, als ob die Mittel des Dramatikers sich mit denen des Musikers ohne Weiteres deckten. „Shakespeare hätte die Scene, wenn er sie einem Berlioz zur musikalischen Reproduktion übergeben wollte, gerade so viel anders gedichtet, als das Berlioz'sche Musikstück jetzt anders sein sollte, um an sich verständlich zu sein.“ Auf Einzelheiten in der künstlerischen Persönlichkeit Berlioz' beziehen sich die folgenden Zitate: nämlich seine Behandlung der Rezitative zu „*Freischütz*“ (I. 268 ff. und gleichfalls noch in *Ueber Schauspieler und Sänger* IX. 250), seine erste Berührung mit dem, von ihm künstlerisch verachteten Dämon des neiderweckenden Nibelungengoldes (*Künstler und Oeffentlichkeit* I. 228), sein Bericht vom Tode Spontini's (Erinn. an Sp. V. 131). Die letzte persönliche Beziehung der beiden Künstler trägt den Charakter einer Auseinandersetzung, von Seiten Berlioz' in verwunderlich feindselig-blinder Weise, von Seiten Wagner's weitausblickend, grossherzig, mild-versöhnlich, wie es dem hochbegünstigten Besitzer des Ideales selbst gegenüber dem unseligen Ringer nach dem idealen Ruhme geziemte. Sein Brief an Berlioz (VII. 115 ff.) war veranlasst durch ein höchst unklares „Glaubensbekenntniss“, das Berlioz gegen die „Zukunftsmusik“ in Frankreich nach den Pariser Konzerten des Meisters im Jahre 1860 öffentlich abzulegen sich gedrungen gefühlt hatte — unklar, wegen der seltsamen Formulirung angeblicher Wagner'scher Kunst-Grundsätze, die wohl der selben gefärbten Quelle freundschaftlicher Mittheilungen verdankt ward, welche auch durch geschickte Exzerpte aus Wagner's litterarischen Aeusserungen über Berlioz diesen in den Glauben an ein bössartiges Uebelwollen von Seiten des grossen Deutschen „Rivalen“ verstrickt haben mochte. Der Deutsche schied nun von dem Franzosen mit den Worten: „Gönnen Sie meinen Dramen ein Asyl auf Frankreich's gastlichem Boden, und glauben Sie an die herzliche Sehnsucht, mit der ich der ersten und hoffentlich durchaus gelingenden Aufführung der „Trojaner“ entgegensehe.“ (VII. 120.) Von diesen Vorerlebnissen aus betrachtet, werden uns die wenigen Worte des nun veröffentlichten Fragmentes nach Berlioz' Tode um so bedeutungsvoller sein, sowohl in Dem, was sie noch einmal, wie in einer schmerzlichen Aufwallung mitleidsvollen Gerechtigkeitstriebes sagen, als auch in ihrem Verstummen vor der Schwierigkeit der Aufgabe, welche schliesslich nicht die Aufgabe des Künstlers sein konnte, der zu der selben Zeit seinen „Siegfried“ im Asyl von Triebchen zu vollenden hatte.

Das Asyl des deutschen Kunstwerkes „auf Frankreich's gastlichem Boden“, wie es sich erst heute leise heranzubilden scheint, erlebte bekanntlich damals (1861) in der ominösen Aufführung des „Tannhäuser“ zu Paris seinen jähen Zusammenbruch. Aus der Zeit des Todes Berlioz' (1869) stammt nun auch jene längere briefliche Auseinandersetzung über ein *Internationales Theater in Paris* (S. 81—85), welche wiederum an eine Erinnerung aus den Tagen des „Tannhäuser“ anknüpft. Die kürzere Anekdote von *Hiller und Rossini*, welche diesen Abschnitt von dem vorigen in unserem Buche trennt, dürfen wir wohl hier übergehen, indem wir nur darauf hinweisen, dass darin eine Betrachtung wiederholt wird, welche aus jenem Ausrufe in *Op. u. Dr.* III. 306 bekannter geworden sein dürfte: „O wie ist mir Mozart innig lieb und hochverehrungswerth, dass es ihm nicht möglich war, zum „Titus“ eine Musik wie die des „Don Juan“, zu

„Cosi fan tutte“ eine wie die des „Figaro“ zu erfinden!“ Die dazu angeführten Zitate aus fast allen Bänden der *Ges. Schr.* behandeln (für die Wissenden) zum kleinen Theile Hiller (VIII. 269 ff., 349, 88, 89, 95, 409), zum grösseren: Rossini (Persönlichkeit VIII. 278 ff., Kunsterscheinung III. 308—17, 27—28, V. 111—113, 131, Einfluss I. 204, IX., 56, 58, 67; X. 105—6, Einzelnes X. 204, 15, 20, 27: „Wenn nur immer Rossini's zu haben wären! Ich fürchte aber, sie sind ausgegangen;“ u. s. f., endlich: das Verschwinden der Macht Rossini's vor Meyerbeer III. 364: „Der grimmige Teufel Robert holte sie alle miteinander!“) Der Brief über das „Internationale Theater in Paris“ hat nun freilich mit diesen letztgenannten internationalen Charakteren nichts zu thun. Er illustriert den ihm hier noch einmal (S. 85) angefügten Gedanken, den schon 1878 (S. 245) die „Bayr. Bl.“ gebracht hatten: dass dem Auslande nur daran gelegen sein könne, die deutsche Kunst in ihrer originalen Gestalt und also in höchster Stylreinheit sich vorgeführt zu sehen. Nach dem seltsamen Verlauf der „Tannhäuser“-Aufführung hatte Liszt dem Kaiser Napoléon eine ähnliche Deutung jenes Vorfalles nahe gebracht: die Werke des deutschen Künstlers müssten ohne jeden Anschein der Französirung, und auf einem Boden, dem jede Annahme französisch gemeinter Darbietungen fernbleiben müsste, dem französischen Publikum vorgeführt werden; was den Kaiser eben auf den Gedanken brachte, für das Programm der Pariser Weltausstellung auch ein „internationales Theater“, s. z. s. mit einem künstlerischen *Suum cuique* und *Omnia nobis* als Motto, vorzuschlagen — ein Ding, davor seine Minister im völligen Unverständnisse verstummten. Wohl musste erst einmal in Deutschland selbst das Beispiel solcher stylechter Originalität dargeboten worden sein, bevor das Ausland ernstlich daran denken konnte, sich jenen Styl als internationales Kunst-Objekt zu reinem Mitgenusse anzueignen. Um so ernster tritt an den Deutschen die Pflicht heran, dafür unablässig zu sorgen, damit die heimische Darbietung des reinen Styles seines Kunstwerkes für alle Welt auf der Höhe erhalten bleibe, dahin sein Meister es gestellt hatte. Erst nach dieser grossen nationalen Erfüllung des wahrhaft Internationalen, wie es unsere Kunst (Bayreuth) darstellt, würde auch jenes internationale Bedürfniss des beschränkten Nationalen im Auslande (Paris) seine Befriedigung finden können. Damit ist aber ein Thema angeschlagen, die Beziehungen zwischen der deutschen Kunst und dem Auslande, insbesondere der französischen Kunst und Nationalität, welches in einem eigenen Buche behandelt werden könnte, während wir hier uns daran genügen lassen müssen, die Zitate unseres Inhaltsverzeichnisses als Wegweiser für Jeden zu empfehlen, der sich auf eigenen Füßen zur Wanderung durch diese interessanten Gebiete „zwischen den Völkern“ begeben mag. Die Zitate erweisen sich gerade hier von fast unerschöpflicher Fülle, zumal für die Kenntniss des französischen Charakters in der Kunst: Tannh. in Paris X. 134 I. 290 Anm., VI. 380—82, Erlebnisse am fr. Publikum I. 20, 21, 215—22, VII. 183 ff., fr. Dichtung IV. 19, 22, 34, 37, Oper u. Schauspiel VII. 128, III. 136—37, 144, III. 391, 92, V. 32, 36, Vaudeville IV. 180, Gesang IV. 264, 65, gute Operndarstell. IV. 275, Konservatorium VIII. 163, 64, 71, fr. Formgefühl VIII. 338, 397, X. 101, 2, Empfänglichkeit IX. 198, Komödie IX. 198, mimische K. IX. 182, 83, Fr.'s Bed. f. Europa IX. 390, Einfluss auf Deutschland I. 302, 4, 13, VIII. 41—47, 54, 59—64, 80, Gegensatz d. Charaktere VIII. 94—98, fr. Regeln IX. 104, 5, fr. Geschmack 137—43, Phrase IX. 53, 55, Selbsterkenntniss IX. 148, „Stumme“ für Fr. IX. 59, Cancan, Amusement IX. 61—73, VIII. 386, Harangue, fr. Ges. nichts für Deutsche IX. 321, 22, Fr. können D. verachten IX. 319, fr. Oper und Gäste in D. VII. 392, 93, Fr. weniger lächerlich als D. IX. 8, fr. Mitempfindung für das D. Kunstwerk VI. 377, fr.

Publikum und der Künstler VIII. 315, fr. Anforderungen an die Sprache X. 92, Fr. in den „Meistersingern“ X. 79, Fr. können D. werden X. 161, fr. Originalität VI. 393: „Endlich träte so der Zeitpunkt ein, wo der Deutsche dadurch anfangen national zu sein, dass er zunächst original würde, — ein Vorzug, den leider der Italiäner und Franzose längst vor ihm voraus hat“. „Auch in der Hauptstadt Frankreichs wiederfuhr es mir, dass ich meinen Werken geistvolle und wahrhaft ergebene Freunde gewann; von den Hoffnungen, welche diese auf mich auch für Paris setzten, musste ich mich jedoch bald abwenden, da ich erkannte, dass dem französischen Geschmacke und den von ihm bestimmten Institutionen keine „Freiheit“ innewohne“. (IX. 348.) Nochmals denn also auch hier wiederum zum Schlusse: Wahren wir uns unsere deutsche Freiheit, welche darin besteht, in der Originalität unseres reinen Kunststils national sein zu können; nur so werden wir im Stande sein, dereinst auch den Brudervölkern, welche nach dem Ideal verlangen, die Freiheit bringen zu können, die wir unserm deutschen Meister verdanken, und die auch ihm, in seinem nothvollen Drange nach freier Wirksamkeit, das Ausland nimmer schaffen konnte, weil er selbst sie schaffen musste, aus deutschem Genius, auf deutschem Grunde, und aller deutschen Unfreiheit zum Trotz: der einsame Held im „Asyl“ seiner Kunst! —

VI.

Gehen wir nun zum II. Theile unseres Buches über, welcher ausdrücklich „*Persönliches*“ betitelt worden ist, so wird es Manchen vielleicht in Erstaunen versetzen, dass er den 86 Seiten des I. gegenüber hier nicht mehr als nur 5 Seiten Text findet (S. 89 — 93). Gerade auf das „*Persönliche*“ eines grossen Mannes stürzt sich ja die Wissbegier des Publikums mit besonderer Energie, wo immer es dergleichen zu wittern bekommt, und lässt darüber um so lieber und eher den „grosen Mann“ selbst bei Seite stehen. Die Auffassung des Publikums verräth sich aus diesen häufigen Aeusserungen seines Interesses als eine solche, wonach das „*Persönliche*“ eines „genialen Menschen“ eigentlich Das sei, womit er aus dem immer etwas unheimlichen Kreise seines Genie's eben heraustritt, und s. z. s. „unseres Gleichen“ wird. Denn die Menge sucht im Genie nicht Das zu finden, was sie in sich selbst zu besitzen vergessen hat, sondern Das, wodurch sie die Beruhigung erhalten könnte, dass es überall ganz hübsch beim Alten bleiben dürfe, da ja doch auch das Genie eines noch so grossen „Neuerers“ oder „Revolutionärs“ schliesslich „menschlich“ sei, wie Jedermann in der Masse. Wir aber sollten wohl etwas mehr von unserem Genius gelernt haben, als dass wir noch von ihm erwarten sollten, ein solcher „Held“ werde zur Welt anders sprechen, als wie um sich vor ihr das „Asyl“ seiner Kunst zu wahren und rein zu halten. In allen seinen Aeusserungen über sich selbst hörten wir ihn stäts über den „Künstler“ sprechen, der sich mit dem Menschen in ihm so völlig durchdrang, wie die Musik mit seinem Drama; und auch die wenigen Gedanken von noch mehr persönlicher Färbung, welche er meistens, gelegentlich irgend welcher schmähhcher Erfahrung der Welt, die gerade gegen seine Person gerichtet war, in ein Notizbüchlein niedergeschrieben hatte, und welche wir nun hier zusammengestellt finden, auch sie weisen sämmtlich auf den Künstler, auf seine Kunst zurück. Die beigefügten Zitate führen diesen Weg überall weiter fort und leiten uns derart immer wieder zu der Gesamterscheinung des Genius, welche aber so in dem Lichte des spontan- Augenblicklich sich äussernden persönlichen Empfindens uns nun besonders ergreifend und zu theilnahmvollster Ehrfurcht mahnend entgegentritt. Hätten wir freilich aus all' seinen Kunst-Schriften die grosse, fühlende und leidende Seele dieses Einsamen in der Welt

noch nicht erkennen können, die selbe Seele, welche alle Werke seiner Kunst mit dem Athem eines Lebens aus anderer Welt so einzig gewaltig beleben konnte: dann würden wir auch, gleich der Masse Derer „von dieser Welt“, vor solchen Aeusserungen seines täglichen Erduldens der Welt, wie sie gegen ihn stand, nur stumpf und thöricht bleiben. Mit dem Maassstabe seines eigenen kleinen Einzel-Ich's sucht man ja so gern den Genius zu messen, der selbst eine Welt in sich trägt und eine Welt bedeutet, worüber man dann in die gröslichsten moralischen Verwirrungen und Verirrungen ihm gegenüber verfallen musste.*) Wie oft hat er diess im Leben erfahren müssen! Wie oft „glaubte er auf Hoffnung, da nichts zu hoffen war“. (St. Paulus.) Liebevoll neigte er sich jeder Spur des Rein-Menschlichen zu, welche irgend von einem, dem seinen verwandten, inneren Müssen, von dem Drange nach der „anderen Welt“ der Wahrheit und Würde, Grösse und Güte, ein augenblicklich erfreuliches Zeugniß zu geben schien. Doch wenn er kaum sich jener Spur in dem Herzen des neuen Freundes zur Hilfe an seinem grossen Werke, an der Verwirklichung seiner Welt, mit aufflammender Freude versichert hatte, dann betrog ihn an einer nahen Wegstelle die Hoffnung wieder, und er traf in dem selben Herzen, das ihn einmal zu verstehen und zu lieben schien, den tödtlichen kleinen Egoismus, der da mit dem Trotz des elenden Auch-Daseins ihm zurief: „Du bist doch nur ein Mensch, und ich bin auch ein Mensch, und habe meine Menschenrechte wie Du!“ Wenn dann einmal der Zorn des Schmerzes losbrach, mochte der Betroffene es schwer begreifen, dass, was da zürnte, nicht ein gleich ihm in „persönlichen Rechten“ verletztes Ich, sondern dass es die wieder einmal zertrümmerte Hoffnung einer Welt auf Leben und Liebe war, und dass, worüber der Zorn entflammte, nicht der arme Zufall von Einzelmensch, den er traf, sondern das grosse Elend und Weh dieser ganzen menschlichen — allzumenschlichen Welt war, in welche jene Andere, in der Seele des Genius, mit der Heilsbotschaft hineintreten sollte, um immer aufs Neue erfahren zu müssen: dass das „Genie der Gemeinsamkeit“, das er ersehnte, nur ihm, ihm allein und einsam, als tragische Goldlast seines Erdenlebens, aufgebürdet und eingeschmiedet blieb, — wohl Flügel Wielands, doch auch Denkmale tiefsten Leidens, jammervoller Schmach, Erniedrigung und Fesselung an das ewig Irdische, Flüchtige, Nichtige. Und diess nun sich selbst „verewigend“ noch in den Flug- und Fluch-Blättern eines papierenen Zeitalters: als tückisches Tagesgift der Press-Kritik, zur andauernd frevelhaften Besudelung des Heiligthums in der Künstlerseele, welches mit ihrem eigensten Leben und Lieben Eines war! Ach, wie musste solches grosse Individuum leiden, welches selbst das „Genie der Gemeinsamkeit“ in der Einsamkeit darstellte — dessen Werk die einzig mögliche Kundgebung der Nothwendigkeit einer Erlösung des Individuums in die menschliche Allgemeinheit sein sollte, und selbst zu dieser Erlösung einzig berufen war! Wie musste es leiden, in dem Bannkreise dessen, als was diese menschliche Allgemeinheit, ohne das Genie, von allen Seiten her bei jedem Schritte durch's Leben sich ihm nun darbot: die menschliche Gemeinheit! — Was war sein

*) Diderot, Vorrede zu „Rameau's Neffen“: „Der Mensch von Genie ist nicht wie die Anderen ein blos moralisches Wesen, sondern der Träger des Intellekts einer Welt“. Vgl. dazu Schopenhauer's „Nachlass“ S. 357/8, wo auch der folgende Satz (S. 359) zu lesen ist: „Das ist der Fluch des Menschen von Genie, dass in dem selben Maasse, als er den Anderen gross und bewunderungswürdig erscheint, sie ihm klein und erbärmlich vorkommen. Diese Meinung muss er sein Leben lang unterdrücken, und mit der ihrigen halten sie es meistens eben so. Inzwischen ist er verdammt, in einer öden Welt zu leben, wo er nicht seines Gleichen trifft, wie auf einer Insel, die keine anderen Bewohner hat, als Affen und Papageien. Und dabei neckt ihn ewig die Täuschung, dass er von Weitem einen Affen für einen Menschen ansieht“. —

Wollen, diess eine grosse Mühen einer idealen Welt, gegen das vielfältige Mögen und Möchten all Derer, denen die Geduld bei jeder kleinen Störung ihres Behagens reisst! Musste da nicht sein ganzes Leben, nicht nur ein Dulden sein, sondern recht eigentlich „unermessliche Geduld“!? Wer diess mitzuempfinden vermag, der wird wohl nicht mehr sich verwundern, wenn er die Bemerkung auf S. 93 (Nr. 7) liest, worin das Genie selber von der „Geduld des Genie's“ spricht. Es ist nicht ohne Bedeutung, dass gerade diese Bemerkung so vereinzelt steht, ohne alle weiteren Hinweisungen auf verwandte Stellen der Schriften. In ihr drückte sich die innerste Wahrhaftigkeit und Nothwendigkeit der Empfindung des Genius aus, dem es einmal wie ein kurzer Laut leidvollen Selbstbekenntnisses entschlüpfte, und doch auch dann noch mit der Wendung auf das Allgemeine, auf das Loos alles Genie's in der Welt, dem diese „übermässige Geduld“ gattungseigen ist, und mit der freundlichen Bezeichnung der davon „Erschrecken“ durch das Fürwort der Gemeinsamkeit: „wir“!

Alle übrigen Gedanken dieses Abschnittes dienen für den aufmerksam und theilnahmvoll vorbereiteten Leser nur zur Erläuterung dieser „Geduld des Genie's“, und reichlich sind dazu dann auch die Hinweisungen auf die Schriften aller Perioden. Zu 1. *Einstweiliges Schweigen zu Angriffen* (Notizbuch-Bemerkung) fügen die Zitate 1—6 Stellen über die Beziehungen des Künstlers zur Journalistik, insbesondere zu Musik-Zeitungen, 7—16 Erwähnungen und Erläuterungen der eigenen schriftstellerischen Thätigkeit, 17 u. 19 Allgemeines über diese Thätigkeit, theils in Anschluss an einzelne Erfahrungen: „Das eine war im Verkehre unserer verdorbenen Litteratur mit ihrem Publikum nicht vorausgesehen, dass einmal ein wirklicher Künstler über die Kunst auch zu Worte käme!“ (*Censuren* VIII. 258.) Die *Englische und Deutsche Kritik* ist eine Notiz aus der Zeit der Londoner Konzerte von 1855, auf welche sich auch das Zitat aus den *Aufklärungen über das Judenthum* VIII. 309, 310 bezieht. 3. *Geistiges Eigenthum* und die beigefügten Zitate bilden Variationen zu dem Thema: „Hand von der Taschen! s' giebt nichts zu naschen!“ Denn sie behandeln die Stellung der Kritik zum Künstler, als zweier Figuren, die niemals sich kongruent werden können. „Die Probleme, zu deren Behandlung es mich drängte, sind bisher nie in dem von mir erkannten Zusammenhang, ausserdem aber nie von Künstlern, deren Gefühle sie sich am unmittelbarsten darbieten, sondern nur von theoretisirenden Aesthetikern untersucht worden, welche selbst beim besten Willen dem Uebelstande nicht ausweichen konnten, eine dialektische Darstellungsform auf Gegenstände anzuwenden, welche in ihrem Grundwesen bisher der Erkenntniss der Philosophie noch so fern lagen, wie gerade die Musik.“ (*Widmung der II. Aufl. von Op. u. Dr.* VIII. 249.) 5. *Machtlosigkeit der Lügenden* stammt aus 1867, nach der Münchener Zeit. 4. *Zeitungspressen* u. 6. *Verhalten gegen das Genie*, woran sich eben jene Bemerkung 7. *Umgang mit dem Genie* (Geduld) anschliesst, bringen mitsammt den zahlreichen Zitaten noch weitere Ergänzungen aus allen Zeiten des Lebens zu den bisher hier erwähnten Gedanken. Ueberall erblickt man das Genie in seiner Einsamkeit einer Welt gegenübergestellt, die sein Wollen und Wirken von Standpunkten aus beurtheilt und mit Mitteln behandeln will, welche nicht im Geringsten Dem entsprechen können, was eben nur in dem Wesen und Werke des Genie's selbst seinen rechten Standpunkt und sein wirksames Mittel finden konnte. Je weiter entfernt er sich nun von dieser Welt mit seinem Ideale stellte, um so deutlicher durchschaute er das Spiel und den Spuk dieser grossen Inkongruenz, und um so inniger erfasste er in der eigenen Seele den Glauben an die zeugende Kraft des Anderen, des in ihm verkörperten Genie's, der, wie er eine Welt bedeutete, auch eine Welt zu bilden verlangte: eine Welt des Ewig-

Natürlichen und Reimmenschlichen, oder des Urdeutschen und Echtchristlichen, unter der Kulturform des Kunstwerks als eine heilverheissende Tröstung schon heute Allen dargeboten, die den Weckruf des Genie's nicht verschlafen haben. Diese Anschauung spricht aus den letzten Aufzeichnungen des Abschnittes, welche, auf einzelnen Blättern gefunden, weit jüngeren Ursprungs zu sein scheinen, und sich demgemäss auch in den späteren Aufsätzen, für die „Bayreuther Blätter“, fast wörtlich wiederfinden lassen. 8. *Das Neuinzutretende und der Altverwandte* ward in *Modern* (1878) X. 78 ausgeführt, und 9. *Das Kunstwerk für die Erwachenden* ist uns Allen bekannt aus *Erkenne dich selbst* (1881) X. 350. „Ich arbeite für die Erwachenden!“ sagt uns der Meister in dieser Notiz. „Wir, die wir zu keiner all jener Parteien gehören, sondern unser Heil einzig in einem Erwachen des Menschen zu seiner einfach-heiligen Würde suchen, müssen von diesen Parteien als Unnütze ausgeschlossen, zwar sympathisch selbst davon beängstigt, den Spasmen des Träumenden doch eben nur zuschauen, da all unser Rufen von ihm nicht gehört werden kann,“ heisst es in *Erkenne dich selbst*. Dreissig Jahre früher hatte der Künstler im *K. d. Z.* III. 74, 75 schon gesagt: „Nicht kann der einsame, nach seiner Erlösung in der Natur künstlerisch strebende Geist das Kunstwerk der Zukunft schaffen, nur der gemeinsame, durch das Leben befriedigte, vermag diess: aber er kann es sich vorstellen, und dass diese Vorstellung nicht nur ein Wähnen werde, dafür bewahrt ihn eben die Eigenschaft seines Strebens nach der Natur; für alles Zukünftige erkennt er in ihr ein in engeren Gränzen bereits dargestelltes Bild.“ Und nun — das ganze Menschenalter inzwischen durchlebt, in einer erneuten Vereinsamung, doch immer klarer dargestellt das Bild des Lebens vor Augen: „Es geahnt, erschaut, gewollt zu haben, das mögliche „Es könnte“ — genügend: zu was der Besitz? — Der schwindet!“ So schliesst unser Abschnitt mit dem erhabenen Ausdrucke der Resignation und leitet über zum metaphysisch-religiösen Gedanken der Erlösung. In *Erkenne dich selbst* aber, wissen wir, fügt sich noch ein Wort der Liebe an, welches auch unserem Kunstwerk den Werth der Heilthat durch alle Zeiten wahr: „So sparen, pflegen, und stärken wir denn unsere besten Kräfte, um dem nothwendig endlich von sich selbst Erwachenden eine edele Labe bieten zu können!“ —

VII.

Wir treten in die geweihte Sphäre der schöpferischen Kraft selber ein, welche uns solche Labung aus dem Urgestein der arisch-germanischen Welt hervorgezaubert und dargeboten hat. Der III. Theil des Buches enthält *Skizzen und Programme*, welche bisher noch nicht bekannt geworden sind, und sonach für Solche, die mit dem Sinne für das „Interessante“ nach dem „Persönlichen“ spüren, als die eigentlichen „Novitäten“ dieser Veröffentlichung gelten mögen. Der Zeitraum, der ihre Entstehung umfasst, ist von 1855—1880, also jener grosse Theil des Lebens, in welchem unser Künstler aus dem „Revolutionär“ von 1849 zum Weisen und Lehrer der Regeneration geworden war. Das Nibelungenwerk war 1853 in der Dichtung vollendet, in der Komposition begonnen; die Philosophie Schopenhauer's, unmittelbar nach der Vollendung der Partitur des „Rheingold“, dem Künstler bekannt geworden. Der Aufenthalt 1855 in London, dem wir jenes Notizbuch mit einigen der vorher besprochenen Anmerkungen verdanken, unterbrach fast kaum das Schaffen des Künstlers. Schon war gleich nach der Bekanntschaft mit Schopenhauer der erste Plan zum Tristan entstanden, wozu auch bereits die Gestalt des pilgernden Parsifal, als das Gegenbild des Entsagenden zu dem Begehrenden, des Büssenden zu dem sich Verfluchenden, des Mitleidenden zu dem Liebesleidenden und Sterbenden, in der Phantasie des Dichters aufgetaucht war.

Diese Gestalt löste sich jedoch bald von dem düstern Bilde Tristan's ab und trat in die schweigende Einsamkeit der Künstlerseele tief zurück, um dann nach zwei Jahren (Charfreitag 1857), von einem wunderbaren Sonnenstrahl geweckt, wieder hervor zu steigen und zwischen der Komposition des „Siegfried“ und des „Tristan“ („wonnig aus Weh' web' ich mein Lied!“) die erste Gestalt einer flüchtigen Skizze zum Drama zu gewinnen. „Ich habe diese Zeit her viele und grosse Leiden gehabt, die mich im Ganzen sehr ernst — und fast möchte ich's so nennen — weltentsagend gemacht haben.“ So schrieb Wagner gegen Ende der hier bezeichneten Periode in einem Briefe vom 2. Juli 1858 aus Zürich an Tichatscheck. 1859 ward der „Tristan“ vollendet, und dann begann die allerzerreissende Pariser Zeit — die Wiederanknüpfung mit Deutschland: die „Meistersinger!“ So liegt denn auch der tiefenste Ausdruck der Resignation auf all den hier mitgetheilten Entwürfen aus jener Zeit des „weltentsagenden“ Leidens. Sie zu besiegen, hatte der Philosoph dem Künstler die Waffe gereicht, und er, wie ein zweiter Siegfried, war berufen, sie sich und seiner Kunst zur heiligen Wehre umzuschmieden. In dem ersten dramatischen Plane, auf den wir hier treffen, dem der „Sieger“, von Anfang 1856, also gerade zwischen den Entwürfen zu „Tristan“ (1854/55) und „Parsifal“ (1857), da erscheint der Sieg noch erkämpft durch die Entsagung allein, welche auch das liebende Weib der Aufnahme in Buddha's Gemeinschaft würdig werden liess. Es fehlt noch die That in diesem grossen Leiden; die selbe Idee der Erlösung des Weibes durch den Mann zeigt uns der „Parsifal“, aber der Erwählte des Grales gewinnt auch den Speer, heilt auch mit dem Zeichen seiner That den Amfortas und eröffnet ein neues „sommerliches Königreich der Gnade“ in dem Tempel des Grales, für die ritterliche Bruderschaft, aus deren glaubensfroher Liebe die Thätigkeit der Güte, des Mitleidens, der Barmherzigkeit, der Hilfe und Gerechtigkeit erblüht. Man hat noch bis nach des Meisters Scheiden in den alles wissenden Zeitungen von einem Werke „Buddha“ geredet, dessen Vollendung der Tod unterbrochen haben sollte: hier haben wir, was vom „Buddha“ existirte, und im „Parsifal“ haben wir seine wahrhaftige Vollendung; wie diess der Meister selber schon vor Jahren durch eine Musikzeitung den falschen Pressnachrichten gegenüber hatte aussprechen lassen. Das aber ist nun für uns, die wir „die Sieger“ und den „Parsifal“ nebst ihrer Entstehungsgeschichte kennen, ein bedeutungsvoller Zug — nicht des Zufalls, kaum des Schicksals — nein, des aus Nothwendigkeit schaffenden Genie's: dass er nicht sein künstlerisches, sondern sein philosophisches Werk, seine Ausführungen zu Religion und Kunst in der That am Tage vor seinem Ende mit der Zitirung eben jenes Stoffes der „Sieger“ beschloss, der aus seinem Studium der wahren Philosophie und ihrer indischen Verwandten einst ihm nahe gebracht worden war, ohne selbst zum freien Kunstwerk sich gestalten zu sollen: „Es ist ein schöner Zug der Legende, welcher auch den Siegreich-Vollendeten zur Aufnahme des Weibes sich bestimmen lässt.“ (*Das Weibliche im Menschlichen.*) — Fast noch merkwürdiger erscheint die Betonung der Resignation gegenüber der späteren Hinwendung zur Regeneration in jener kurzen Skizze zu einem Programm für Beethoven's *Cis-Moll Quartett*, die hier an dritter Stelle (S. 100) mitgetheilt ist. Sie stammt schon von 1855 aus der Züricher Zeit, als der Schöpfer der „Walküre“ seine künstlerische Hilfe einem dortigen Quartettverein zugewandt hatte. Da heisst es noch zum Schlusse: „Finale, Uebergang zur Resignation, schmerzlichstes Entsagen“; hingegen nach 15 Jahren im *Beethoven* von 1870 bei der Vergewärtigung des gleichen Quartetts: „Allegro finale. Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen; und über Allem der ungeheure Spielmann, der Alles

zwingt und bannt, stolz und sicher vom Wirbel zum Strudel, zum Abgrund geleitet; — er lächelt über sich selbst, da ihm dieses Zaubern doch nur ein Spiel war. So winkt ihm die Nacht. Sein Tag ist vollbracht.“ (IX. 118.) Und so erhob sich Wagner der Künstler als ein freier Weiser über das grosse Leid der Welt, das sich so tief in seinem Leben spiegelte; und er gab uns ein Zeichen seines Sieges, seines Lächelns über sich selbst: — die „Meistersinger“. Aber dass wir sie nur nicht zu leicht deshalb nehmen mögen! Der Lächelnde ist dennoch der Entsagende; aus dem Frieden der Resignation entkeimt der Sieg, dessen Ausdruck Kunst und Liebe ist. Darum finden wir auch in dem schönen Programm 5. zum *Vorspiel des III. Aktes der Meistersinger*, welches aus einem Briefe des Jahres 1869 entnommen ist, den musikalischen Charakter des „Hans Sachs“ am Schlusse noch mit den Worten gezeichnet: „Nun tritt das erste Motiv der Saiteninstrumente mit dem mächtigen Ausdrucke der Erschütterung einer tief ergriffenen Seele wieder ein; beruhigt und beschwichtigt erreicht es die äusserste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation.“ (S. 105.) Aus der Zeit der Meistersinger-Schöpfung, Mariafeld, April 1864, datirt auch die kleine, aber inhaltreiche Notiz über den Gegensatz *Buddha und Luther* (S. 99). Dem deutschen Manne, der dem deutschen Bruder das „Wach auf! es nahet gen den Tag“ mit den mächtigen Tönen des Reformationschorals gesungen, ihm fühlen wir die milde Neigung nach: das weltumspannende Ideal mit dem engen heimischen Leben zu versöhnen. Er muss ja auch seine Kunst in das deutsche Klima stellen: „es geht hier nicht, wo wir Fleisch essen, Gebräutes trinken, uns stark kleiden und warm logiren müssen: hier muss transigirt werden!“^{*)} Unsere Entsagung kann nicht indisch-mönchisch sein: wir bleiben leidende, sehnstüchtige Menschen; und gerade die Kunst ist es nun, welche unserm Transigiren wiederum den edelsten und entsühnenden Ausdruck schafft: sie idealisirt uns Luther's kräftig-sinnlichen Plagen-Trost „Wein, Weib, Gesang“ und lehrt uns, die wir „dem alten Gott nicht dienen“ können, den neuen Gott erkennen. Das ist: der ewige Gott des Neuen Testaments, dessen Tod uns aus dem Leiden in's Leben, aus der hingebenden Liebe zur aufbauenden That zurückführt. Die Programme 4. u. 6. zum „*Tristan*“-*Vorspiel* aus der Zeit der Pariser Konzerte von 1860 — und zum „*Parsifal*“-*Vorspiel* — entworfen für eine königliche Audition in München 1880 —, durch 20 Jahre von einander getrennt, stellen sie uns noch einmal prägnant diese Gegensätze mit ihrer endlichen Harmonisirung vor Augen. „Nennen wir es Tod?“ schliesst das Erstere, und die geheimnissvolle, wieder in eine Frage gekleidete, Antwort deutet auf den innersten Geburtsschooss der Natur. Aber: „Wird seinem nagenden Seelenleiden Erlösung werden?“ fragt das Letztere, und antwortet selbst aus unserer Seele: „Noch einmal vernehmen wir die Verheissung und hoffen!“ Hoffen auf das Rein-Menschliche in seiner göttlichen Verklärung zum Ewig-Guten! Musste der Künstler bei der sprachlichen Nachzeichnung des rein-musikalischen Ausdrucks von Tristan's und Isolden's bis in den Tod liebe- und leid-besessenem Lebenswillen (Tristan-Vorspiel S. 101), mit völliger Umgehung des hochwichtigen dramatisch-poetischen Motivs der Trank-Verwechslung, den Zauber-Trank als ein musikalisches Motiv mit der allein sich musikalisch

^{*)} Bemerken wir hier den Anklang an die später so tief erörterte Frage des „Vegetarismus“. Auch sie war in ihrem Grunde unserem Meister so wenig ein Neues, erst von Aussen Zugeführtes, wie die des Thier-Schutzes, oder wie die des Blutes heroischer Racen. Das „Ewig-Natürliche“ musste ihm stäts in all seinen Bemühungen um das Rein-Menschliche nahe gewesen und geliebt sein; um so glücklicher, wenn er diese Fragen dann auch von anderen edelen Männern so bedeutend vertreten und durchgeführt fand, wie von einem Gleizès oder Gobineau. —

ausdrückenden dämonischen Macht der Liebe selber identifiziren: so erscheint nun hier im „Parsifal-Vorspiel“ (S. 107) „auch der heilige Angstschweiss des Oelberges, das göttliche Schmerzensleiden auf Golgatha“ identifizirt mit der „Gnadengewonne der Erlösung durch die Liebe“ selbst und bereitet uns so vor auf die Erscheinung des „Amfortas, des sündigen Hüters des Heiligthums,“ dessen Erlösung wir im Glauben an jene göttliche Liebesmacht nun erhoffen dürfen. — Liebe — Glaube — Hoffen — werden als die Grund-Themata dieses Vorspieles bezeichnet, und es sind die selben drei christlichen „Theologal-Tugenden“, welche uns der Meister zu der gleichen Zeit, im Spätherbst 1880, von Venedig nach Deutschland mit dem Entschluss der Parsifal-Aufführung für 82 heimkehrend, in seinem Aufsatz: „Was nutzt diese Erkenntniss?“ gedeutet hat: „Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich bethätigende Liebe ist die erlösende, christliche Liebe, in welche Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind: der Glaube als untrüglich sicheres und durch das göttlichste Vorbild bethätigtes Bewusstsein von jener moralischen Bedeutung der Welt, die Hoffnung als das beseligende Wissen der Unmöglichkeit einer Täuschung dieses Bewusstseins.“ (X. 333.) Verschwunden sind die Zauberkünste: die Schale des Grales leuchtet uns entgegen. Parsifal ist bei Tristan eingekehrt. Der Wille zum Leben hat in seiner Verneinung seine höhere Bejahung, das Hoffen auf das Leben der thätig allumfassenden Liebe, gefunden. Das „Genie der Gemeinsamkeit“ ist im Künstler zum „moralischen“ Genie geworden und hat damit auf den Höhen des Ideales selbst den weitesten Boden des Lebens wieder berührt.

VIII.

Gleich der erste, weiter ausgeführte Gedanke des IV. Theiles (Metaphysik. Kunst und Religion. Moral. *Christenthum*. S. 110—121), in welchem man eine Zusammenfassung der Lehre Schopenhauer's über das Verhältniss des Intellekts zum Willen erkennt, bezeichnet deutlich den Weg des Künstlers zur ethischen Genialität. Was ehemals ein gewaltig in's Leben drängender Wille war, ist nun im Lichte des Philosophen zur Erkenntniss geworden. Aber diese Erkenntniss begnügt sich nicht beim individuellen Wissen; sie wird kraft des sie beseelenden genialen Naturgefühls zur Gattungs-Erkentniss. Der Wille erkennt im Genie sich selbst als Gattung, und die Form solcher Erkenntniss ist die in Ideen wirkende Kunst. Von hier aus wendet sich der in der genialen Anschauung der Ideen, des Reinmenschlichen, erhellte und begeisterte Blick der Realität wieder zu; die künstlerische Anschauung schlägt in das Moralische um. „Wir rufen uns da („in der Wonne des Momentes der genialen Anschauung“) „in begeisterter Herausgerissenheit zu: ja, das bin ich (Gattung — Idee). Von hier aus Rückfall in die gemeine Anschauungsweise den individuellen Lebensbedürfnissen gegenüber. Rückschlag auf die Moral, bis zur ethischen Genialität — Mitleid — Liebe: mehr instinktiv als intellektuell!“ (S. 112.) Die einst als „der starke, schöne Mensch“ gefeierte, künstlerisch vollendete Blüthe der Natur erscheint nun auch als „der mitleidende, gute Mensch“, und erfüllt damit erst wahrhaft die — von jeder Abstraktion freie — Idee des Rein-Menschlichen. Im Moralischen erst erschöpft sich die ganze Tiefe der Natur dieses Menschlichen, wie sie in der vollkommenen Darstellung des Kunstwerkes zur all-anschaulichen Lebensgewissheit gelangt. So gelingt es ihr in Mitten aller Entartungen ihrer, der Natur, selber den freien Boden zu bilden, für die erneute Hinwendung zum wirklichen Geschlecht der leidenden und sündigen Menschen, in christlicher Liebe und Heilthätigkeit. Wir befinden uns damit ganz in den uns heimathlich bekannten und innig lieben Gebieten, die unser Meister uns in seinen Aufsätzen für die „Bay-

reuther Blätter“ von 1878—1883 erschlossen hat. Es ist die Vollendung und Erfüllung alles Vorhergegangenen, das wir nun insgesamt schon daraufhinaus leiten konnten, während jetzt die Hindeutungen unseres Inhaltsverzeichnisses sich fast nur auf eben jene späteren Schriften beschränken durften, in denen die hier verzeichneten, meist auf einzelnen Blättern vorgefundenen Gedanken beinahe wörtlich zur Ausführung gekommen waren. Als Motto ward dem ganzen Theile das Wort vom „Sehen“ gegeben, das in dem letzten Beitrage zu den „Blättern“, dem *Briefe an H. v. Stein*, den ergreifenden Ausdruck des Anrufes „Habt Ihr Augen? Habt Ihr Augen?“ gewann. Das recht tiefblickende Sehen der Welt erweckt auch das rechte Gefühl, welches so tief im eigenen Ich wurzelt, dass es zur That der Liebe für die Welt sich gestalten kann, weil es muss. Die meisten der zunächst folgenden Gedanken (5. 8—13/16) beziehen sich auf die „Kritik des Subjektes“ (*Brief an H. v. Wolzogen* X. 369), vornehmlich des menschlichen Wissens (moderne Wissenschaft), als des Gegensatzes zu dem reinmenschlichen Schauen und Empfinden. Aus dieser Kluft hervor stieg jene blutige Schreckgestalt der „wissenschaftlichen Thierfolter“, gegen welche der Meister mit dem liebevoll entsetzten Blicke auf das Leiden der Natur die Schläge führte, die in den weiteren Gedanken (14—23) insbesondere fühlbar werden. In der Thier-Liebe greift das rein-menschliche Mitgefühl über den Gattungsbegriff des „Menschen“ hinaus und berührt sich mit der Weltseele. Die Göttlichkeit der Natur wird moralisch-bewusst im Menschen, der die Einheit des Seienden erkennt. All diese einzelnen Gedanken finden wir wieder in *Publikum und Popularität* („Der Erkennende am Schluss der Welttragödie, der Schwanzknochen, Chemische Erkenntniss), in der *Einführung in das Jahr 1880* (Kopernikus. Der erfrorene Handwerksbursch), in *Religion und Kunst* (Gott = Erlöser und Gott = Schöpfer, Affinitäten der Rel. u. K., Empfindung des Daseins als Sünde), und zumeist in dem *Briefe an E. v. Weber*.

Die in *Religion und Kunst* aufgenommenen Gedanken führen über die Einzelheiten der Erkenntniss oder der Kritik schon weiter hin in die Tiefe der Religion des Mitleidens, der schliesslich all diese letzten Aeusserungen des Meisters wie aus dem Blute des edelsten Menschenthums entquollen sind. Wollten wir dieser Religion ein *Credo* bezeichnen, so wäre es das Einzige vom Weltüberwinder — Welt-Erlöser, das jeden „abstrakten Gott“, wie er in *Kunst u. Klima* III. 257 genannt war, ausschliesst. Dieser Gott, der die Natur zu seinem Ruhme „gemacht“ habe, ist „niemals wahrhaft geglaubt worden“ (S. 114), nämlich nur immer geglaubt worden am Leichtesten verstanden zu werden; während er vielmehr der Urquell aller religiösen Zweifel an göttlicher Liebe und Gnade werden musste. Die wahre Gotteserkenntniss des Künstlers fand zuerst schon 1864 in *Staat u. Religion* (VIII. 24—33) gewaltigste Worte, die auch hier wieder zu Nr. 4 („Realität u. Idealität“) zitiert worden sind. „Die Religion lebt nur da, wo sie ihren ursprünglichsten und einzig richtigen Sitz hat: im tiefsten, heiligsten Innern des Individuums; denn dieses eben ist das Wesen der wahren Religion, dass sie, dem täuschenden Tagesscheine der Welt ab, in der Nacht des tiefsten Innern des menschlichen Gemüthes als anderes, von der Weltsonne gänzlich verschiedenes, nur aus dieser Tiefe aber wahrnehmbares Licht leuchtet!“ Wir sehen dieses Bild des „Grales“ in der Todes-Nacht des Lebenswillens („Tristan u. Isolde“) aufleuchten, und erkennen es als Flammen der Liebe aus dem „Grunde der Einheit aller Wesen“. Schon damals ward das „Beispiel“ des „Heiligen“, dem Ruhme des Welt-Helden gegenüber, von unserem Meister aufgestellt, wovon wir dann 17 Jahre später in *Heldenthum u. Christenthum* die grossartige Ausführung kennen lernten. Jetzt hatte er selbst es bekennen dürfen: „Irrig, den Fehler in der Religion zu suchen;

suchen, sondern im Verfall der Menschheit liegt er“ (Nr. 24. S. 120), was in *Rel. u. K. X.* 290 bei der Betrachtung der Lehre von der „Sündhaftigkeit des Menschen“ wiederholt ward. „Gut, das Dasein ist keine Sünde; — wenn wir es nun aber als Sünde empfinden?“ (Nr. 22. S. 119). Diess hier nur so kurz und plötzlich hingeworfene Meisterwort — welche tief sinnige und alles deutende Frage, die uns wiederum in den innersten Kern der menschlichen Natur als die Quellstatt wahrhafter Religion führt! Zu dieser Empfindung aber leitet den Sehenden die Betrachtung des geschichtlichen Menschen, des Menschen in der Beziehung zu seines Gleichen, bis weiterhin zum Thiere. Dieser geschichtliche Mensch erwirkt mit seinen Thaten den Verfall des Geschlechtes; nur mit seinem Leiden tritt er wieder in den Kreis der rein-menschlichen Religion. Wurzelt aber alles Wirkliche zuletzt in der Natur, so auch entspringt die Entartung der geschichtlichen Menschen den Naturverhältnissen des Blutes. Die Frage der Bedeutung des Blutes für die menschheitliche Entwicklung, diese durch die Natur selbst gewirkten Hemmnisse des Reinmenschlichen, behandeln die letzten der hier aufgezeichneten Gedanken (25 — 29), welche endlich zu dem Schlussgedanken hinüber leiten: „Der bemitleidende Starke — im Mitleid sich selbst vernichtende Kraft. Entsöhnung der Welten-Daseins. Christenthum“. Der Held, der dem edelsten Blute der Gattung entsprosst, wird ihm untreu, wenn er seine überlegene Kraft zur Vertretung der Entartungen des Blutes, der geschichtlichen Mächte, verwerthet; er bleibt ihm aber treu, wenn er im Mitleiden mit den Schwachen und Entarteten, auf dem Wege zur Heiligung, sich selber opfert, und dadurch die Nichtigkeit der Welt, die Tragik des Daseins, ja seiner höchsten Kraft: der Liebe, zum überzeugendsten Ausdruck bringt.

Aber soll nun der Tod endlich doch das äusserste Ziel aller Heldenschaft, der eigentliche Triumph des Reinmenschlichen sein? — Mit letzter, mächtigster Glaubenskraft, wie ringend mit dem Tode selbst, sehen wir unseren Helden noch einmal um die Möglichkeit des Lebens für das Ideal, das naturgeborene Edele, Göttliche im Menschen, kämpfen; und so wird Ihm der Tod wahrlich, nach Schopenhauer's grossem Worte: zur Apotheose! Unser Buch beschliesst das aus dem Vendramin vom 11. Februar 1883 datirte Fragment zu dem „Abschlusse von Religion und Kunst“: *Das Weibliche im Menschlichen*. Die Ergänzung des Reinmenschlichen aus dem Ewig-natürlichen, aus dem Liebesbunde der Geschlechter — ein tiefes Wunder des Lebens: hier ist der letzte Stein gewälzt von dem Quell alles Seienden — und wie auch der Ausgang sein möge, — der Strom quillt aus dem Ewig-Lebendigen. Diesen Quell selber heilig-rein zu erhalten, unter der Weihe menschlich edeler Wahrhaftigkeit, wie den Speer in der Hut des Grales, ist endlich unserer Gattung höchste Selbsterhaltungspflicht. Was ihr noch Heil zu bringen vermag, kann nur aus diesem reinen Quelle kommen. „Nur starke Menschen kennen die Liebe, nur die Liebe erfasst die Schönheit, nur die Schönheit bildet die Kunst“ — diess Erstlingswort des Künstlers von 1849 (*K. u. Rev.* III. 42), wie eine harmonisch ausgestaltete ewige Melodie erschallt es hier von der letzt-erstiegenen Höhe des grossen Heldenlebens eines Weisens. „Nur ein bedeutendes Individuum kann die Polygamie nicht erzeugen, ausser unter der Einwirkung des idealen Gesetzes der Monogamie“. Aus dem reinsten menschlichen Liebesbunde erwächst der Genius der Menschheit als Individuum, wodurch allein der Weg zum Heile der Gattung uns eröffnet und gewiesen werden kann. Und so sind wir von dem „Prinzip des Kommunismus“ im Anfange unseres Buches bis zur idealen ethischen Ausdeutung dieses selben Prinzipes, welches das Prinzip der Liebe ist, nämlich zur Abweisung alles, sonst für unnatürlich gehaltenen, falschen Kommunismus der Liebe (Polygamie), und zur Bestätigung des wahrhaften Kom-

munismus in dem ethischen Genie der Gemeinsamkeit aus edeler Zeugung (Monogamie) gelangt, welches selbst die reinmenschliche Heldenschaft — das „Künstlertum der Zukunft“ bedeutet.

Weithin geht unser schwerer, staub- und blutbedeckter Weg durch die Geschichte des Lebens-Willens ohne die Schau des künstlerischen Weisen! Wir aber haben sie und wahren sie uns treulich als die heut schon religiös verbundenen Menschen-Brüder von der Gefolgschaft des Einen grossen „Beispiels“, des Meisters, der da mit dem Motto seines ganzen Lebens und all seiner Werke von uns schied. — Ja, mit dem ringenden Schmerzesausdrucke des tiefen Erlösungsbedürfnisses der erschauten Wahrheit aus allem Wahn der Welt und ihrer Wirklichkeiten: „*Liebe — Tragik*“. — Hören wir denn auch hier noch dieses letzte, verstummende Meister-Wort, wie wir es dem neuen Buche für unsere „Blätter“ entnehmen dürfen:

„Nur beiläufig und wie eines Abseitsliegenden finde ich, beim Ueberblicke der mir bekannt gewordenen Abhandlungen über den Verfall der menschlichen Geschlechter, des Charakters der Ehebündnisse und des ihnen entspriessenden Einflusses auf die Eigenschaften der Gattungen gedacht. Ueber diesen ausführlicher meine Gedanken mitzutheilen, behielt ich mir vor, als ich meinem Aufsatze über „Heldenthum und Christenthum“ die Bemerkung anfügte:

„dass keine mit noch so hohen Orden geschmückte Brust das bleiche Herz verdecken kann, dessen matter Schlag seine Herkunft aus einem, wenn auch vollkommen Stammesgemässen, aber ohne Liebe geschlossenen Ehebund verklagt.“

Wollen wir hierbei anhalten und zu tiefem Besinnen uns sammeln, so dürfte uns leicht die unermessliche Aussicht erschrecken, welche ein ernsthaft dafür eingenommener Gesichtspunkt uns eröffnet. Soferne ich uns kürzlich die Aufgabe stellte, dem Reimenschlichen in seiner Ubereinstimmung mit dem ewig Natürlichen nachzuforschen, so müssen wir bei vollster Besonnenheit erkennen, dass in dem Verhalten zwischen Mann und Weib, oder dem Männlichen und Weiblichen, der einzig vernünftige und deshalb zur lichtesten Erkenntniss leitende Ausgangspunkt hierfür zu finden ist.

Während mit hellster Deutlichkeit uns der Verfall der menschlichen Racen vorliegt, ersehen wir die thierischen Geschlechter, ausser wo der Mensch sich ihrer Mischungen bemächtigte, in grosser Reinheit forterhalten: offenbar, weil diese keine auf Eigenthum und Besitz berechneten Konventions-Heirathen kennen. Sie kennen aber auch keine Ehe; und ist es die Ehe, welche den Menschen so weit über die Thierwelt zur höchsten Entwicklung seiner moralischen Fähigkeiten erhebt, so ist eben wiederum der Missbrauch der Ehe zu gänzlich ausser ihr liegenden Zwecken der Grund unseres Verfalles bis unter die Thierwelt.

Da wir sogleich mit einer vielleicht überraschenden Prägnanz das sündliche Uebel bezeichnen mussten, welches im Geleite der zur Zivilisation fortschreitenden Kultur uns von den Vortheilen ausschloss, welche die thierischen Geschlechter in ihrer Fortzeugung unentstellt erhalten, dürfen wir uns auch als sofort an den sittlichen Kern unseres Problems herantreten erkennen.

Dieser deckt sich unsrem Urtheile alsbald bei der Gewährwerdung des Unterschiedes des Verhältnisses des Männlichen zum Weiblichen im

Leben der Thiere und dem der Menschen auf. So stark auch bei dem männlichen Thiere der höchsten Gattungen die leidenschaftliche Brunst bereits auch auf die Individualität des Weiblichen gerichtet sein mag, so beschützt es die Mutter doch nur so lange, bis diese selbst im Stande ist, die Jungen zur Selbsterhaltung soweit anzuleiten, dass sie endlich sich selbst überlassen werden und auch der Mutter sich entfremden können: hier liegt der Natur erst nur noch an der Gattung, die sie um so reiner erhält, als sie die Mischung der Paare einzig durch die gegenseitige Brunst derselben herbeiführt. Hiergegen nun wäre zu behaupten, dass die Ausscheidung des Menschen aus dem thierischen Gattungsgesetze zuerst sich dadurch vollzog, dass die Brunst in ihm als leidenschaftliche Zuneigung auf das Individuum sich wandte, in welcher der bei den Thieren so entscheidend mächtige Gattungs-Instinkt vor der idealen Befriedigung des Geliebtheits von diesem einen Individuum bis zur Unverständlichkeit sich herabstimmte: mit Naturkraft scheint dieser nur im Weibe, in der Mutter gesetzgebend fortzuwalten, wodurch sie, anderer Seits durch die auf ihre Individualität gerichtete ideale Liebe des Mannes verklärt, jener Naturkraft selbst verwandter bleibt, als der Mann, dessen Leidenschaft der gefesselten Mutterliebe gegenüber jetzt zur Treue wird.

Liebestreue: Ehe; hier liegt die Macht des Menschen über die Natur, und wir nennen sie göttlich. Sie ist die Bildnerin der edlen Racen. Leicht dürfte das Hervorgehen dieser aus den zurückbleibenden niederen Racen durch das Hervortreten der Monogamie aus der Polygamie erklärt werden können; gewiss ist, dass die edelste weisse Race in Sage und Geschichte bei ihrem ersten Erscheinen monogamisch auftritt, als Eroberer durch polygamische Vermischung mit den Unterworfenen sofort aber ihrem Verderben entgegen geht.

Hier nun treffen wir in der gegensätzlichen Beurtheilung der Polygamie und der Monogamie auf die Berührung des Reinnenschlichen mit dem ewig Natürlichen. Von vorzüglichen Köpfen wird die Polygamie als der natürliche Zustand angesehen, wogegen die monogamische Ehe als ein stets neu unternommenes Wagniss gegen die Natur gilt. Gewiss stehen polygamische Völker dem Naturzustande näher, und erreichen hierbei, sobald nicht störende Mischungen unterlaufen, die Reinhaltung ihrer Race mit dem Erfolge, mit welchem die Natur die thierischen Geschlechter unverändert sich gleich erhält. Nur ein bedeutendes Individuum kann die Polygamie nicht erzeugen, ausser unter der Einwirkung des idealen Gesetzes der Monogamie; wie es ja selbst durch leidenschaftliche Zuneigung und Liebestreue in den Harems der Orientalen seine Macht zuweilen ausübt. Hier ist es, wo das Weib selbst über das natürliche Gattungsgesetz erhoben wird, welchem es andererseits nach der Annahme selbst der weisesten Gesetzgeber so stark unterworfen blieb, dass z. B. der Buddha es von der Möglichkeit der Heiligerwerdung ausgeschlossen gehalten wissen wollte. Es ist ein schöner Zug der Legende, welcher auch den Siegreich-Vollendeten zur Aufnahme des Weibes sich bestimmen lässt.

Gleichwohl geht der Prozess der Emanzipation des Weibes nur unter extatischen Zuckungen vor sich. — Liebe — Tragik.“

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Martin Luther.

Ein Wort von deutscher Musik zum Reformationstage.

„Ich wollte gern eine deutsche Messe haben, ich gehe auch damit um; aber ich wollt' ja gerne, dass sie eine rechte deutsche Art hätte. Dass man den lateinischen Text verdolmetscht und lateinischen Ton oder Noten beibehält, lasse ich gelten, aber es lautet nicht artig noch rechtschaffen. Es muss Beides, Text und Noten, Accent, Weise und Geberde aus rechter Muttersprache und Stimme kommen, sonst ist es Alles ein Nachahmen, wie die Affen thun.“

(Mitgetheilt von Wilhelm Tappert nach Zimmermann's „Auswahl“ aus M. Luther's Schriften. Ed. Walch, Bd. XX. S. 265.)

Die Idealisirung des Theaters.

Geschichte einer Kunstentwicklung aus Moden zum Styl.

Von Hans von Wolzogen.

Zum Schlusse!

Weiteste Möglichkeiten eines heilsamen Einflusses des sich selber gesicherten Bayreuth auf die Kunst der Zeit und der Zukunft haben wir nunmehr mit dem ausschweifenden Blicke eines neu ermuthigten Idealismus verfolgt. Nur der Wunsch noch bleibt uns übrig, dass in der That dieses Eine, Allen voraufleuchtende Vorbild des idealen Kunst-Styles, dem grauen Gegenwall des grossen Modestaubes zum Trotze, stäts reichere Gelegenheit finden möge, überall dorthin reinigend und belebend zu wirken, wo immer in der Welt der Moden selbst vereinzelt ein ernster Wille sich regt, in bestimmten Gränzen theatralischer Kunst aus den Konventionen heraus zu neuem, lebendigem Style zu gelangen.

Nur dann aber wird Bayreuth diess wirklich vermögen, wenn es bei sich zu Hause bleibt, und wenn es selbst vor Allem die meisterliche Tradition des idealen Styles streng in Stand erhält; wenn es also nicht sich selber in die Modenwelt hineinbegiebt, und damit eben Das aufopfert, worin das befreiende Lebenswerk des Meisters uns fortlebt, was alle Thaten seines Lebens in Ein höchstes Ziel zusammenfasst, und was sein Leben uns allein ersetzen kann: die grosse Möglichkeit des idealen Theaters, verwirklicht in seiner eigenen, künstlerischen Sphäre. Hätte Wagner für nichts gelebt, als dass nach seinem Tode auch sein Gesamtwerk nur wieder das Opfer des selben, durchaus von ihm bekämpften modischen Opernwesens würde: er wäre ein Herakles gewesen, der im Augiasstall erstickte. Er aber hat nicht nur den Kerberos gebändigt, — er hat auch die Aepfel der Hesperiden uns gewonnen; und diese zu seinem Ruhme und unserem Heile dort zu pflanzen, wo er ihre Kerne zu neuem, vollem Wachsthum eingepflanzt hat: das ist unser Erbtheil, unsere Pflicht und unsere Ehre.

In einer Zeit, welche die Werke ihrer klassischen Meister den verschiedensten Stätten zur Ausführung überliefert sah, sagte Ludwig Tieck: „Wie steht es aber um die Musik-Werke, wenn selbst die klassischen, von trefflichen Meistern eingerichteten, so verschieden erscheinen können? Und ist nicht eine Zeit möglich, wo alle Tradition (die hier ebenfalls eine Rolle, und keine unbedeutende, spielt) untergegangen sein kann, und mit dieser vielleicht das Verständniss?“ (Krit. Schr. IV. 90.) Diese bange Frage entlockte dem klugen kritischen Geiste die „Iphigenia“ von Gluck, als er sie auf den Bühnen in Berlin — Darmstadt — Wien immer wie zu einem fremden Stücke entstellt gefunden hatte. Die Traditionen der Meister schwanden seitdem mehr und mehr dahin; aber die Eine Stätte ward uns von einem Meister geschenkt, wo nun die Tradition — und mit ihr das Verständniss — fortleben, von wo aus sie auch auf die „verschiedenen Erscheinungen“ der Kunstwerke in der Welt der Modetheater vorbildlich regelnd einwirken kann. „Gluck“, sagt Tieck in einem folgenden Aufsätze, „indem er sich ganz von der herkömmlichen Sitte entfernte, schuf etwas Neues und Grosses, eine edele musikalische Tragödie, die zwischen dem Gesange und der Rezitation schwebt, und die deswegen vielleicht gar nicht an so vielen Orten auf die rechte Weise darzustellen ist.“ (IV. 93.) Setzen wir den Namen unseres Meisters an die Stelle desjenigen seines grossen Vorgängers, so führt uns das merkwürdige Bedenken „vielleicht gar nicht an so vielen Orten“ mit logischer Nothwendigkeit wiederum an den Einen Ort, das freie Zentrum der reinen Tradition des meisterlichen Idealstyles: nach Bayreuth.

Wie fremd diess Bayreuth jener Welt der *Moden* sein muss, aus welcher es so glücklich ausgeschieden und abgesondert worden ist: das gesammte Leben des Meisters, dem es sein Dasein verdankt, mit all seinen Kämpfen, Nöthen und Entsagungen, hat uns diess auf das Deutlichste beweisen müssen. Hätte diese Schöpfung einen anderen Ruhepunkt finden können, es hätte ihn sicherlich gefunden; denn immer wusste Wagner, was er wollte, und was er konnte, und Alles in seinem Leben — mitten unter allen Zufälligkeiten der Welt — war Nothwendigkeit: jene wunderbare Nothwendigkeit, die dem seltsamen Verhältnisse zwischen Helden und Welt entspricht. Ein ehrfürchtig zu betrachtendes Symbol dieses bedeutungsvollen und tragischen Lebens ist also jenes Haus von Bayreuth. Es ist die Verkörperung aller der reichen Erfahrungen und des ganzen gewaltigen Willens des Mannes, den heute die Welt als Helden im Grabe feiert und verehrt. Diess aber bliebe ein übler Götzendienst, wenn man alsbald nach seinem Tode sein wahres Lebenswerk für eine Sache erklärte, die etwa „auch anders“ sein könnte. Das „auch anders können“ war niemals Wagner's Sache! Er wusste es wohl, wie eine Kunstentwicklung aus zwei Jahrhunderten deutschen Geisteslebens durch

ihn, dessen künstlerischer Genius sie als Erbe in sich aufgenommen hatte, an eben dieser Stätte ihren Abschluss, und damit der Aufbau einer neuen, aber noch nicht vorhandenen Zeit ihren Grundstein gefunden habe.

Oder hätte man es denn schon vergessen, was er selbst bei jener Grundsteinlegung vor 12 Jahren zu den Freunden seiner Sache, und somit zu uns Allen sprach?

„Diess ist das Wesen des deutschen Geistes, das er von Innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut. — So will ich diesen Stein als den Zauberstein bezeichnen, dessen Kraft die verschlossenen Geheimnisse jenes Geistes Ihnen lösen soll. — Schon jetzt ist er stark und recht gefügt, um dereinst den stolzen Bau zu tragen, sobald es das deutsche Volk verlangt, zu eigener Ehre mit Ihnen in seinen Besitz zu treten. Und so sei er geweiht von Ihrer Liebe, von Ihren Segenswünschen, von dem tiefen Danke, den ich Ihnen trage, Ihnen Allen, die mir wünschten, gönnten, gaben und halfen! — Er sei geweiht von dem Geiste, der es Ihnen eingab, meinem Anrufe zu folgen; der Sie mit dem Muthe erfüllte, jeder Verhöhnung zum Trotz, mir ganz zu vertrauen; der aus mir zu Ihnen sprechen konnte, weil er in Ihren Herzen sich wiederzuerkennen hoffen durfte: von dem deutschen Geiste, der über die Jahrhunderte hinweg Ihnen seinen jugendlichen Morgengruss zujauchzt.“

Ein jeder Deutsche, dem die hohe Kunst wahrhaftig zum Gemüthe spricht, — wenn er diese Worte hört, wird er es sich nicht sagen: dass es seine ernste Pflicht sein müsse, den auf solchem Grundstein errichteten Bau treulich im Sinne seines Meisters erhalten zu helfen? — Wenn er es nur einigermaassen von jenem Meister gelernt hat, die Welt um sich her zu betrachten und zu verstehen, wird er dann noch einen Augenblick daran zweifeln können, dass diese Welt noch nicht reif dafür wäre, das erkenntnissvoll in die Einsamkeit gestellte ideale Werk des grossen Künstlers als ihr wohlverdientes Eigen zu beanspruchen, um es nach Gutdünken in sich aufzunehmen und zu verwerthen?

Oder sollte diess etwa gar die Belohnung dafür sein, dass sie ihm sein Leben lang nur Beschwerde, Aerger und Kummer bereitet hat durch ihr Unverständniss für sein Werk?

Wie diese Welt noch heute mit des Meisters Hinterlassenschaft sich abfindet, das zeigte uns, nach vielen anderen Beispielen, vor einiger Zeit wieder die vielbesprochene erste Aufführung des „Tristan“ in einer unserer grössten Metropolen. Eine Schuld sollte hierdurch abgetragen werden, welche man dem lebenden Meister seit 22 Jahren hatte ausstehen lassen; und es vereinigten sich dazu wirklich die anscheinend denkbar geeignetsten Kräfte: ein persönlich befreundeter Bühnenleiter, ein Direktor von feinsinnigem Verständnisse für die dramatische Scene und die musikalische Leitung, ein Bayreuther Kapellmeister ersten Ranges und einzelne hervor-

ragende Bayreuther Künstler. Hätte nun damit dem grossen Werke nicht selbst in den prunkvollen Räumen des modernsten Opernhauses eine würdige Erscheinung ermöglicht werden sollen? — Welche Täuschung! Vergasset ihr schon über der Grösse der Metropole die Grösse des Werkes, so vergasset doch nicht in der Metropole das Publikum, das der Theaterkasse sein „baares Geld“ bezahlt, und die Kritik, welche der Meister nicht einmal mit „guten Worten“ bezahlt hat! Gedächte man dessen, so brauchte es keiner Verwunderung mehr. Diess eben ist die Sphäre jener Welt, wo man sich einbildet, die Aufgabe des Bayreuther Theaters und das Werk des Meisters recht eigentlich erst zur vollen Wirkung und weitesten Geltung bringen zu müssen! —

Dass Etwas, wie das Bayreuther Theater, um seiner selbst willen dasein, dass es selbst, indem es dort steht, unendlich viel mehr bedeuten könne, als die gesammte moderne Kunst-Welt mit all ihren Vergnügungen, Interessen, Ambitionen und sogar Reform-Experimenten, das mag man — begreiflich! — in der Welt nicht begreifen, obzwar des Helden Leben und Wirken selbst wohl aller Augen für diese Thatsache hätte öffnen können.

Heute, da es mehr als je zuvor gilt, das eigenartigste Meistererbe in der Welt intakt zu erhalten, damit es noch einmal auf die Welt wirken könne, hört man wirklich vielfach den Ruf der konventionellen Theatergescheidtheit: „Ei was: die neue Bayreuther Errungenschaft, der „ideale Styl“, das muss nun doch endlich auch in die Welt hinaus; was nützt es denn sonst — der Welt?! Es kann doch nicht etwa „Selbstzweck“ sein wollen?! Oder gar Welt-Zweck?! Welt-Nutzen und Welt-Schmuckstück, — ja, das lassen wir uns gefallen!“

Immer „Welt“ — „Welt“ — „Welt“, als die höhere Potenz und eigentliche Triumphstätte des künstlerischen Genius. Was ist denn diese Welt? was hat sie für die ideale Kunst Förderndes gethan, dass man ihrer Sphäre das ihr glücklich entrungene gemeinsame Erbe des klassischen Gedankens und der Wagner'schen That alsbald wieder zur geneigten Weiterpflege überlassen sollte? — Womit hat diese „Welt“ es verdient, dass man glauben dürfte, eine einzige, wahrhaft welt-bedeutende Errungenschaft deutscher Kunst habe überhaupt erst dann ihren Zweck erreicht, wenn diese Welt, diese Gesellschaft, dieses Publikum etwas „davon hätte“?! Das sind etwa demokratisirte Renaissance-Anschauungen, nicht aber würdig einer deutschen Reformation.

Es kann nicht oft genug wiederholt werden: das Grossartige und unvergleichlich Werthvolle, was es dem Meister für sein Kunstwerk zu gewinnen gelang, war eben jene eigene ideale Sphäre, die allein die nothwendige Ausbildung des idealen Styles ermöglichen kann, und zwar in der völligen Isolirung von einer ganz anders gearteten grossen Welt, wo die Moden und Konventionen herrschen. Das ist jene einzige Sphäre,

die so zauberhaft wirkt, dass die selben Künstler, welche draussen der theatralischen Konvention ihre schönen Kräfte willig opfern, um dem Publikum zu gefallen und der Kritik keinen Anstoss zu geben, dort nun mit einem Male wie umgewandelt der Moden und Gewohnheiten vergessen lernen, um ein jeder mit ungeahnter Steigerung seines besten Vermögens den meisterlichen Vorschriften nachzukommen: zur gemeinsamen Durchführung und Fixirung eines, ihrer eigenen Theaterwelt fremdesten, idealen Styles.

Nun hat Bayreuth erst zwei Festspiele unter des Meisters Leitung und zwei weitere unter dem Einflusse seiner Tradition erlebt; noch kein anderes Werk ausser den „Nibelungen“ und dem „Parsifal“ ist bisher dort zur Auf-führung gelangt, die Fixirung und Durchbildung des von dem Meister begründeten Styles steht erst in ihrem Beginne, und bedarf durchaus noch der völlig ungestörten Ruhe in jener reinen Weltferne, welche der Meister so weise als erste Existenzbedingung für sein Theater erkannt hatte. Also auch in Bayreuth selbst ist man noch lange nicht soweit, dass man sagen könnte: unsere Aufgabe ist gelöst, unser Werk ist fertig; — ganz abgesehen davon, ob es sich hier nur um ein „fertiges Werk“, oder ob es sich nicht vielmehr um die Thatsache des Vorhandenseins der Sphäre handelt, welche eben nirgends sonst vorhanden ist, als dort.

Wollte man wirklich die stille Pflege des Bayreuther Styles mit einem Male, wenn auch nur etwa in einer Nachahmung, hinein versetzen in jene fremde Staubsphäre unserer grossen Modenwelt, — dort, wo alle Zweige theatralischer Kunst, weil sie eben nicht als grosse, ideale Kunst gepflegt werden können, erdwärts geknickt darnieder liegen, — könnte da wohl nur eben dieser eine Zweig wirklich und ernstlich der Pflege geniessen, welche ihm durch jenes wichtigste Moment, das bei der Nachahmung vergessen blieb, durch die ideale Sphäre der Bayreuther Isolirtheit wenigstens nach Menschenmöglichkeit gesichert war?!

Was ist vielmehr vorauszusehen? Dort, wo ideale Kunst, mit allem Andern, der Herrschaft des Wechsels unterstellt ist, da wird sicherlich auch diese einzelne Pflege des Grossen und Echten, aus ihrer eigenthümlichen Sphäre herausgerissen, nur zunehmend schweren Schaden erleiden können. Ja, die allgemeine Umgebung des Modernen wird die freie Durchbildung und Bethätigung des Styles gar nicht aufkommen lassen. Begiebt sich ein gesunder Mensch als ein Beispiel vernünftiger Lebensweise unter eine Schaar von Kranken, damit diese zum Bewusstsein ihrer Unvernünftigkeit kommen und auch allmählich gesunden, so ist die gewöhnliche Folge, dass auch er erkrankt und noch eher zu Grunde geht, als die an das Kranksein gewöhnte Menge. Soll in einer sittlich verworrenen und künstlerisch unwahrhaftigen Welt ein besonderer Styl ernster, idealer Kunst wirklich erspriesslich gepflegt werden, so muss diese Pflege auch ganz in ihrer eigenthümlichen Sphäre, frei und für sich stattfinden; ja, sie

muss sich erst ihre eigene sichernde Sphäre schaffen, und diese dann vor jeder Störung strenge bewahren. „Alles ist nach seiner Art“ und „Jedem das Seine“, diess müssen die Wahrsprüche einer solchen Pflege sein. Erst dadurch mag wohl sehr allmählich auch eine allgemeinere Sphäre künstlerischer Gemüthsbildung sich gewinnen lassen, welche alsdann ein harmonisches Zusammenwirken der inzwischen einzeln ausgebildeten Vermögen und Eigenarten künstlerischer Thätigkeit ermöglichte. Die also gepflegte grosse ideale Kunst aber ist dann nicht um des Publikums willen vorhanden, sondern das Publikum findet sich nach und nach hinzu, um mit erwecktem Gefühlsverständnisse selbst theilzunehmen an der ernstesten Pflege der Kunst und an dem eigenartigen Zauber der künstlerischen Sphäre. So bildet sich an der Kunst ein neues Volk in einer anderen Welt; und geschieht diess nicht, so heisst das nur: die Welt ist unverbesserlich, aber wenigstens existirt noch ausser ihr, durch die Gnade Gottes, in einzelnen Meistern die erhabene Kunst, und sie besitzt zu ihrer Pflege eine eigene abgesonderte Stätte und eine mithelfende Verbindung von wenigen, aber gläubigen und thätigen Jüngern des Meisters.

Solange man noch bei grossen Originalen alsbald an Nachahmungen und Imitationen denken kann, hat man ihre Bedeutung noch nicht verstanden und zeigt sich noch wenig ihrer werth. Es ist nicht einerlei, ob man das Niederwald-Denkmal auf dem Niederwalde bewundert, oder ob man es zu einer beliebigen, sogenannten „passenden Gelegenheit“ auf den Kreuzberg bei Berlin versetzt, damit die „Reichshauptstadt“ etwas davon habe, weil es ja doch sonst keinen rechten Zweck in der Welt hätte. Es ist auch nicht das selbe, ob man durch die hellenischen Propyläen zum Tempel der Athena geht, oder — nach dem Löwenbräu. Ebenso wenig gilt es gleich, ob das Bayreuther Theater zum Publikum kommt, oder ob das Publikum sich dazu bequemt, zu ihm zu kommen. Und es kommt ja auch! Es folgt dem Rufe vom Hügel. Nur die falschen Propheten in seiner Mitte, welche zum grossen Theile die Schuld tragen, dass es noch nicht glücken will, „die Atmosphäre zu verbessern“, — diese falschen Propheten wollen, dass der Berg zu ihnen komme. Er kommt aber nicht; er steht fest und kann nicht anders: und so werden auch die Propheten selbst endlich ein Mal nicht anders können und zum Berge kommen müssen! —

Ja, und bliebe schliesslich auch jede Wirkung von Bayreuth in die Ferne aus, — verschlänge auch die letzten Reformversuche aus Bayreuther Anregungen der Staub der Modenwelt: nun, dann wäre erst recht, gegenüber der ganzen dort aussen herrschend gebliebenen Macht der Moden, das in Bayreuth allein Ermöglichte rein und stark in seiner Eigenart zu erhalten; damit doch irgendwo unter Gottes weitem Himmel ein Zeugniß abgelegt werden könne: dafür, was idealer Styl monumentaler tragischer Kunst aus deutschem Geiste sei.

Nicht mehr dann also in einer wirksamen Schule des Styls würde diess Zeugniß abgelegt werden, sondern in dem einsamen Weihetempel des Ideals, als der heilig gehaltenen Erinnerungsstätte am Grabe des grossen Mannes, der dieses Lebenswerk vollbringen konnte, diesen Hügel ersteigen und dieses Theater bauen. — „Selige Oede auf sonniger Höh“ — bis wieder einmal ein Wecker kommt, der da auf seine Weise des Tages Moden schreckt, weil er zu neuem Tage den deutschen Styl erweckt. —

Oder — käme auch Er nicht? —

Nun, so sehet bei Zeiten zu, dass der letzte Held uns nicht gestorben sei; dass Bayreuth bestehe, solange Heldenglaube im deutschen Volke lebt; dass die Moden nicht sagen können: wir sind die Welt, sondern der Styl noch sein Wort darein zu reden hat: halt da, auch hier ist eine Welt, — hier ist Bayreuth! —

Die Idealisierung des Theaters, durch unsere Klassiker auf dem Gebiete des Schauspiels begonnen, durch Richard Wagner im musikalischen Kunstwerke vollendet, bestand in dem durchgeführten Siege des idealen Kunst-Styles über die theatralischen Moden. Moden und Styl haben als Hauptbegriffe unsere gesammte Betrachtung über die Idealisierung des Theaters durchzogen. Fassen wir nun zum Schlusse die Bedeutung dieser Hauptbegriffe noch in einige kurze Sätze zusammen.

Mode ist ein französisches Wort, heisst „Art und Weise“, und bezeichnet das immer Modifizierte, Veränderliche, zumal die wechselnde Tracht der realen Welt, der Gesellschaft.

Styl ist ein griechisches Wort, heisst „Säule“, und bezeichnet das Festgestellte, Beständige, zumal den sicheren Träger der idealen Welt, des Kunstwerks.

Mode vergeht im Moder der Zivilisation; aber Styl bildet den edelsten Bestand der menschlichen Kultur.

Mode sagt: ich kann auch anders, „Wandel und Wechsel liebt, wer lebt“; Styl sagt: „Ich fürchte kein Feuer“ — ich kann nicht anders.

Mode ist Formel der Welt; Styl: Form des Helden.

Der Held ist es werth, dass die Welt zu ihm komme; aber ist auch die Welt es werth, dass der Held zu ihr komme?

Kommt er nun immer von Neuem „zur Welt“ — jedoch nur, um die Welt an sich heran zu ziehen und empor zu führen zu heldenmässigem Fühlen, Schauen, Denken und Handeln: nun, so thut er diess eben deshalb, weil die Welt es unwerth ist, dass er zu ihr komme, und weil er, als ein Gottgesandter, ihr Hilfe bringen soll in ihrer grossen Noth.

Damit zeigt sich zwischen Helden und Welt ein Drittes, ein versöhnendes und vereinigendes Band: die Religion des Mitleidens.

Wohl sollte die Welt, von dem Geiste dieser Religion ergriffen, den Spruch des Helden: „Hier stehe ich — ich kann nicht anders“ durch den innigen Stossseufzer ihrer Selbsterkenntniss ergänzen: „Gott helfe mir, Amen!“

Und gewiss, er wird ihr helfen, auch heute noch helfen, der Held, den Gott ihr gesandt hat: wenn uns sein Geist lebendig bleibt, nicht nur in dem Hause seiner Kunst, auch in dem Herzen seines Volkes.

Dessen möge denn in unseren Tagen treulich sorgen, was stolz des Meisters Namen trägt: der Allgemeine Richard Wagner-Verein in all seinen Gliedern und Theilen, nicht als die nachgeahmte Form einer deutschen Modesache, sondern als eine frisch und stark aufwachsende Kraft und Macht von echtem deutschen Styl. —

„Viele sind's nicht werth, dass sie ein einzig gutes Werk sollten thun, und wahrlich, es ist ein Grosses, dass ein Mensch würdig ist, dass er ein gutes Werk thue“. Dieses Lutherwort ist auch uns gesagt. Möge der „Wagnerianer“ es nicht vergessen, welches Werkes er gewürdigt worden, und dass ihm in der „Idealisirung des Theaters“ zugleich die Idealisirung des Volksgemüthes als Erbe seines Meisters übertragen ist. Zu den „Werken“ und dem „Werk“, dem „musikalischen Drama“ und dem „idealen Theater“ Wagner's, gehört als das Dritte — das „Publikum“. — Das ist jenes Volk der „Idealisten“, dessen geistige Kultur uns Wagner in seinen Schriften vorgezeichnet hat, — nicht die Idealisten des banalen Wortgebrauchs, als diejenigen, welche „sich Ideale machen“, sondern die wahren Idealisten im philosophischen Sinne, als Diejenigen, welche, wie Goethe sagt: „in der Idee leben“. Um aber in der Idee zu leben, muss man Ideen schauen, — Ideen glauben können. Sie zu schauen, hat uns die Kunst des grossen Sehers selbst gelehrt, — sie zu glauben, hat er seine Kunst durch den Weltathem seiner Musik beseelt. Ohne den Glauben an die Idealisirkraft des deutschen Geistes in Kunst und Volk helfen uns alle guten und schönen Werke nichts, hilft auch nichts die materielle Erhaltung eines Bayreuther Theaters, selbst nicht die Begründung einer Stylschule in Bayreuth. Ohne den Glauben an das Ideal bleibt alles hohl und todt, und der ideale Styl selbst wird eine Mode auf Zeit. Nur im Glauben wird der Geist des Idealismus für Kunst und Volk wahrhaft lebendig zu heilsamen Werken und neuen Thaten; denn — wie wiederum Luther sagt —: „Die Erfüllung muss vor allen Werken durch den Glauben geschehen sein, und die Werke folgen der Erfüllung nach“. „Die Werke sind todte Dinge; aber wir suchen hier den, der nicht gethan wird wie die Werke, sondern den Selbstthäter und Werkmeister: das ist Niemand denn der Glaube des Herzens“!

Diess gilt für alle Wanderer auf den krausen Weltpfaden nach idealen Zielen; und wie wir uns schon auf diesen unseren Weg der Betrachtungen ein deutsches Heldenwort als Leitspruch mitgenommen hatten, so begleite nun dieses andere Wort, das einst dem Manne des deutschen Glaubens zum Kampfe für das Heiligste im Menschenherzen die sieghafte Kraft verliehen, uns weiterhin auch auf unseren Weg der „Werke“ für ein edeles, grosses Gut des deutschen Geistes: die Idealisirung des Theaters. —

Ueber das was wir unter „Natur“ verstehen.

Eine Betrachtung von Dr. Eugen Aragon.

Katastrophen wie die Erdbeben von Ischia, auf Java und in Spanien zeigen handgreiflich, dass es thöricht ist, von dem „sittlichen Walten“ der Natur zu reden, während es am Tage liegt und Jedem in die Augen springt, dass die „Natur“ von dem Wohl und Wehe, Gut und Uebel, kurzum von dem gesammten moralischen und geistigen Leben der Menschen gar keine Notiz nimmt. Indem sie ihre einmal eingeschlagenen *procédés*, welche die Wissenschaft ihr abgelauscht und „Naturgesetze“ betitelt hat, ruhig weiterbefolgt, ist ihr dabei das Treiben der Menschenwelt ebenso gleichgiltig wie das eines Ameisenhaufens. Diess wird überall klar, sobald sie und ihr Mechanismus irgendwo mit uns menschlichen Individuen und unseren Empfindungen zusammenstösst: wo dann jedesmal kurzer Prozess gemacht wird. Das edelste menschliche Wagen und Wollen wie den blinden Zufall spült sie mit der selben lässigen Hand in ihren Schooss hinunter. Wie z. B. wenn bei stürmischer See ein Schiffsjunge über Bord gestürzt ist, ein Matrose sich ihm nachgeworfen hat, und die Beiden, vor den Augen der übrigen Schiffsmannschaft, von den Haifischen verschlungen werden. Daher ist alle Tragik, wenigstens nach dieser Seite hin, „Niaiserie“; insofern wir, im Augenblick tragischen Ergriffenseins, Etwas für sehr wichtig nehmen, was in den Augen der Natur, des Schicksals, des objektiven Weltenganges gar keine Wichtigkeit hat*). Wenn „Mutter Natur“ einer Shakespeare'schen Tragödie beiwohnte, würde ihr ähnlich zu Muthe sein, wie uns, wenn wir eine Tragödie von Ameisen aufgeführt sähen. Nicht einmal lachen würde sie; sondern allenfalls einschlafen und gähmend vor sich himurmeln: ist Das zum Aushalten?! so viel Lärmen um nichts! und dabei würde sie mit der Achsel zucken, und Ischia und Casamicciola würden zusammenstürzen, und fünftausend entseelte Menschenleiber bedecken. So im Handumdrehen macht sie mehr Opfer als Shakespeare und alle seine Tragödien, und befindet sich doch nicht schlechter

*) Gegendüber diesem schroffen Ausdrücke vom Standpunkte der Natur als solcher, erinnere man sich eines Andern, vom Standpunkte des Rein-Menschlichen: „Möge der aus einer Regeneration des menschlichen Geschlechtes hervorgehende Zustand, durch die Kraft eines beruhigten Gewissens, sich noch so friedsam gestalten, stäts und immer wird uns in der umgebenden Natur, in den unabänderlich unter und neben uns sich geltend machenden niederen Willens-Manifestationen in Meer und Wüste, ja, in dem Insekt, 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 Kreuz als letzte erhabene Zukunft zu richten haben.“ (Religion und Kunst. X. 317.) Bedenken wir aber auch, dass nach Goethe's Worte der Kern der Natur wiederum nur „Menschen im Herzen“ zu suchen sei, so werden wir schon hierdurch uns zu einer „Harmonisirung des Ewig-Natürlichen mit dem Rein-Menschlichen“ hingeleitet finden.

dabei. Das ist Natur; nicht aber was unsere schönseligen Philosophieprofessoren sich dabei denken oder zu denken vorgeben.

Wenn ich von Natur spreche, darf ich nicht den Fehler begehen, mir diese als etwas von der konkreten Sache selber Verschiedenes vorzustellen; sei nun der in's Auge gefasste Gegenstand eine einzelne Erscheinung, oder ein Komplex einzelner Erscheinungen, oder die in Gedanken zusammengefasste Totalität aller Erscheinungen. Diess bedarf einer näheren Erläuterung.

Wir sind im gewöhnlichen Leben Alle darin einig, uns bei der Erklärung aller irgend vorkommenden wirklichen Erscheinungen zuguterletzt auf die Natur, als den letzten allen gemeinsamen Erklärungsgrund zu berufen; und fast in jedem Satze, in welchem wir einem, einer tieferen objektiven Weltauffassung entsprungenen Gedanken Ausdruck geben, findet sich die Natur als Substantivum wieder. Auch verstehen wir dabei einander ganz deutlich, und was damit gemeint sei, wenn von der Natur die Rede ist, ist Keinem zweifelhaft. Was es aber sei, was man unter diesem uns allen so vertrauten und doch, sobald wir uns besinnen, geheimnissvollen Begriff eigentlich versteht, also Was denn eigentlich in ihm und durch ihn gedacht wird, darüber sind sich die Allerwenigsten klar; und kaum Einer ist im Stande, von einem Begriff, den er jeden Augenblick gebraucht, von einer Sache, auf die er sich jeden Augenblick beruft, eine befriedigende Definition zu geben. Dem denkenden Jüngling, der dessen zum ersten Mal inne wird, kann es leicht geschehen, dass er zuletzt an der Realität der Natur selber Zweifel zu fassen beginnt und in den Ausruf Lenau's mit einstimmt:

„Ei was Natur! Wer ist denn die?

Wo steckt sie denn? Ihr saht sie nie.

Auch so ein abgezogner Geist,

Der Euch im trunkenen Kopfe kreist.“ (Faust.)

Indessen: diessmal hätte der Skeptizismus Unrecht, indem er seinen Bekenner sich aus Ueberdruß zu einem übereilten Schluss, und damit zum Aufgeben einer guten Sache hätte hinreissen lassen. Denn, was wir im Sinne haben, wenn wir das Wort Natur aussprechen, ist ja keineswegs ein nur Gedachtes, keineswegs erst das Ergebniss einer abstrakten Gedankenoperation, kein dem Bewusstsein der Menschheit inkorporirtes Produkt abstrakter Denker, wie das Absolute, das Allervollkommenste Wesen, das Sein und ähnl. Abstrakta, — und eben so wenig ein aus der theologischen Ueberlieferung herstammender Begriff, also kein dem menschlichen Bewusstsein aufgepfropftes Wahngelbde, sondern ein bei der objektiven Betrachtung der Welt unmittelbar deutlich als wirkend und wesenhaft Empfundenes und sich gewissermaassen von selber in das Sprachdasein und über die Lippen Drängendes, kurzum ein Begriff, welcher sich in jedem Menschen, der fünf Sinne und eine Vernunft hat, mit Nothwendigkeit herانبildet. Womit es denn auch übereinstimmt, dass das diesen Begriff be-

zeichnende Wort in beinahe allen Sprachen, — der lateinischen, italiänischen, spanischen, portugiesischen, französischen, englischen, deutschen, russischen und schwedischen — gleichlautet. Mag darum der Skeptiker noch so sehr in jedem Einzelnen nur das Einzelne sehen wollen und deshalb mit Lenau denken:

„Was sagt: Berg, Thal, Luft, Meer und Sterne?

Das Alles ist mir vor der Hand

Nur eben Stern, Luft, Meer und Land“

(Ebendas.)

er halte immerhin den Zusammenhang aller Erscheinungen für Täuschung, so tritt doch schon in jedem einzelnen organischen Lebewesen ihm eben jenes unbenannte Etwas entgegen, dessen Anerkennung hier nicht, wie wo es sich um eine Vielheit gesondert und in verschiedenen Formen auftretender Erscheinungen handelte, Sache der Vernunftwahl, sondern Sache der Vernunftnothwendigkeit, d. h. der ihrer Funktion obliegenden Vernunft ist, — und welches er auch hier nicht anders als Natur nennen kann. Denn, auch im einzelnen Lebewesen die Natur leugnen, hiesse, sich selber als ein Vernunftbegabtes, als ein Denkendes leugnen; es hiesse, auf die Ausübung der Vernunftfunktion, aus Kleinmüthigkeit und Ueberdruß, zu Gunsten des in der blossen, gedankenlosen, Anschauung aufgehenden Verstandes Verzicht leisten wollen. Hat man sich nun aber durch die Schwierigkeiten der Sache nicht dazu verleiten lassen, die Vernunft und ihre Forderungen einfach über Bord zu werfen, so wird man von der also in Frage gekommenen Natur eine Definition verlangen, die in klaren unzweideutigen Worten sowohl den Gegenstand erschöpfe, als auch mit unserer innersten, bisher gehegten, Empfindung zusammenstimme. Kant's Definirung der Natur als des „Daseins der Dinge, sofern es nach allgemeinen Gesetzen bestimmt ist“ kann uns nicht das sein, was wir hier suchen; denn sie fasst das Wirken der Natur nur von der formalen, und den Begriff nur von der subjektiven Seite. Eine weitere Bestimmung der Natur als des „Inbegriffs aller Gegenstände der Erfahrung“, gleichfalls von Kant, giebt uns zwar das Materielle, und in tiefster Fassung, hält sich aber ebenfalls innerhalb der Sphäre blosser Begriffe, und hat überdiess den Nachtheil, dass das Wort Inbegriff, als ein blosses *Ens rationis*, d. h. als ein aus Begriffen abstrahirter (besser: hervorgegangener), keine andere als eine nur begriffliche Entität habender Begriff, seinerseits eine Definition heischt, die jedoch schwer zu geben sein möchte; denn eigentlich ist der Inhalt dieses Wortes kein auf dem regelrechten Wege der Abstraktion (sei sie nun solcher aus anschaulichen Vorstellungen oder solcher aus Begriffen), durch Fallenlassen des Ungleichartigen und Beibehalten des Gleichartigen, gewonnener, sondern ein, auf dem Felde abstrakter Begriffe, aus einer blossen Gefühlsoption hervorgegangener; daher ich bezweifle, ob sich auf die Frage: „Was verstehen wir unter einem Inbegriff?“ eine befriedigende Antwort geben lasse. Jedenfalls befinden wir uns dabei in sehr dünner Luft. —

Dagegen trifft es mit unserer innersten Empfindung überein und fühlen wir uns mit einem Male wieder in die reale Welt versetzt durch die gelegentliche Erklärung Schopenhauer's: „Ueberhaupt“ (d. h. immer und überall) „bedeutet Natur das ohne Vermittelung des Intellekts Wirkende, Treibende, Schaffende.“ In der That fühlt Jeder, dass sein eigener Begriff von der Sache ihm hier verdeutlicht wiedergegeben wird; und in welchem Zusammenhange, in welcher Zurückführung gegebener Erscheinungen auf ihr Erklärungsprinzip, in welcher Gegenüberstellung auch immer von Natur die Rede sei, stäts wird man diese Definition stichhaltig finden; mag nun von kosmischem Wirken im Gegensatz zu Einzelwirkungen bewusster Wesen, von Natur im Gegensatz zu Unnatur, von Natur zu „Geist“, zu Willkür, zu Moral, oder wozu sonst die Rede sein. „Wäre nicht“ fährt Schopenhauer*) fort „der Intellekt sekundärer Natur, so würde nicht Alles, was ohne denselben, d. h. ohne Dazwischenkunft der Vorstellung, zu Stande kommt, wie z. B. die Zeugung, die Entwicklung und Erhaltung des Organismus, die Heilung der Wunden, der Ersatz oder die vikarirende Ergänzung verstümmelter Theile, die heilbringende Krisis in Krankheiten, die Werke thierischer Kunsttriebe und das Schaffen des Instinkts überhaupt, so unendlich besser und vollkommener ausfallen, als Das, was mit Hülfe des Intellekts geschieht, nämlich alle bewussten und beabsichtigten Leistungen und Werke der Menschen, als welche, gegen jene andern gehalten, bloss Stümperei sind Die Beihülfe des Intellekts haben wir wegzudenken, wenn wir das Wesen an sich der Dinge erfassen und dadurch, so weit es möglich ist, ins Innere der Natur dringen wollen.“ — Ins Innere der Natur? Dann ist also die Natur kein Letztes? Gewiss nicht. Die Natur als solche ist immer nur ein von aussen Angeschautes. In ihr, d. h. so lange wir mit unserem Bewusstsein der Natur gegenüber stehen bleiben, haben wir das Wesen der Welt immer nur von aussen aufgefasst vor uns. Oder, wie Schopenhauer ein andermal sagt: „Die Natur ist ein schön Ding, und es ist Keinem so sehr zu verargen, wenn er sich darin vergafft; aber sie bleibt ein Ding, wenn auch das grösste“**). Eben im Gefühl davon, dass wir uns mit der Natur doch immer noch innerhalb der Erscheinung befinden, dass sie (als Erklärungsprinzip) von den Dingen nicht den letzten Schleier wegnimmt, pflegen wir, wann ein tiefsinniges Gespräch oder eine innige Betrachtung uns bis an die Grenze des unserer Auffassung Erreichbaren, des unserem Verständniss Zugänglichen, geführt hat, von einem Innersten der Natur, einem Kern der Natur zu reden, es übrigens dahingestellt sein lassend, was darunter zu verstehen sein möge; das heisst: nachdem uns die Natur als Erklärung gedient hat, pflegen wir zu merken, dass sie selber der Erklärung bedarf. Und hier ist denn der Ort, wo Goethe's tiefer Dichterinstinkt alle seichten und flachen Welterklärer

*) Welt als W. u. V., Bd. 2, Kap. 21. **) Memorabilien, S. 396.

beschämt und den Materialisten und Empiristen ein für allemal das ernste Mahnwort zuruft:

Ihr folget falscher Spur!
Denkt nicht, wir scherzen:
Ist nicht der Kern der Natur
Menschen im Herzen?

Von diesem tieferen Standpunkt aus nun also definirt Schopenhauer „das ohne Vermittelung eines Intellekts Wirkende, Treibende, Schaffende“ folgendermaassen: „Die Natur ist der Wille, sofern er sich selbst ausser sich erblickt; wozu sein Standpunkt ein individueller Intellekt sein muss. Dieser ist ebenfalls sein Produkt“*). Diese Definition ist tiefer als die zuerstgenannte; sie ist die tiefste, die überhaupt gegeben werden kann, hat jedoch den Nachtheil, dass sie zu ihrem Verständniss die Bekanntschaft mit der Schopenhauer'schen Philosophie voraussetzt. Daher es für den von der Räthselhaftigkeit des Daseins ernstlich Ergriffenen auch hier keinen anderen Rath giebt, als Schopenhauer's Werke zu studiren.

Lenau's grüblerischer Tiefsinn verlangte überall nach einem Letzten, Absoluten, Unbedingten. Ein sehnsuchtsvolles Suchen danach ist seine wesentliche Signatur und durchzieht alle seine grösseren und kleineren Gedichte**). Diese welträthselschwangere Stimmung verleiht namentlich seinen Waldliedern und seinen Haidebildern (Stimme des Windes, Stimme des Regens, Himmelstrauer, Doppelheimweh, Einsamkeit) einen wunderbaren, innigen Zauber, der tief zu Herzen geht. In manchen seiner Gedichte zuckt es wie ein Wetterleuchten von jenem Blitz, durch welchen Arthur Schopenhauer die Welt in Wille und Vorstellung auseinanderwarf. Denn, viel schwerer noch als auf dem Gemüth des Dichters der „Nordseebilder“ lastete auf dem Gemüthe Nicolaus Lenau's das Problem des Daseins, — wie denn überhaupt, beiläufig gesagt, Lenau zwar weniger formgewandt und (im Sinne des französischen *spirituel*) geistreich, aber dafür viel inniger, ernster und ehrlicher und dem entsprechend von der Räthselhaftigkeit des Daseins tiefer ergriffen ist als Heine, der es frühzeitig gelernt hatte, seine Doppelnatur in dem Sinne auszubenten, dass der Jude mit dem Germanen sein Spiel treibt und sich im entscheidenden Moment über ihn moquirt. Lenau und Heine waren Beide zu tief angelegte Naturen, als dass sie sich nicht mit der Welträthselfrage hätten zu schaffen machen sollen; anderer-

*) Parerga u. Paralip. Kap. VI, § 71.

**) In seinem „Faust“ sagt er selbst:

„Mein innerst Wesen ist darauf gestellt,
In meiner ewigen Wurzel mich zu fassen;
Doch ist's versagt, und Sehnsucht wird zum Hassen,
Dass mich die Endlichkeit gefangen hält.
Furchtbarer Zwiespalt ist's und tödtlich bitter,
Wenn innen tobt von Fragen ein Gewitter,
Und aussen antwortlose Todtenstille,
Und ein verweigernd ewig starrer Wille.“

seits waren sie, als echte Dichteringenien, von Haus aus zu sehr auf gesunde, wirkliche Realität gerichtet, zu unbestechlich und vorurtheilsfrei, als dass der hohle Floskelkram einer „absoluten“ Weltweisheit, der zu ihrer Zeit die Katheder und von da aus die geistige deutsche Welt regierte, ihnen auch nur einen Augenblick hätte imponiren, geschweige denn ihnen als Dasjenige erscheinen können, was sie in ihrem tiefsten Gemüthe suchten und verlangten und als der Lösung bedürftiges Räthsel empfanden, ohne freilich, eben weil sie Dichter waren, die Lösung selber finden zu können. Spottlieder auf die gleichzeitige deutsche Stubenhocker-Philosophie finden sich beim Einen wie beim Andern. Mit welcher überwältigenden Gewalt der Ueberzeugung dagegen Schopenhauer's Philosophie späterhin nicht etwa nur auf viele, sondern auch auf die bedeutendste der mitlebenden Künstlernaturen gewirkt hat, ist bekannt. Aber von der abgrundtiefen und doch sonnenklaren Weisheit, welche in dem 1818 erschienenen System der Welt als „Wille und Vorstellung“ zum ersten Male der Menschheit verkündet wurde, haben, dank der Schweigsamkeit deutscher Schulphilosophen, weder Heine noch Lenau je ein Wörtchen erfahren. Was Wunder, wenn, gegenüber der Unzulässigkeit aller bis dahin aufgetretenen, gegenüber der Impotenz der damaligen offiziellen deutschen Welterklärer, in dem aus jüdischen und germanischen Elementen gemischten Heine der Jude die Oberhand gewann, und in dem unerschöpflich Witzigen die frühzeitige Gewöhnung einer spielenden Behandlung der Welträthselfrage entstand, in der die Sphinx mehr nur als die ewig stumme, starre Respektperson erscheint, mit der man, im sichern Gefühl, dass die seit so vielen Jahrtausenden stumm und starr Daliegende einem windigen Poëtlein des 19. Jahrhunderts zu Liebe gewiss nicht in Bewegung gerathen werde, allerhand tiefsinnig schelmische, auch wohl frivol spöttische Schnaken und Possen treibt. Lenau dagegen, als eine reine, durchaus ernste Natur, ist an dem bangen metaphysischen Heimweh schliesslich zu Grunde gegangen — viel mehr, als an „Kaffee und starken Cigarren“, wie einer seiner Biographen erzählt. Das *μᾶλα φιλοσοφικὸν πάθος*, jenes philosophische Erstaunen, wovon Plato spricht, hatte diesen Dichter frühzeitig ergriffen und in seinen Bannkreis gezogen; ihm war seitdem, als träte ihm aus allen Dingen ein rastlos-stummes Sich-offenbarenwollen, ein leise webendes banges Fragen, ein universaler Schmerz, ein Schmachten nach Erlösung, eine laute und doch stumme Räthselhaftigkeit entgegen, für die sein grübelndes und hinhorchendes Dichtergemüth vergeblich die Formel suchte. Denn, da er nichts vom Willen zum Leben wusste, nicht wusste, dass uns die Natur auch von Innen zugänglich ist, so musste sie ihm allerdings (wie noch heute einem Jeden, der sich mit ihm im gleichen Falle befindet) als ein ungeheures Räthsel erscheinen, welches ihm von allen Seiten erschreckend entgegentrat, so dass er sich zuletzt nicht anders zu helfen wusste, als das von Keinem Erklärte, ihm Unbegreifliche, für ein Hirngespinnst zu erklären.

Wir aber sagen: Die Natur, unabhängig von allem Vorgestelltwerden, ist Wille. Diese Vorstellung (Auffassung) ist nur in einem vernunftbegabten Intellekt möglich. Vernunft und Natur sind also Korrelate, gerade so gut wie Intellekt und Materie. Gäbe es keine Vernunft mehr, so gäbe es keine Natur mehr, da diese nur in der vernünftigen Auffassung, nur für die vernünftige Auffassung da ist. Aber ein blind und im Dunkeln Wirkendes, Treibendes, Schaffendes, sich an das Tageslicht der Vernunft Emporarbeitendes: — aber der Wille — bliebe darum doch. Denn die Natur ist nichts anderes als der in der nach aussen gerichteten vernünftigen Auffassung sich selber erscheinende Wille, der, an sich, als Wille, ein Unbedingtes, Absolutes, als Natur dagegen ein durch die Vernunftauffassung Hindurchgegangenes, durch das Vorhandensein einer Vernunft Bedingtes, und also, insofern, Relatives ist. Alle nach Aussen gerichtete Erkenntniss kann nie über das nur Erscheinende, Angeschaute, Vorgestellte hinausgehen; sie ist eine blosse Flächenkraft; das von innen heraus Wirkende kann sie zwar konstatiren, erkennt es aber nicht wieder als das Selbe, was eben auch im eigenen Innern wirkt: als Wille, und nennt es darum Natur. Weil nun aber der vernunftbegabte Intellekt unter den Elementen, daraus die Welt, in der wir leben, besteht, kein Zufälliges, kein der Realität (realen Effizienz) Ermangelndes*), sondern ein eben so Nothwendiges wie nur irgend ein anderes, sondern selber ein Wirkendes, sondern Dasjenige ist, wodurch allererst die Realität der Welt ihre Beglaubigung erhält, indem die Vernunft das selbsterzeugte „Licht der Natur“ ist, wie man sie sehr richtig genannt hat; so ist ebendarum die Natur, obwohl, wie wir gesehen haben, unter einem gewissen Gesichtspunkt ein Relatives, dennoch nichts weniger als ein Phantom, und ihre Annahme nichts weniger als ein Irrthum. — Thiere wissen nichts von der Natur. Ganz dumpfe, rohe Menschen ebensowenig. Indem jedoch der vernunftbegabte Intellekt nach Aussen blickt, erkennt er in allen Erscheinungen gemeinsames, in allen gleichermaassen Wirkendes. Sowohl dieses allen Erscheinungen Gemeinsame, in allen gleichermaassen Wirkende, wie auch jede Erscheinung oder jeden Komplex von Erscheinungen in Bezug auf dieses Allen Gemeinsame, in allen gleichermaassen Wirkende nennt er Natur. (*Natura naturans* in erster, *Natura naturata* in zweiter Beziehung). Ueber diese hinaus vermag er nicht zu dringen. Dagegen die nach Innen gerichtete Erkenntniss dringt einen Schritt tiefer ein, indem sie das, was die nach Aussen gerichtete bloss als ein Vorhandenes konstatiren kann, im Selbstbewusstsein unmittelbar antrifft und unmittelbar erkennt: als Wille. Dieser liegt also jenseits der Natur, und ist somit das Metaphysische.

*) Realität, d. i. Wirklichkeit, und Wirksamkeit, real und wirkend, sind synonyme Begriffe.

Geschichtliches und Aesthetisches

über

das Erinnerungsmotiv.

Von J. van Santen Kolff.

IV.

Die beiden Symphonieen Franz Liszt's scheinen mir recht dazu geeignet, die Brücke zu bilden zwischen der Leitmotiv-Symphonie Berlioz' und seiner Nachahmer, und der Liszt'schen „Symphonischen Dichtung.“ Streng chronologisch zu verfahren, ist hier unthunlich, da der Plan, die Konzipirung des „Dante“ in die selbe Zeit — 1840-45 — fällt wie die seines Gegenstückes, des „Faust“. Erstgenanntes Werk bezeichnete Wagner, dem sein Schöpfer es gewidmet hatte, s. Z. in eben diesen „Blättern“*) als eine „ebenso geniale als meisterliche Schöpfung“, indem er dann weiter dazu bemerkte: „nachdem ich kurz zuvor mit der Lektüre der „Divina commedia“ beschäftigt gewesen, und hierbei neuerdings alle die Schwierigkeiten der Beurtheilung dieses Werkes erwogen hatte, trat jetzt jene Liszt'sche Tondichtung mir wie der Schöpfungsakt eines erlösenden Genius entgegen, der Dante's unaussprechlich tiefsinniges Wollen aus der Hölle seiner Vorstellungen durch das reinigende Feuer der musikalischen Idealität in das Paradies seligst selbstgewisser Empfindung befreite. Diess ist die Seele des Dante'schen Gedichtes in reinsten Verklärung Es ist eine der erstaunlichsten Thaten der Musik: aber nicht einmal die dümmste Verwunderung hat sie bisher auf sich gezogen; sie ist unserer Zeit und ihrem Publikum so gut wie unbekannt geblieben.“

Im ersten Satz spielt ein rhythmisch-deklamatorisches Thema, das als „Fluchmotiv“ bezeichnet werden könnte, eine in dichterisch-dramatischem Sinne fast leitmotivische Rolle. In der die Ueberschrift des Höllenthors uns vorführenden *Lento*-Einleitung tritt es in Trompeten und Hörnern *ff.* auf, vom *ff.* = Tremolo der Streicher getragen, und ein paar Mal von kurzen, gewitterschlagähnlichen Akkorden der Holzbläser und Posaunen unterstützt. Das weltberühmte „Inferno“-Motto:

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!

hat der Tondichter diesem Thema untergelegt. Mitten im Satze unterbricht es, breit zurückhaltend — wieder *Lento* C — den wirbelwindartigen Orkan, ähnlich wie in der Einleitung instrumentirt, nur dass seine zweite Hälfte zwei Hörnern und zwei Posaunen zugewiesen, und das Streichertremolo zum dreifachen *f.* gesteigert ist. Hier bereitet es das Heranschweben freundlicherer Geister vor: das berühmte $\frac{7}{4}$ -Fisdur, die sogen. Francesca-Episode, welche es dann später, indem sie lange ausklingt, wieder abbricht, wenn

*) Jahrg. 1878, S. 284: „Das Publikum in Zeit und Raum.“

es im ersten Horn — gestopfter Ton! — „hohl, gespensterhaft gedämpft“ klingend, unerbittlich auf einem Ton verharrend, unheimlich auftaucht, nur von kurz abgestossenen Klarinette- und Fagottakkorden, und dumpfem Tremolo der dreifach getheilten Cellis begleitet. Will man dem Hang zum Hineingeheimnissen, richtiger: zum philosophisch angehauchten Aesthetisiren nachgehen, so kann man unser Motiv an dieser Stelle geradezu als fatalistisch bezeichnen, und es, nach dem Vorgange Richard Pohl's, „als einen tiefen, ethischen Zug für berechtigt“ erklären *). Schliesslich bäumt es sich in den Schlusstakten in *Adagio*-Bewegung noch einmal, in sämtlichen Bläsern, einschliesslich Piccolo-Flöte, Bassposaune und -Tuba, unter dem Donnerwirbel zweier Pauken und grosser Trommel, unter todtegglockenähnlichen, leisen Tamtamschlägen, in vollster Grösse, wie unerbittlich zermalmend, auf, mit einer dynamischen und koloristischen Macht, welche es noch nicht erreicht hatte: *fff.* in sämtlichen Instrumenten — nur die Schlaginstrumente schwellen allmählich vom *p.* zum *f.* an — von abschliessenden, kurzen (terzlosen) Akkordschlägen (*D-moll*) gefolgt das grossartigst denkbare Symbol „des auf ewig Verlorenen jeder Hoffnung“ **), dem dröhnenden „Vernichtungs-Schlage, mit dem die Welt zusammenkracht“, ähnlich, nach welchem der „Holländer“ sich sehnt. An den Stellen, wo das Fluchthema auftritt, hat der Komponist zu den betreffenden Noten die Worte Dante's jedesmal mottoähnlich hinzugefügt.

Eine bedeutendere und vielseitigere Rolle ist der Anwendung des Leitmotives in der „Faust“-Symphonie ertheilt. Jahreszahlen wirken in Fällen wie diejenigen, welche den Inhalt dieser Abhandlung bilden, immer recht interessant. Deshalb schiebe ich, im Anschluss an die im II./III. Kapitel gebrachten Daten aus Berlioz' Leben, hier einige, dem Pohl'schen chronologischen Verzeichnisse der Liszt'schen Werke entnommene ein. Geschrieben ward der „Dante“ im Mai und Juni 1856; die erste öffentliche Aufführung fand mehr als ein Jahr später, im November 1857, in Dresden statt, während der „Faust“, obwohl dessen erste Anlage, Eintheilung und Skizzirung, wie schon erwähnt, schon in den Anfang der vierziger Jahre mit der Konzipirung seines Zwillingsbruders, allem Vermuthen nach in Paris fallen **), erst im Winter 1853—54 in Weimar im Zusammenhang niedergeschrieben und instrumentirt wurde; fünf Jahre später erfolgte dann eine Uebersetzung, und 1861 erst die erste öffentliche Aufführung dieser zweiten, endgiltigen Bearbeitung, beim Musikfest in Weimar, sodass man behaupten kann, Liszt habe „diesen Stoff zwanzig Jahre mit sich herumgetragen, innerlich abgeklärt und überarbeitet“ ***). Mehre Motive aus

*) In seinem Buche über Liszt (Leipzig, B. Elischer) S. 24'.

**) Und merkwürdiger Weise fast gleichzeitig mit Wagner's „Faust-Ouverture“, welche 1840 gleichfalls in der französischen Metropole entstand.

***)) Seinem Vorbilde, dem kühnen Neuerer Berlioz, widmete er in Freundschaft seine „Faust-Symphonie“; dagegen widmete Berlioz ihm sein vielleicht grösstes, reifstes Werk: „La Damnation de Faust“.

dem ersten („Faust“) Satz kehren im zweiten („Gretchen“) und dritten, resp. vierten („Mephisto“ und Schluss-„Chorus mysticus“), in Berlioz'schem Sinne, aber noch vielseitiger umgestaltet, wieder. Den dichterisch-philosophischen, fast möchte ich sagen: dramatischen Sinn dieser geistreichen Umbildungen hat Pohl in seiner Analyse unserer Symphonie so schön und gründlich umschrieben, dass es mir geboten erscheint, seine Deutungen an passender Stelle, nur etwas gekürzt, hier einzuflechten, anstatt die Wirkung meiner Darstellung durch eine neue Fassung vielleicht zu schwächen.

Dem unschuldigen Gretchen naht sich „der ernste, sinnende Mann mit dem schwermüthigen Blicke, sehnüchtig verlangend, fast Erlösung erfliehend“, mit seinem Motiv der Liebe: „die mildeste Seite seines Feuergeistes ist ihrer reinen Seele zugewandt.“ Sowohl in der Tonart (C-moll, anstatt, wie im ersten Satze, E-dur) als in der Instrumentirung (dem Horn ist die Melodie *patetico agitato* zugetheilt, von tiefer Klarinette, Bratsche, Fagott und Cello akkordlich unterstützt), ist es schwermüthiger, düsterer gefärbt wie vorher; „ebenso erscheint der sehnüchsvolle Drang, welcher dort durch den $\frac{7}{4}$ Takt (den stäten Wechsel von $\frac{3}{4}$ und $\frac{4}{4}$) entstand, hier durch den gleichmässigen $\frac{4}{4}$ Takt gemildert“. „Faust's Liebesverlangen wird aber immer dringender; das Motiv setzt in den $\frac{3}{4}$ Takt um; Tremolos der Streicher antworten wie ein leises Erschauern Gretchen's auf die Liebeswerbung“:

„Mich überläuft's!“

Dann bricht ein zweites Faust-Motiv, das der Sehnsucht, „mit einem Glanze hervor, der sich dort kaum ahnen liess: dort war es die unerfüllte, hier ist es die gestillte Sehnsucht.“ Celli und Geigen stimmen es abwechselnd an, als wären sie „im eindringlichen Zwiegespräch“ begriffen: „ein Gedankenaustausch, der durch überraschende, schöne Trugschlüsse einen immer neuen Reiz erhält“; darüber hin wogen dreistimmige Flötenakkorde, *dolcissimo* schwebend auf und ab, „über dem Bilde gleichsam eine ätherische Kuppel wölbend; aufsteigende, verschleiernde Harfengänge und leise erbebende Geigentremolo's vervollständigen das Bild. Ueber die Glücklichen breitet die verschwiegene Sommernacht ihren sternenfunkelnden Schleier aus. Nach dieser wonnig entzückenden Episode hat der Tondichter noch eine Steigerung anzubringen gewusst, indem er das Liebesmotiv Faust's zum zweiten Male, aber jetzt im Strahlenglanze des erfüllten Sehns, der höchsten Seligkeit einer erwiderten Liebe, zurückkehren lässt.“ Es hat nun seine ursprüngliche Gestalt ($\frac{7}{4}$) wieder gewonnen, „im Gegensatze zu der früheren melancholischen, düsteren C-moll-Färbung in diesem Satze, entfaltet es jetzt in H-dur eine sinnberauschende Pracht und Gluth.“ Das ganze Instrumentalbild ruht auf dem Orgelpunkt (Paukenwirbel und Bässe) von Fis; zuweilen blitzen *pp* Beckenschläge geheimnissvoll-fantastisch auf, welche „wie Meteore die mondbe glänzte Zaubernacht“ durchzucken. Die Wirkung des ganzen Instrumentalgewebes

ist bis ins kleinste Detail von unbeschreiblichem Zauber. Tief in Faust's Seele versetzt uns nun das nachfolgende *Soave con amore* in Fis dur. Man vergleiche dieses Motiv mit seinem Vorbilde, dem Motiv des drängenden Verlangens („nach höherem Wissen, wie nach gewaltigeren Thaten“), dem eigentlichen Hauptmotive (*Allegro agitato ed appassionato assai*) des ersten Allegro - Satzes: beide wie ähnlich, und doch wie verschieden! Dort ein „leidenschaftlicher Drang ohne innere Befriedigung“, hier ein „sanftes Wogen milder Gefühle“: „der himmelanstrebende Titanengeist wird gebändigt durch den Blick dieses ahnungsvollen Engels.“ „Der Komponist hat hier mit wenig Meisterstrichen dem selben Gedanken einen grundverschiedenen Ausdruck zu verleihen gewusst; seine thematische Kunst erinnert an jenen Maler, der mit wenig Pinselstrichen ein lächelndes Antlitz in ein weinendes zu verwandeln verstand.“ Ganz am Schlusse unseres Satzes erscheint Faust's Stolz gebrochen. „Kaum noch erkennbar ist hier das trotzig himmelanstrebende E-dur Motiv des Stolzes; verwandelt, wie in Wonne aufgelöst, liegt es“, demüthig aufblickend, wie flehend, „zu Gretchen's Füßen. Das Räthsel der Faustnatur ist durch die Liebe gelöst: sein ruheloser Wissens- und Thatendrang ist untergegangen im Lethe einer ungeahnten Seligkeit!“

Durch die Zerstörungslust des „stets verneinenden Geistes“ zuweilen fast bis ins Unkenntliche zersetzt, gleichsam höhnisch parodirt, teuflisch persifflirt, kehren nicht weniger als vier Faustmotive wieder in dem Scherzo, jenem ebenso geistreich konzipirten wie ausgeführten, von übermüthigster Laune übersprudelnden Charakterbilde Mephisto's, welchem die Genialität der Erfindung sowohl wie der Ausführung aus allen Notenköpfen hervorspringt, und dessen jugendlicher, frisch blühender Physiognomie und runzelloser Stirn man noch heutzutage die sechsundzwanzig Jahre seines Bestehens (in seiner jetzigen Gestalt) auch nicht im Entferntesten anmerkt. Zu den unzähligen feinsinnigen Einfällen dieses Musikstückes gehört u. A., dass Mephisto nur einem der fünf Faustmotive, ebenso wohlweislich und vorsichtig wie den Gretchenmotiven, aus dem Wege geht,*) und zwar dem Sehnsuchts thema. Auf jene Motive aber „wirft er sich wie der Geier auf eine Taube; er verdreht und verzerrt sie auf alle möglichen Arten, und verspottet sie mit teuflischer Lust, verhöhnt und verzerrt sie fast bis zur Unkenntlichkeit.“ Der Uebermuth dieser „satirischen Verhöhnungen von Faust's Empfindungswelt“ gipfelt in einem Fugato, wo das Liebesmotiv zu einem Fugenthema gemacht wird, das in vollständiger vierstimmiger Durchführung mit der ernsthaftesten Miene von der Welt behandelt wird. Eine detaillirtere Darlegung des unerschöpflichen Reichthums dieser Motiv-Metamorphosen, welche zu einem besonderen Kapitel — „über Ironie und Parodie in der Musik“ etwa — Veranlassung geben könnten, würde den Rahmen dieser Abhandlung weit überschreiten.

*) „Ueber die hab' ich keine Gewalt.“

Mitten im tollen Teufelsspek tritt ein ebenso schön gedachter als ausgeführter, kurzer Ruhepunkt ein. Auf einmal wird „der nächtliche Himmel blendend hell — die Wolken theilen sich — Mephisto stösst auf ein unerwartetes Hinderniss Gretchen's schönes Bild erscheint!“ Man denkt hierbei unwillkürlich an die herrliche Walpurgisnacht-Stelle:

„. . . . Siehst du dort
Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehn?
Ich muss bekennen, dass mir deucht,
Dass sie dem guten Gretchen gleicht.“

Dann beginnt aufs neue „der zersetzende und vernichtende Prozess der Negation. Das Frühere wird in theilweis neuen Kombinationen und Steigerungen wiederholt (der sogen. Repetitionssatz)“. So charakterisirte der Tondichter mit genial erfundenen Mitteln seiner Kunst Faust's Gefährten, der

„. kalt und frech
Ihn vor sich selbst erniedrigt, und zu nichts
Mit einem Worthauch (des erhabnen Geistes) Gaben wandelt.“

Endlich, nach einem gewaltigen Kulminationspunkt, „ist das Ziel erreicht“; der allmähliche genial-originelle Uebergang vom Scherzo zum Finale beginnt. „Arpeggien, aus Harfen- und Flötentönen gemischt, ertönen; Gretchen's Bild taucht auf, doch jetzt nur erst auf kurze Zeit, denn der Schleier des Jenseits ist noch nicht völlig gehoben.“ Die schöne Innigkeit des Gedankens, im Schlusschor den Solo-Tenor die Stelle:

„Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan“

im Melos des Gretchenmotivs intoniren zu lassen, braucht wohl nicht näher erörtert zu werden! „Hier also erscheint Gretchen nochmals, aber nun nicht mehr als liebendes Mädchen, sondern als das erlösende Prinzip, nicht mehr als Individualität, sondern als das verklarte und verklärende „Ewig-Weibliche“.

Unter den „himmlischen Heerschaaren, welche im Schlusschor anbetend den Thron des Ewigen umgeben, kniet auch der erlöste Faust“ (vgl. die Worte der „Mater gloriosa“ an die Büsserin, „sonst Gretchen genannt“:

Wenn er dich ahnet, folgt er nach).

Sein nunmehr demüthig gebeugtes, wie zerknirsches, und doch noch männlich erhabenes Stolzsmotiv in den Bässen und Fagotts (C-dur) thut dieses in geistvoller Weise dar.

Die Chronologie ergibt, dass zwei der „Symphonischen Dichtungen“ schon in der Pariser Periode, um 1833, theilweise konzipirt, theilweise schon geschrieben, drei in den vierziger Jahren entworfen, und die übrigen sechs im Verlaufe der fünfziger Jahre komponirt sind, während die Manuskript-Aufführungen der Mehrzahl in die Jahre 1854 bis 57 fällt, fast sämmtlich in Weimar. Ueber die Liszt'sche „Symphonische Dichtung“, von welcher Fritz Stade vor mehreren Jahren im „Musikalischen Wochenblatt“ ganz richtig behauptete, sie „werde in der Regel mehr

mit allgemeinen Redensarten abgethan, als mit gründlich-ernstem Eingehen geprüft“; besitzen wir zwei Urtheile Meister Wagner's. Aus dem ersteren, ausführlicheren, welches im fünften Bande der „Gesammelten Schriften“ sich befindet, will ich ein Paar Sätze anführen. Da heisst es u. A. über „die wunderbare Erhebung, in die mich Liszt durch den Vortrag und die Vorführung seiner neuen Werke versetzte“: „ich war nur Ergriffenheit und Freude darüber, dass endlich so etwas geschaffen werden konnte. Unwillkürlich kam mir nach Anhörung eines der neuen Liszt'schen Orchesterwerke eine freudige Verwunderung über die glückliche Bezeichnung derselben als „Symphonische Dichtung“ an. Und wahrlich ist mit der Erfindung dieser Bezeichnung mehr gewonnen, als man glauben sollte, denn sie konnte nur mit der Erfindung der neueren Kunstform selbst entstehen“. Und weiter: „mich überraschte vor allem die grosse und sprechende Bestimmtheit, mit welcher der Gegenstand sich mir kundgab Diese geniale Sicherheit der musikalischen Konzeption spricht sich bei Liszt sogleich im Beginne des Tonstückes mit einer Prägnanz aus, dass ich oft nach den ersten sechzehn Takten erstaunt ausrufen musste: „genug, ich habe Alles!“

Die zweite Aeusserung theilt Graf Louis de Fourcaud, der verständnisvolle Pariser Wagnerianer, in den „Bayreuther Festblättern“ mit, dem gegenüber der Meister sich s. Z. in Wahnfried also ausgesprochen hatte:

Les jeunes compositeurs feraient mieux de s'adonner à la symphonie qu'au poème symphonique. Je ne connais que Liszt qui ait tiré quelque chose de grand de ce genre étroit.

Im Gegensatz zu der erweiterten Sonatenform der „klassischen“ Symphonie, welche ihre höchst denkbare Vollendung sowohl in Hinsicht des Formalen wie des Inhaltlichen durch Beethoven erreicht hat, wird in der „neudeutschen“ „Symphonischen Dichtung“ die Form des Tonstückes bekanntlich durch die Hauptmomente des Gedankeninhalts des zum Vorwurf der musikalischen Behandlung gewählten Kunstwerks, sei es Lustspiel, Drama, Gemälde oder Dichtung, u. s. w., bestimmt. Wagner drückt sich a. g. O. hierüber folgendermaassen aus: „welche würde nun aber die neue Form sein? Nothwendig die jedesmal durch den Gegenstand und seine darzustellende Entwicklung geforderte. Und welches wäre dieser Gegenstand? Ein dichterisches Motiv“, mitunter auch ein geschichtliches oder der Malerei entnommenes (die „Hunnenschlacht“ z. B.). In der „Symphonischen Dichtung“ soll das Hauptmotiv von grosser Prägnanz, Plastizität des Ausdrucks und Schlagfertigkeit sein. Ihr Schöpfer hat diese Forderung fast immer erfüllt; hierauf wäre denn auch wohl Wagner's schon zitirter Ausspruch über die „geniale Sicherheit der musikalischen Konzeption“ u. s. w. zu beziehen. Dieses Hauptmotiv tritt als förmliches „Leitmotiv“ auf. — Treffend bemerkt dann Herr Stade (*l. c.*): „jedes von Liszt eingeführte Thema wird auch „durchgeführt“ im Sinne der poetischen Vorlage

und wird ein organisch nothwendiges Glied des Ganzen; Liszt vertritt eben die Programm-Musik nicht nur insofern mustergiltig, als er den poetischen Vorwurf auf das Anschaulichste und Ueberzeugendste musikalisch objektivirt, sondern auch sofern er den selben wahrhaft als musikalischen Organismus wiedergebiert*.

Dass Liszt in der Kunst dieser, obwohl schon bald ein halbes Jahrhundert alten, dennoch allmodernsten „thematischen Arbeit“ noch einen erheblichen Schritt weiter zurückgelegt hat als sein französisches Vorbild, haben uns schon „Gretchen“ und „Mephisto“ dargethan. Auch in seinen „Symphonischen Dichtungen“ ist der Reichthum an stäts neuen, überraschenden Formen der Motive, die Manigfaltigkeit ihrer Umgestaltungen unerschöpflich. Es dürfte an dieser Stelle nicht unpassend erscheinen, der Thatsache zu gedenken, dass schon Beethoven, ganz abgesehen von der durch ihn zur höchsten Vollendung geführten Variationenform in strengerem Sinne, hie und da, zumal in seiner letzten Schaffensperiode, die Modifikation des Motiv-Charakters in unserem Sinne angebahnt hat. Ich erinnere u. A. an das B-dur *Alla Marcia* im Finale der Neunten, und aus früheren Werken an das ergreifende *Poco Andante* im Finale der „Eroica“, wo das Gesangsthema dieses Satzes*) wie flehend, oder wie ein inbrünstiges Dankgebet, andachtsvoll innig aufblickend, in der Hoboë, von Akkorden der Klarinetten und Fagotts getragen, auftritt. Auch das bei Berlioz**) und Liszt, wie später bei Wagner***), so beliebte Mittel der Vergrößerung des Motivs hat Beethoven, wenn auch sparsam, schon angewendet, z. B. in der soeben erwähnten Episode im „Eroica“-Finale, wo die Bässe im Verein mit den Hörnern jene Melodie in wuchtiger Breite einsetzen, unter Begleitung des kontrapunktirenden Orchesters. Beispiele der Motivumbildungen in den „Symphonischen Dichtungen“ verdrängen sich in so dichten Schaaren, dass ich mich nothgedrungen auf ein Paar, als „partes pro toto“ gleichsam, beschränken muss. Im „Prometheus“ ist das erste „Schmerzensmotiv“ des gefesselten Prometheus mit dem letzten „Verklärungsmotiv“ des Entfesselten verbunden, was sich sowohl als ein dichterisch schöner Gedanke als musikalisch wirksam erweist****). Dieses erst am Schluss der Ouvertüre mit

*) Das schon in der „Prometheus“-Ballettmusik verwendete herrliche Thema.

**) Siehe im „Harold“ das „Leitmotiv“ im Andante und Scherzo, das „Fest bei Capulet“ im „Romeo“, als die Blechbläser das Motiv des unmittelbar vorangehenden, langsamen Mittelsätzchens pomphaft breit anstimmen, während Streicher und Holzbläser das Ballthema zugleich anheben, u. s. w.

***). Schon in der „Tannhäuser“-Ouverture der Pilgergesang in den Blechinstrumenten am Schluss.

****) Das gleichzeitige Auftreten zweier Motive wandte Berlioz schon im Finale seiner „Symphonie fantastique“ — „la Ronde du Sabbat et le Dies irae réunis“ — an, bevor er die „Neunte“ kannte; (man denke an die Verbindung des „Seid umschlungen“ mit dem „Freude schöner Götterfunken“!) Bei ihm ist diess stäts ein bevorzugtes Mittel zum Erzielen grossartig polyphoner Effekte geblieben, das sich in seinen meisten grossen Werken — „Harold“ (Leitmotiv und Ständchenmelodie), „Romeo“ (l. c.), „Damnation de Faust“ (Studenten- und Soldatenchor) u. s. w. vorfindet.

vollen Glanze hervortretende Verklärungsmotiv liegt, nur verschleiert und nicht vollständig entfaltet, bereits dem trotzigen Fugato zu Grunde, das den ersten und zweiten Haupttheil der Ouvertüre verbindet. Aus zwei Hauptmotiven wächst der reiche Bau des „Tasso“ heraus: dem ernst-düsteren, schwermüthig klagenden Motiv, mit welchem die Bratschen und Bässe das Werk anheben, und die Melodie, nach welcher der Tondichter, wie er im Vorwort der Partitur bemerkt, „venetianische Lagunenschiffer, drei Jahrhunderte nach des Dichters Tod“, die Anfangsstrophen seines „Gerusaleme liberata“ singen hörte*):

*Canto l'armi pietose e'l Capitano,
Che'l gran Sepolcro liberò di Christo!*

„Die Gondoliere geben diesem, die Empfindung seufzender Klage, monotoner Schwermuth mittheilenden Motiv durch das Ziehen gewisser Töne eine ganz eigenthümliche Färbung, und die melancholisch gedehnten Klänge machen aus der Ferne einen Eindruck, als wenn lange Streifen verklärten Lichtes vom Wellenspiegel zurückgestrahlt würden.“ In einem Fis-dur-Satze von leichtbewegtem Menuet-Charakter bildet das erstgenannte Motiv, jedoch in neuem rhythmischen und harmonischen Gewande — $\frac{3}{4}$ Takt —, das Thema des graziösen Tanzes, während das später in der ersten Hälfte der Geigen und zwei Celli hinzutretende Gondolier-Motiv als Kontrapunkt zum Ballthema in den Flöten sich enthüllt**).

In dieser Episode sieht der in Kerkersnacht gebannte Dichter sich, im Anschluss an Byron's Gedicht „Tasso's Lament“, in der Erinnerung an den Hof von Ferrara versetzt. Im pomphaften C-dur-Siegeshymnus endlich, der des Dichters spätere Apotheose („Trionfo“) darstellt, „wird das Motiv der Trauer zu dem der Freude, der Lagunengesang zum Triumphlied, Trompetenfanfaren verkünden den Sieg, die Krönung Tasso's“. Im *Moderato pomposo*, in breit zurückgehaltenem C-Takt, stimmen die Holzbläser die Gondoliermelodie *ff.* in der Vergrößerung an, während die Bässe das erste Thema, ebenfalls im *ff.*, gleichzeitig bringen; im abschliessenden *Stretto, Molto animato* (Allabreve-Takt) fassen Geigen und Bratschen dieses erste Motiv als be-

*) Merkwürdiger Weise hat auch Wagner (in seinem „Beethoven“) dieser Gesangsmelodie gedacht, welche Liszt noch „so voll von unheilbarer Trauer, von nagendem Schmerz, dass ihre einfache Wiedergabe genügte, um Tasso's Seelenzustand zu schildern“ nennt. Unser Meister hörte sie „in schlafloser Nacht“ während seines Aufenthaltes in Venedig, 1859, als er den zweiten Akt des „Tristan“ komponirte, auf dessen As-dur Zwiegesang („O sink' hernieder“) und sich anschliessenden Episoden die Poesie einer italienischen Sommernacht vielleicht nicht ohne Einfluss geblieben sein dürfte. Die Stelle lautet: „aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der mächtige raube Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondoliers, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal entlang antwortete: ich erkannte die uralte, schwermüthige melodische Phrase, welcher seiner Zeit auch die bekannten Verse Tasso's untergelegt wurden.“

**) R. Pohl, *l. c.* (S. 399).

gleitendes Thema zu jenem zweiten (in den hohen Holzbläsern) auf, während in der zweiten Hälfte dieses Schlusssätzchens Hörner und Trompeten es zum rhythmisch verkürzten Lagunengesangsthema in Flöten, Hoboen und Geigen anstimmen.

Auch im Finale des Liszt'schen Es-dur Klavierkonzerts kehren die Hauptthemen der beiden ersten Sätze vorübergehend wieder.

Stimmen aus der Vergangenheit.

1845—1885.

Vorwort.

Wir übergeben im Folgenden unseren Lesern, als zum Gedenken an das vierzigste Jahr seit der Vollendung und an den Tag der ersten Aufführung des „Tannhäuser“, eine der bemerkenswerthesten litterarischen Erinnerungen an das letztere Ereigniss. Der Aufsatz von H. Franck hat etwas Beschämendes, wenn man bedenkt, wie zeitgemäss er noch heute ist, und wie weit hinter ihm zurückstehende Besprechungen Wagner's selbst von wohlmeinender Seite innerhalb dieser vierzig Jahre bei uns erschienen sind. Dazu hatte sein Erscheinen in einem eben damals in so vorzüglichem Ansehen stehenden öffentlichen Organ wie der berühmten Augsburger „Allgemeinen Zeitung“ (Nr. 311 vom 7. November 1845, Beilage) etwas besonders Hoffnungsvolles für die Beurtheilung der deutschen Intelligenz und ihrer Stellung zu dem jungen Dresdener Meister. Kurz zuvor hatte eine Dresdener Korrespondenz vom 18. Oktober auf die bevorstehende Aufführung in gleicher auszeichnender Weise als auf ein Ereigniss hingewiesen: „wenn die Musik dem Sujet entspricht, welches mit Phantasie und poetischem Verstande von dem geistreichen Verfasser behandelt worden, so kann es nicht fehlen, dass auf die allgemeine Spannung, womit diese Oper erwartet wird, eine grosse Befriedigung folgt.“ Diese so ehrenvolle Erwähnung des „Tannhäuser“ blieb denn auch für lange Zeit in ihrer Art einzig, bis zu Liszt's unvergleichlich hinreissendem Eintreten für das Werk in seinem „Lohengrin-Tannhäuser“-Buche, zu Beginn der fünfziger Jahre. Dagegen ist es traurig belehrend, die Haltung der sonstigen deutschen „Intelligenz“ zu Wagner's neuem Werke zu beachten; da diess hier nicht eingehend geschehen kann, so verweise ich auf die von mir in meiner Biographie Wagner's (I, 205 ff.) beigebrachten charakteristischen Belege und Auszüge. Wohl war die Spannung des Publikums der sächsischen Residenz auf das neue Werk eine ausserordentliche gewesen: verwirrt und unbefriedigt verliess es aber die erste Vorstellung. Seine Spannung hatte zugleich etwas Anspruchsvolles, es hatte etwas Bestimmtes erwartet, dieses Bestimmte sollte dem „Rienzi“ ent-

sprechen, zu wenig vermochte es sich unbefangen dem Neuen hinzugeben. So sah sich der Künstler einer Oeffentlichkeit gegenüber, welche erst durch ihn selbst zu einem Bewusstsein von sich und ihres wahren Verhältnisses zu ihm zu erwecken war, und bis auf unsere Tage zu einer vollen Klarheit dieses Bewusstseins nicht gelangt ist: welcher unerhörten Thaten und Anstrengungen des Künstlers hat es nicht bedurft, um dieses öffentliche Bewusstsein auch nur bis zum heutigen Grade von Klarheit zu bringen! Nur auf dem Bayreuther Hügel war diess endlich möglich, — welche Mühen und Nöthe, welches wiederholte Aufrufen aus schmerzlicher Resignation war aber nöthig, um auf diesem Hügel dieses Haus zu errichten! Und dann hatte in vergrössertem Maassstabe der „Ring des Nibelungen“ das selbe äussere Geschick wie früher der „Tannhäuser“. Es war dem Meister klar, dass er mit dem Werke, das er an die Brust des Volkes legen wollte, nur zu den wenigen, ihm zunächst vertrauten Freundesherzen gesprochen hatte; nicht aber zu dem Publikum, an das er sich dennoch durch die Aufführung wandte. Hier war ein Widerspruch, den er für unlösbar halten musste, wenn nicht auch diesem Publikum das Verständniss seiner wahren künstlerischen Absicht erschlossen wurde. Um dieses Verständnisses seiner Absicht sich zu versichern, hatte sich Wagner bereits seit den ersten mit dem „Fliegenden Holländer“ gemachten Erfahrungen von der ihm fremden Masse ab an die individuellen Persönlichkeiten gewendet, die ihm nach ihrer Stimmung und Gesinnung deutlich gegenwärtig waren. So war der „Tannhäuser“ entstanden, in diesem Hinblick auf die Empfänglichkeit ihm vertrauter, gleichführender, bestimmter Individuen; nicht anders ist es irgend einem der folgenden Werke zu Theil geworden. Bei der Ausführung des „Parsifal“ wie des „Tristan“ musste der Künstler das „Publikum“ ganz aus den Augen lassen; je weniger er an dieses dachte, desto eher konnte ihm, dem ganz seinem Werke Zugewendeten, dann ein ideales Publikum, wie aus seinem eigenen Innern, entgegentreten (Bayr. Bl. 1878, S. 175). Es darf angenommen werden, dass der Verfasser des nachstehenden Aufsatzes zu diesen dem Künstler werthen und vertrauten Individuen gehörte: eine so intime Erfassung eigener Gedanken Wagner's treffen wir in seiner schönen Ausführung an. Ueber seine Person haben wir nur das Wenige in Erfahrung bringen können, dass Dr. Hermann Franck, aus Breslau, damals vorübergehend in Dresden, später in Berlin und London weilte, woselbst ihn unter besonders tragischen Umständen ein frühes Ende traf, zu theilnahmvoller Erschütterung Wagner's, der ihn kurz zuvor in London begrüsst hatte. Diess geschah nun vor dreissig Jahren (1855); somit kann seine verständnissvolle Darlegung über die Bedeutung des „Tannhäuser“ uns heute zugleich als ein Zeichen der Erinnerung an den Verfasser gelten.

C. Fr. Glasenapp.

Bemerkungen über dramatische Musik, veranlasst durch Richard Wagner's neueste Oper „der Tannhäuser.“

Von Hermann Franck.

Diese von dem Kapellmeister Wagner vor Kurzem (19. Okt. 1845) in Dresden zur ersten Aufführung gebrachte Oper bildete ein musikalisch, scenisch und dramatisch so merkwürdiges und eigenthümlich bedeutsames Ganze, dass ihre Erscheinung eine Aufforderung enthält einige allgemeine Betrachtungen, für welche sich vielleicht auch ausserhalb des nur musikalischen Kreises ein Interesse hoffen lässt, an sie zu knüpfen. Denn was wäre für das Verständniss der Zeit, in welcher man lebt, förderlicher als den Reflex ihrer Bestrebungen in möglich vieltartigen und, wenn thunlich, in allen Gebieten aufzusuchen, um im Grunde die Einheit der selben zu erkennen? Was das neueste deutsche Drama betrifft, das ernste wie das komische, so muss man gestehen, dass es wenig Anregung giebt, solche Untersuchungen an ihm anzustellen; es trägt allerdings wohl die Spuren des Zeitcharakters an sich, aber die ihm gewidmeten Kräfte stehen zu ihrer Aufgabe in allzugrossem Missverhältniss, und vermögen selbst nur die eben umlaufenden Gedanken und Gefühle so wenig zu beherrschen, dass sie vielmehr umgekehrt ganz in ihre Gewalt gegeben sind. Noch weniger freilich als das Drama liess sich bisher die neuere deutsche Oper auf dem grossen offenen Wege der Entwicklung oder Belebung durch den Geist einer überall bewegten Zeit erblicken. Sie verblieb nach Form und Inhalt innerhalb der Gränzen des von früher Ueberlieferten, oder verunglückte, wenn sie aus diesen Gränzen herauszutreten versuchte. Was überhaupt seit Gluck und Mozart geschehen der Oper weitere Bahnen zu öffnen, ist nicht von Deutschen oder in Deutschland geschehen. Vielleicht wird unter allen, welche seit der Periode dieser zwei Meister Opern geschrieben haben, dem Namen Spontini allein geschichtliche Bedeutung gesichert bleiben. Solche heroische Romantik, wie sie der Geist seiner Opern ist, war auf der lyrischen Bühne bis dahin nicht erschienen, und durch sie ward er der dramatisch musikalische Ausdruck seiner Zeit und des diese Zeit beherrschenden Volkes. Zwar hat auch Deutschland ein Werk aus dieser Periode zu nennen, das ihm ganz zugehört und worin auf neuen Saiten neue Töne angeschlagen werden: Volksthumlichkeit und Naturgefühl sind in keiner früheren Oper in solcher Frische hervorgetreten als in Weber's Freischütz. Aber da sie sich in den Gränzen des blossen Singspiels hielt und die Musik zu dem dramatischen und poetischen schwachen Inhalt des Gedichts in dem herkömmlichen Verhältniss oder besser Missverhältniss liess, so gehört sie im Wesentlichen in den Kreis der aus vergangener Zeit und Auffassung überlieferten Opern. Wie gross das Bedürfniss ist aus diesem Kreise herauszutreten, beweisen vor allem die grossen Opern Meyerbeer's, welche durch nichts merkwürdiger sind, als durch die mächtige Anstrengung, die bisherigen Schranken mit oft geistvollem Schwung zu überflügeln und den Forderungen der umfassenderen Bildung der Zeit auch in der dramatischen Musik die Ehre zu geben. Lassen wir den Kunstwerth dieser Werke hier ganz unberührt, so fehlt ihnen, der Musik wie den Sujets, für uns Deutsche das jetzt nothwendigste und zu dauernd ergreifender Wirkung unentbehrlichste Element, das nationale. Diess Moment ist aber in unserer Zeit mit so charakteristischer Energie hervorgetreten und hat, zumal in Deutschland, einen so tiefen Grund, dass sich mit ziemlicher Sicherheit behaupten lässt, es werde keinem neuen Kunstwerk gelingen, allgemein die Gemüther zu fesseln, das Interesse an sich zu ziehen und lang-

während Bedeutung zu gewinnen, wenn es nicht irgendwie an diese nationale Stimmung anklingt. Diese Mahnung der Zeit ist nun von Wagner in geistvoller Art verstanden worden, und indem er sich für seine Komposition selbst den Text dichtete, wie er, was die eben angeführte Beziehung betrifft, nicht wohl glücklicher zu wählen war, so hat er damit eine Anregung gegeben, welche für unsere Oper ohne Zweifel von fruchtbaren Folgen seyn wird, und schon allein um dieses Momentes willen seinem Werke auch für die Zukunft eine mehr als gewöhnliche Bedeutung sichert.*)

Die anziehende poetische und musikalische Schönheit des Buches hat jeden Zuhörer empfänglichen Sinnes mächtig gefesselt, ja auf viele eine Art von Zauber ausgeübt. Das Stück ist von reicher dramatischer Anlage, es hat den für eine grosse Oper unschätzbaren Vorzug in dem Kreise einer bekannten Volkssage und eines nicht minder bekannten national-poetischen Vorganges, des Wartburgkrieges, zu spielen; das Wunderbare, das keiner echten Oper fehlen darf und den echtsten auch nicht fehlt, erscheint in glücklicher Einheit mit dem Inhalt des Ganzen, es ist Gemüth, malerische Phantasie, mittelalterlicher Geist, deutsche Sinnesart und Sitte darin, und zu diesen Vorzügen kommt noch der einer vollkommenen Fähigkeit, ganz von der Musik aufgenommen und durchdrungen zu werden, hinzu. Kundigen Lesern des eben im Umriss dargestellten Sujets wird ein wesentlicher Mangel des selben nicht entgangen sein: das Stück verliert und vertieft sich zuletzt in die Innerlichkeiten des Gemüthslebens, es hört auf dramatisch zu seyn, Thätigkeit und Affekt zerfliessen in den Schmelz eines blossen Seelengemäldes, die Handlung gestaltet sich zum Bilde, und das Ganze, wie richtig geurtheilt worden, erlischt mehr, als dass es endigt**). Es ist ein schöner und so zu sagen liebenswürdiger Fehler, aber doch ein Fehler; er erklärt sich aus der idealen Auffassung des Verfassers, dass das Kunstwerk ganz nur aus der inneren Natur des Gegenstandes hervorgeht, nichts Fremdes äusserlich hinzutrete, dass auch der Lyrik eines nur fromm bewegten oder leidend vergehenden Herzens ungehinderte Entwicklung gegönnt bleibe. Und dieser Gedanke hat vollgültigen künstlerischen Gehalt und Grund.

Muss nämlich geistige Einheit und innerer Zusammenhang aller Elemente als höchstes Formgesetz des Kunstwerks angesehen werden, so ist nicht zu verkennen, dass die Oper sich diesem Gesetz nur allzusehr entzogen hat. Die grössten Meisterwerke unserer deutschen grossen Oper, welches Missverhältniss zeigen sie zwischen Dichtung und Musik! Sind nicht Kompositionen von unvergänglichem Werth durch Text und Sujet zur Vergänglichkeit verurtheilt? Geht man diese Bücher durch, so sieht man den Dichter vorerst auf sich selbst Verzicht leisten, und nur bemüht dem Komponisten zur freien, selbständigen, oft von Inhalt und Charakter ganz losgelösten Entfaltung seiner Kunst, zu Arien und Gesamtstücken Anlass zu geben, kurz für die Musik ganz eigentlich nur Gelegenheit zu machen, allzu oft auf Kosten des Zusammenhangs der dramatischen, scenischen Nothwendigkeiten, der Wahrheit, ja nicht selten der Möglichkeit. Es war dem höchsten musikalischen Genius, es war Mozart allein möglich, die oft nichtige Leerheit der Worte, das Gebrechliche der Charaktere, die Willkür der Anordnung und

*) Hier folgt im Original eine kurze Angabe der Handlung des „Tannhäuser.“

**) Diese Bemerkung bezieht sich auf den älteren, ursprünglichen Schluss des „Tannhäuser“, im Betreff dessen der Meister selbst sich (Ges. Schr. V, 180—181) in übereinstimmender Weise so ausspricht, dass er sich zu der späteren Bearbeitung wie eine Skizze zur Ausführung verhalte. Mit dem veränderten, gegenwärtigen Schlusse gelangte „Tannhäuser“ am 1. August 1847 zur ersten Aufführung, worüber ich meine Biographie Wagner's I, S. 241 f. zu vergleichen bitte.

Zusammensetzung, womit er meist zu thun hatte, durch die gestaltende, so zu sagen menschenbildende Kraft seiner wunderbaren Musik zu einem kaum noch fühlbaren Mangel herabzusetzen; und dennoch ist zu sagen, dass selbst seine Schöpfungen unter der unkünstlerischen dramatischen Grundlage und Zeichnung leiden. Das rechte gegenseitige Verhältniss von Dichtung und Musik festzustellen, ist eine schwierige Untersuchung. Dass aber beide einander nicht widersprechen dürfen, dass nicht die eine zur Dienerin der andern herabsinken, sondern beide einander tragen und ergänzen sollen, dass keine von beiden aus dem gemeinschaftlichen Kreise herausgehen darf um ohne Beziehung auf das Ganze ungebunden für sich zu schaffen, sondern auch hier die Freiheit nur in der Hingebung an das Gesetz einer höhern Einheit liegt — das geht unwidersprechlich aus dem Wesen des Kunstwerks und der einzelnen Künste hervor, deren Elemente verschieden, aber deren innerste Natur in Einklang ist. Der bekannte Streit der Gluckisten und Piccinisten hat diese Frage nach ihrer zwar äusserlichsten, aber doch mit ihrem tieferen Interesse zusammenhängenden Seite erörtert, und während die Piccinische Weise bis auf unsere Tage herab in der italiänischen Oper die herrschende geblieben, worin die Musik ganz nach Willkür und Laune, völlig entleert vom dramatischen Inhalt, sich ergehen darf, so erscheint sie bei Gluck umgekehrt durch Handlung und Wort gebunden, durch die Strenge einer antiken Einfachheit bis zur Unfreiheit gefesselt, so dass die Musik auf ihren eigenen innern Reichthum verzichten muss und sich in der ganzen Fülle der Herrlichkeit ihrer Mittel nicht ergiessen kann. Hier also ist ein Drittes und Höheres denkbar, nämlich die Oper in die Kunstregion zu führen, in welcher das Gedicht ein in sich künstlerisches Ganze bildet, dessen Momente nur durch innere Triebe zur Entwicklung hervorkommen, ein Ganzes aber, das seiner Natur nach die Musik gleichsam aus sich selbst erzeugt und fordert, die dann in innigster Durchdringung mit ihm die volle Manigfaltigkeit ihrer vielartigen Kräfte und alle Pracht ihrer Farben entfalten darf.

In diesem Sinne nun ist der „Tannhäuser“ ein Kunstwerk eigenthümlich neuer Gattung, ein Verlassen früherer, engeren und naiveren Zuständen angepasster Vorstellungen, um auch die Oper in die Sphäre erweiterter Anschauungen und höherer poetischer Würdigkeit hinaufzuheben. Als ein solches Werk ist denn auch diese Oper bei ihrem ersten Erscheinen sogleich aufgenommen und aufgefasst worden, mit ungemeinem Interesse, mit Verwunderung und Ueberraschung. Die Intensität der schon durch den Gegenstand angeregten Theilnahme, und dass die Musik ungeachtet ihrer vollen Entfaltung das Gedicht doch ganz durchdrang und durchleuchtete, ohne von der poetischen Entwicklung das kleinste Opfer zu fordern, das war es, woran man das Ungewöhnliche erkannte und zugleich das künstlerisch-Wahre der ganzen Konception empfand. Die folgenden Aufführungen haben das Verständniss des Werkes noch näher gerückt, und nun ist ein grosses und allgemeines Interesse dadurch angeregt. Auf die Musik als solche einzugehen ist hier nicht unsere Aufgabe. Sie ist auf das geistreichste durchdacht, reich, phantastisch und kühn, von feiner psychologischer Zeichnung, und, da sie nicht ohne Färbung der Zeit ist, der das Stück angehört, nicht so sehr melodisch-schematisch abgerundet, als vielmehr malerisch und von einem Charakter, der sich dem epischen nähert. Eine herrliche Bahn ist eröffnet, auf welcher man hoffen darf die reichsten Erscheinungen, und ohne Zweifel auch den dichterischen Komponisten selbst noch mit weitem Erzeugnissen hervortreten zu sehen.

Litteratur.

Deutsche Gemeinden im Laplata-Gebiete.

Selbstanzeige meines Buches.

Vor etwa drei Jahren konnte ich zu der Bayreuther Gemeinde über die Ziele, welche ich bei meinen kolonisationsunternehmungen im Auge hatte, sprechen; sowohl in dem Schusskapitel meiner Schrift: „*Parsifal-Nachklänge*“, als auch in dem Aufsatz: „*Ein Deutschland der Zukunft*“ (Bayr. Bl. 1883. Heft I—III) betonte ich auf das Bestimmteste, wie es nur darauf ankomme, auf neuem, günstigem Boden die sichere Grundlage für ein gesundes, volksthümlich und freigestaltetes deutsches Gemeindeleben legen zu können. An wohlthuenden Beweisen des innigen Verständnisses für mein Thun und Arbeiten hat es mir nicht gefehlt: nicht nur konnte ich den Scheidegruss und den letzten Glückwunsch des seitdem verklärten Meisters für mein Werk bei meinem Weggange im Februar 1883 mit hinüber nehmen; — auch sonst noch trafen mich aus dem Kreise der Bayreuther Genossen ermunternde Aeusserungen der Theilnahme und des vollsten Verständnisses. Wenn es somit schon eine Pflicht der Dankbarkeit und der Gerechtigkeit ist, dass ich gerade an dieser Stelle fernere Rechenschaft ablege über das, was ich drüben gefunden habe und mit Gottes Hilfe noch zu erreichen gedenke, so ist es, nachdem wir früher die letzten und höchsten Ziele ins Auge gefasst haben, zuvörderst nöthig, die ersten Schritte zu erwägen, welche zu jenem fernen, nur in Menschenaltern zu erreichenden Ziele führen können.

Wollen wir unter neuen Sternbildern, in fremdem Klima, die Bausteine zu einem vom Geiste wahrer Freiheit und echter Menschlichkeit durchwehten deutschen Gemeinwesen zusammentragen und zusammenfügen, so bedürfen wir eines guten Baugrundes und thätiger Werkleute. Erst in einem sicher gegründeten und klug angelegten Bau lassen sich die höchsten Güter der Menschheit, lässt sich die in ihrem Wesen von dem Meister so grossartig erfasste deutsche Kultur pflegen und entwickeln. Um ein treuer Hüter der Ideale unseres Volkes sein zu können, muss man zuvörderst mit unbarmherzigem Realismus die Grundlagen des materiellen Lebens sicher stellen. Es war somit meine nächste Aufgabe zu erforschen, ob das Land, welches ich nach reiflicher Erwägung als Wanderziel für die heimatlosen Schaa ren der deutschen Auswanderer ins Auge gefasst hatte, dem deutschen Arbeiter den Lohn seiner Mühen sichert, ob das Klima ihm gestattet dort zu leben und seine Kinder gesund und stark heranwachsen zu sehen, ob er ohne allzugrosse Mühe nicht nur seinen Unterhalt gewinnt, sondern auch die Mittel erübrigt, sich seine Existenz gegen etwaige Wechselfälle des Schicksals sicher zu stellen, ob ihm sonst keine Schwierigkeiten von dem Volke und der Regierung jener Staaten bereitet werden. Der deutsche Arbeiter aber, von welchem ich hier spreche, ist mir vor allem der normalste und natürlichste Arbeiter, welcher der Mutter Erde ihren Segen abgewinnt, der Bauer; — dieser wieder muss in allen neuen Ländern gleichzeitig Viehzüchter sein, denn das Säen und Pflanzen ist umständlich und langwierig verglichen mit der Sicherheit und Bereitwilligkeit, mit welcher schon gleich vom ersten Tage an die Viehherde uns Wolle, Milch und ihre Arbeitskraft zur Verfügung stellt. Besondere Sorgfalt aber für Futter und Stallungen bedarf es unter jenen, von der Natur so bevorzugten Breitengraden nicht, in denen der angenehm überraschte Deutsche keinen Winter und selten anhaltend auf einander folgende Regentage findet, so dass er auch für sich selbst mit einem leicht und schnell konstruirten Hause die dort drüben niemals drückende Wohnungsfrage vorläufig lösen kann.

Freilich — und diess soll hier nur beiläufig bemerkt werden, — kann auch der nicht zu harter körperlicher Arbeit Erzogene, falls er über einige finanzielle Mittel verfügt, so dass er fremde Arbeiter in Sold zu nehmen im Stande ist, sich drüben „ein hübsch Leben zimmern“ und in Ruhe seine Tage dahin leben. Zu einer derartig beschaulichen Existenz gehören in meiner neuen Heimath weit geringere Mittel als hier, ausserdem freilich ein gewisser praktischer Verstand. —

Für mich lag die Frage also folgendermaassen: „Kann in der subtropischen, vielleicht auch noch in Theilen der tropischen Zone Südamerika's, besonders im oberen Laplata-Gebiete, sich der deutsche Bauer mit Erfolg und mit der Aussicht vorwärts zu kommen ansiedeln?“ — Kann er das, so sind wenigstens die unentbehrlichen Grundlagen einer neuen Kultur gegeben. — Jene Frage beantworte ich nun im Wesentlichen mit einem sehr bestimmten „ja!“ Um freilich diess „ja“ genügend motiviren zu können, waren eingehende, anstrengende Untersuchungen nöthig, die mich über zwei Jahre in Anspruch genommen haben. Die oben gestellte Frage entfaltet sich somit zu einer Fülle weiterer Fragen, und die schlichte Antwort ward, als ich sie eingehend zu begründen und zu erklären unternahm, zu jenem Buche, das ich eben jetzt unter dem Titel

„Deutsche Kolonien in dem oberen Laplata-Gebiete mit besonderer Berücksichtigung von Paraguay. — Ergebnisse eingehender Prüfungen, praktischer Arbeiten und Reisen, 1883—1885. Mit einer nach meinen Angaben gezeichneten und revidirten Karte von Paraguay“ in meinem eigenen Verlage erscheinen lasse.

Bei all meinen Reisen und Untersuchungen in meiner neuen Heimath, bei dem heissen Wunsche, das Wesen der deutschen Kultur in seiner einfachsten, geläutertsten und edelsten Form zum Ausdruck gelangen lassen zu können, empfand ich mich allezeit als im Dienste einer der intimsten Ideen Richard Wagner's. Welche Bedeutung der Verewigte gerade der Frage der Kolonisation beigemessen hat, wissen nicht nur die, welche ihm persönlich nahe standen. „Was hielte uns davon ab, eine vernunftgemäss angeleitete Völker-Wanderung in solche Länder unseres Erdballes auszuführen, welche, wie dieses von der einzigen südamerikanischen Halbinsel behauptet worden ist, vermöge ihrer überwuchernden Produktivität die heutige Bevölkerung aller Welttheile zu ernähren im Stande sind?“ So fasste der Meister selbst die Frage kurz zusammen in seinem Aufsätze über „Religion und Kunst“, heut gerade vor 5 Jahren (Oktober 1880, Bayr. Bl. III, 292, Wagner-Lexikon S. 356). Möchte es doch nun uns gelingen, diese Frage recht und ganz in seinem Geiste zu erfassen und zu lösen! Das erste, was dazu erforderlich ist, sind Genossen und Helfer. Bleibe ich bei dieser Arbeit isolirt, dann war mein Unternehmen ein nutzloses Opfer; gesellen sich entschlossene, thatkräftige deutsche Männer zu mir, so kann unsere Arbeit zum Segen des deutschen Volkes und der deutschen Kultur ausschlagen. Zu solcher Hilfe lade ich die Glieder der Bayreuther Gemeinde ein und bitte sie, sich zunächst aus meinem Buche genauere Kenntniss meines Thuns und Wollens zu schöpfen*).

Naumburg-Saale, 15. October 1885.

Bernhard Förster.

*) Bestellungen auf das oben genannte Werk nimmt die Red. d. Bayr. Bl. an; bis Ende Oktober ist der Preis noch M 3, von dann ab M 4.50. Vgl. die „Aufforderung“ auf dem Umschlage des IX. Stückes der Bayr. Bl.

Geschäftlicher Theil.

Hierdurch beehren wir uns mitzuthellen, dass unter'm 22. Juni dieses Jahres die Vereinigung des Akademischen Richard-Wagner-Vereines mit dem Orden vom Gral in München erfolgt ist, und legen die auf dieser Vereinigung basirenden neuen Statuten bei.

München, am 13. Juli 1885.

Die Vorstandschaft des Ordens vom Gral.

Ans den „Ordensgesetzen“ (neuen Statuten) sei hier nur das Folgende als das Wichtigste mitgetheilt:

Der Orden vom Gral hat seinen Sitz in München.

Er stellt sich die allgemeine Aufgabe, die Erkenntniss der Bedeutung Richard Wagners für Kunst und Kultur zu fördern.

Er verfolgt ferner den speziellen Zweck, die Kunststätte zu Bayreuth sowohl aus eigenen Mitteln nach Kräften zu unterstützen, als auch, in seiner Eigenschaft als Ortsvertretung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines, nach aussen für diese Kunststätte zu wirken.

Durch regelmässige Zusammenkünfte soll die Geselligkeit unter den Mitgliedern gepflegt werden.

Wer dem Orden beitreten will, muss von einem Mitgliede schriftlich bei der Vorstandschaft vorgeschlagen und in zwei aufeinander folgenden Zusammenkünften eingeführt werden.

Die Mitglieder des Ordens unterscheiden sich in ordentliche und ausserordentliche.

Jedes Mitglied hat innerhalb der ersten sieben Monate seiner Mitgliedschaft sieben durch den Orden festgestellte Thesen als Ausdruck seiner Ueberzeugung vom Wesen der Kunst anzuerkennen und in diesem Sinne zu unterzeichnen. Wer nach diesem Zeitabschnitte dazu nicht bereit ist, wird als freiwillig aus dem Orden ausgeschieden betrachtet.

Jedes Mitglied, welches die Aufnahmegebühr entrichtet hat, erhält, falls es einem Bayreuther Festspiele beiwohnen will, für eine Aufführung des letzteren zu persönlichem Gebrauche vom Orden womöglich eine Eintrittskarte.

Die Kasse des Ordens bezahlt ferner für jedes Mitglied vier Mark an den Allgemeinen Richard Wagner-Verein, wodurch jedes Ordensmitglied gleichzeitig Mitglied dieses Vereines ist.

Sämmtliche Mitglieder haben Stimmrecht und aktives Wahlrecht; passives Wahlrecht jedoch nur die in München anwesenden ordentlichen Mitglieder.

Jedes Mitglied kann einen Band aus der die gesammelten Schriften Richard Wagners, sowie andere auf des Meisters Bedeutung für Kunst und Kultur bezügliche Werke, umfassenden Bibliothek auf die Dauer eines Monats gegen Bescheinigung bei dem Bibliothekar zur Benützung erhalten.

Jedes Mitglied hat für den Gedanken des Meisters in allen Kreisen energisch einzutreten.

Auch soll sich jedes Mitglied eifrig angelegen sein lassen, dem Allgemeinen Richard Wagner-Vereine Mitglieder zu gewinnen.

Jedes Mitglied hat eine Aufnahmegebühr von 5 Mark zu entrichten; Mitglieder aus akademischen Kreisen jedoch nur, falls sie dem Orden länger als ein Semester angehören.

Der Monatsbeitrag beträgt für ordentliche Mitglieder 70 Pfennige, für ausserordentliche Mitglieder 2 Mark.

Die Vorstandschaft besteht aus vier Mitgliedern: dem Vorstande, dem Schrift- und Rechnungsführer, dem Protokollführer und dem Bibliothekar.

Die Wahlen zu diesen Ordensämtern erfolgen in der ordentlichen Hauptversammlung, womöglich am Gründungstage des Ordens durch geheime Abstimmung, und zwar auf die Dauer eines Jahres.

Einer der beiden Vorstände soll womöglich den akademischen Kreisen angehören.

Halbjährlich (im Mai und im November) findet eine ordentliche Hauptversammlung statt. Bei besonderer Veranlassung kann auch eine ausserordentliche Hauptversammlung einberufen werden.

Aenderungen dieser Ordens-Gesetze können nur durch Zweidrittel-Mehrheit der Stimmen der in München anwesenden und der durch diese vertretenen auswärtigen Mitglieder beschlossen werden.

Die Auflösung des Ordens kann einzig auf einen von mindestens vier Fünfteln der Gesamtzahl der Ordensmitglieder unterstützten schriftlichen Antrag hin zum Beschluss erhoben werden.

Vereinsnachrichten.

Köln. Am 29. Juli: Vereinsabend des Schwickerath'schen Vereins, zugleich für die Mitglieder des Allg. R. W.-V's. Nornenscene a. d. „Götterdämmerung“ (Frhs. Bosse, Schulte, Huhn); Rheintöchterscene a. d. G. (Frhs. Naber, Alexander, Huhn); Lieder: „Im Treibhaus“, „Träume“ (Frl. Huhn); Quintett a. d. „Meistersingern“ (Frhs. Bosse, Schulte, Herren Sticker, Schmitz, Thoennissen); dritter Aufzug des „Parsifal“ (am Klavier) von S. 225 des Kl.-A's an bis zum Schluss (Gurnemanz: Herr Thoennissen, Parsifal: Herr Schmitz, Amfortas: Herr Baedorf; Chor: „Schwickerath'scher Verein“).

Nürnberg. Nachdem Herr Rechtsrath Jäger den Vorsitz des hiesigen Zweigvereins des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins niedergelegt hat, ist die vom Ausschuss vorgenommene Neuwahl eines Vorsitzenden auf die Person des Herrn Rechtsanwalt Wunder gefallen, welcher sich auch bereit erklärt hat, das ihm angetragene Amt zu übernehmen. Die hiesige Vertretung (Hofmusikalienhändler W. Schmid) hat am 14. 10. ein Konzert zum Besten des Vereins veranstaltet, worin u. a. zur Ausführung kamen: „Isolde's Liebestod“, „Schmerzen“ (Frl. Roth) und „Albumblatt“ (Hr. A. Hess) v. R. Wagner. (Mitwirkende: Hr. Alfred Hess, Violinvirtuos aus Frankfurt a. M., Frl. Sidonie Roth, gr. hess. Hofsängerin, Frl. Luise Hess, Pianistin, und Hr. Rechtsanwalt Wunder aus bes. Gef.)

Sondershausen. Seit seiner Neubildung (5. Febr. d. J.) hat der hiesige Wagner-Verein bereits einen erfreulichen Aufschwung genommen, was vorzüglich seinen musikalischen und wissenschaftlichen Darbietungen zu verdanken ist. An erster Stelle muss hier die künstlerische Thätigkeit des trefflichen Streichquartetts Grünberg, Bullerjahn, Martin und Bieler genannt werden. Neue Anregung erhielt der Verein durch zwei öffentliche Aufführungen: in der ersten, am 14. März, brachte die von Sr. Durchlaucht dem Fürsten zur Verfügung gestellte Hofkapelle, unter der Direktion des Herrn Professor Schröder, Kompositionen Wagner's, („Venusberg“, „Siegfried-Idyll“ und I. Akt aus der „Walküre“) zu Gehör; in der andern, am 30. April, veranstaltet zur Feier der Anwesenheit des Meisters Franz Liszt, trugen zwei seiner Schüler, die Herren Reisenauer und Weingartner, auf zwei Klavieren die Faust- und Dante-Sinfonie vor. Da die Bach-Feier seitens des Fürstlichen Konservatoriums durch ein Kirchenkonzert begangen ward, so veranstaltete der Wagner-Verein nur Feiern zum Andenken Händel's und zum Geburtstage R. Wagner's. Es wurden bis zu den Sommerferien 8 Vortragsabende abgehalten; besonders hervorzuheben ist eine Vorlesung des „Wieland der Schmied.“ Am 6. Oktober begann der Verein mit einem Familienabend wieder seine Thätigkeit.

Wels. II. interner Abend des hiesigen Zweigvereins am 10. Oktober: 1. Prolog, gedichtet und gesprochen von Frau Minna Pichler; 2. Wagner: Träume, Liszt: Schlüsselblümchen, ges. von Frl. Albertine Fischer; 3. Beethoven: Sonate in F-dur für Klavier und Violine, vorgetragen von den Hrn. August Göllicher und Graf R. Colloredo; 4. Wagner: Siegmund's Lenzeslied, ges. von Hrn. Hugo Schulz; 5. Liszt: In der sixtinischen Kapelle, Fantasie über Allegri's Miserere und Mozart's Ave verum, für Klavier, gespielt von Hrn. August Göllicher; 6. Liszt: Ständchen, Lied für Tenor, ges. von Hrn. Hugo Schulz; 7. Liszt: Elegie für Klavier und Violine, gespielt von den Hrn. Göllicher und Graf Colloredo; 8. Wagner: Hans Sachs' Anrede an das deutsche Volk, ges. von Hrn. Alexander Fischer.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereins.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Zur Erinnerung an den Grafen August von Platen.

(† 5. Dezember 1835).

Von Karl Alberti.

..... Der schwungvolle Ernst, welcher die Geister der Nation noch im Beginne dieses Jahrhunderts durchleuchtete, war eben erloschen. Auch die Reihe hochbegabter Epigonen, welche von Kleist bis zu Platen die unerschöpfliche Begabung des deutschen Geistes noch kräftig kundthaten, war nun geschlossen: für die Herstellung einer würdigen Grabstätte des längst verschiedenen letzten deutschen Dichters in Syrakus wurden kürzlich heimathliche Beiträge gesammelt. Eine andere Zeit war angebrochen: „die Jetztzeit“, wie sie leibt und lebt. Der Besieger Platen's sandte uns aus Paris, seiner Wahlheimath, seine witzigen Couplet's in deutsch-poetischer Prosa zu, und H. Heine'scher Geist ward jetzt der Vater einer Litteratur, deren eigentlicher Charakter in der Verspottung jeder ernstlichen Litteratur bestand.

R. Wagner's „Deutsche Kunst und Deutsche Politik“,
Ges. Schr. VIII, 77.

Um den bekannten Unterschied zwischen dem dichterischen Schaffen Goethe's und Schiller's näher zu bezeichnen, wurde schon öfter betont, dass Schiller sich mehr dem Dionysischen, dem Geiste der Musik zuneige, Goethe dagegen dem Apollinischen, der bildenden Kunst. Der selbe Unterschied zeigt sich bei den beiden bedeutendsten Dichtern der späteren Zeit, bei Heinrich v. Kleist und dem Grafen August Platen, so zwar, dass in dieser Hinsicht Kleist mit Schiller, Platen dagegen mit Goethe zusammenzustellen wäre. Wirkten aber in Goethe und Schiller jene Grundtriebe aller künstlerischen Bethätigung gemeinschaftlich, sodass der angeführte Unterschied nur in einem Mehr oder Minder des einen oder des anderen zu suchen ist, so finden wir ihn bei Kleist und Platen so sehr gesteigert, dass in Kleist fast nur noch das Dionysische und in Platen fast nur noch das Apollinische zu wirken scheint; und nur aus dieser gewissermaassen einseitigen — freilich in ihrer Einseitigkeit grossartigen, und mit Recht stäts bewunderten — Beanlagung ist es erklärlich, dass beide Dichter nicht die nöthige Kraft fanden, das ihnen innewohnende Ideal in dem sie umgebenden Leben zur Geltung und Anerkennung zu bringen; beiden Dichtern musste also Ideal und Leben zu einer schneidenden Dissonanz werden, welche um so unerträglicher wurde, je mehr sie zum Bewusstsein kam, und je mehr die Hoffnung auf eine endliche Auflösung schwand.

Wie Heinrich v. Kleist durch diese grelle Dissonanz endlich zur Verzweiflung und Selbstvernichtung gebracht wurde, erhielt an dieser Stelle

eine eingehende Würdigung. (Siehe das Novemberstück der „Bayreuther Blätter“ 1881.) Der Graf von Platen suchte sich in ähnlicher Weise, wie Goethe, mit dem Leben und mit seiner Zeit abzufinden, indem er sich in das erlösende Reich der Kunst flüchtete. Aber den Künstler drängt eine dämonische Macht, sein Ideal der Mitwelt zu offenbaren, was doch wieder nur durch eine eben jener Mitwelt entnommene Form möglich ist. Da nun Platen in dem damaligen Deutschland keine Form vorfand, welche seinem hohen künstlerischen Sinne entsprochen hätte; da er ferner nicht die Kraft besass, eine solche Form aus sich selbst heraus zu schaffen; so sehen wir ihn während seines kurzen, kaum vier Jahrzehnte umfassenden Lebens zu einem mühevollen und doch vergeblichen Suchen und Nichtfinden verdammt, wir sehen eine ewig unbefriedigte Sehnsucht nach einem geahnten, aber nicht erkannten Ziele an seinen letzten Kräften zehren, bis ein plötzlicher und früher Tod ihn von dem erfolg- und freudelosen Suchen und Sehnen erlöste.

Konnten also weder H. v. Kleist noch Aug. v. Platen die Hoffnungen, zu denen ihre so überaus reiche Beanlagung und ihr edles Streben berechnigte, erfüllen, so müssen wir fragen: was hätten so bedeutende Talente wohl ihrer Nation werden können, wenn sie unter freundlicheren Verhältnissen in's Leben eingetreten wären, wenn sie z. B. eine echt nationale deutsche Kunst vorgefunden, welche es ihnen ermöglicht hätte, sich selbst auf den Platz zu stellen, auf welchem ihre eigenartigen Anlagen zu reichster Entfaltung hätten erblühen können? Wir müssen weiter fragen, an welchen Mängeln wohl unsere Kunstkultur kranke, dass solche Verluste an Genie möglich wurden? Aber auf eine so ernste Kritik unserer bestehenden Zivilisation scheint unsere landläufige Litterarhistorik bei der Beurtheilung so edler Naturen, wie Kleist und Platen sie waren, noch selten verfallen zu sein; und noch ferner liegt eine solche Kritik unserer Zeit selbst. Diese glaubt sich vielmehr zur Frage an den Künstler berechtigt: Warum willst Du etwas besonderes sein? warum willst Du mich nicht verstehen, meinen Forderungen nicht nachgeben? — So wird der Künstler, der schon deshalb das höchste Mitleid verdient, weil er vom Schicksal erbarmungslos in eine Welt ausgesetzt ist, die ihn nicht versteht, und die seinem innersten Wesen fremd und feindlich ist, von eben dieser Welt für das verantwortlich gemacht, was sie selbst verschuldet hat. In bittere und leider nur allzu gerechte Klage bricht Platen wiederholt hierüber aus. Es hatte wohl auch kein Künstler seiner Zeit so viele feindselige und gehässigen Angriffe zu erdulden, als gerade er. Alle diese von den verschiedensten Seiten kommenden, und darum sich grösstentheils selbst widersprechenden Vorwürfe zu widerlegen, ist hier nicht der Ort. Viele treten ohnehin in ihr eigenes Licht durch eine Bemerkung, welche Platen selbst gelegentlich machte: „hier und da befand man sich mit der Mittelmässigkeit *au niveau* und verabscheute das Ueberlegene.“ —

Ueberlegen war Platen wahrlich nicht nur seinen dichtenden Zeitgenossen, sondern auch allen, die sich seitdem irgendwie mit Litteratur und Poesie befasst haben. Er konnte mit dem stolzen Bewusstsein auftreten, zum Dichter geboren zu sein, und strebte mit bewundernswerthem Ringen nach der Höhe der Kunst, sodass die Mehrzahl seiner Werke zu dem künstlerisch Vollendetsten gehört, was unsere Litteratur aufzuweisen hat; hätte er nur eine kleine Auswahl seine Sonette und Oden, hätte er nur seine vortrefflichen Epigramme, ja, hätte er Nichts als die Schlussparabase zum „*Romantischen Oedipus*“ geschrieben, so hätte er sich dadurch einen Ehrenplatz auf dem deutschen Parnasse errungen.

Die meisten jener Angriffe und besonders die übelgemeinten, müssen übrigens an einer Haupteigenschaft des edlen Mannes, der „der Kunst sein tiefstes Sinnen, ja das Leben selbst geschenkt“, abprallen: an seiner Wahrhaftigkeit. In der Vorrede zu den „*Geschichten des Königreichs Neapel*“ sagt er:

„Das eigentliche Verdienst des Dichters beruht auf der Wahrheit seiner Darstellung, und die wirkliche Erfindung beschränkt sich auf die Kenntniss der Natur und der menschlichen Seele. Ohne diesen Grund und Boden der Wirklichkeit würden selbst Homer und Ariost als geringe Poeten erscheinen müssen; denn der würdige Mensch kann nichts Würdiges unternehmen, dessen Hintergrund nicht die Wahrheit wäre. Wie wohlfeil das Aushecken phantastischer Begebenheiten und Abenteuer zu haben ist, diess erhellt täglich aus der Sündfluth von Novellen und Romanen, die davon wimmeln“.

Aus dieser Wahrhaftigkeit ist Platen's hohe Auffassung von wahrer Bildung, von Freiheit, Vaterlandsliebe und Religion zu erklären, — aber auch sein stolzer Widerwille gegen alle seichte Aufklärerei, gegen die wohlfeile Verhöhnung der höchsten Güter, welche die Menschheit hat, gegen die Verirrungen der „*romantischen Schule*“, auch z. B. gegen Hegel, während er Schelling hochschätzte. Auf jene Wahrhaftigkeit ist auch seine einfache und natürliche, edle und plastische Schreibweise zurückzuführen, sowie die Sorgfalt, mit welcher er stets auf die Grundbedeutung und das Grundwesen deutschen Worts und Ausdrucks zurückging, was Jakob Grimm schon längst anerkannt hat.

Von all diesen Vorgängen hat ein grosser Theil unserer „Kritiker“ bei Platen nicht nur Nichts zu finden vermeint, man hat ihm sogar mit „ziemlich frecher Stirn“ alle tiefere Begabung, alle Begeisterung, ja, auch wohl gar den Sinn für die deutsche Sprache und Dichtung überhaupt abzusprechen für nöthig befunden. In Einem jedoch stimmen alle unsere Aesthetiker und Litterarhistoriker auf fast auffällige Weise überein, dass nämlich Platen, wie kein deutscher Dichter vor und neben ihm und bisher auch wie keiner nach ihm ein Meister der dichterischen Form, des Versmaasses und des Versbaues gewesen sei; und es muss bei dieser seltenen Uebereinstimmung des Urtheils nur Wunder nehmen, warum denn andernseits jene gepriesene Formvollendung gar so wenig zur Nach-

ahmung empfohlen wird, und warum insbesondere unser zeitgenössischer Dichterwald sich des edlen Platen'schen Styles und der strengen Platen'schen Form gar so wenig befeissigt, obwohl er doch gewiss nichts Geringeres als Platen zu schaffen meint. Noch grösser wird unsere Verwunderung, wenn wir Platen selbst bis in seine letzten Jahre fortwährend nach „Form“ suchen sehen. Er konnte also doch offenbar von den bisher von ihm gebrauchten und von unseren Kritikern so hoch erhobenen Formen unmöglich befriedigt sein!

Es scheint demnach, als ob es mit jenen Formen eine recht eigene Bewandniss habe, als ob sie z. B. besonders dann hervorgeholt und auf den Schild erhoben würden, wenn es gilt, sie einem Gegner vorzuhalten, der einer gewissen „Klassizität“ immer gefährlicher zu werden beginnt, und dem nun zugerufen wird: „hier die Urbilder ewiger Schönheit! So dichte, wenn Du irgend Anspruch auf wirkliche Bedeutung als „Poet“ erheben willst!“ — Es dürfte daher nicht uninteressant sein, diesen Formen einmal etwas gründlicher ins Auge zu sehen, sollte uns diese Untersuchung auch zu der ernstlichen Frage verleiten, ob denn die bisher von unseren deutschen Dichtern gebrauchten Formen mit einem wirklichen Rechte „deutsche Formen“ genannt werden können, und ob insbesondere bis jetzt von einer eigentlich deutschen Metrik für unsere Lyrik die Rede sein könne?

I.

Platen's Bemühungen um die deutsche Metrik.

Platen's Bemühungen um die deutsche Dichtkunst bezogen sich vor allem auf die Vermessung und den Versbau. Platen fand nämlich nicht eine allgemein giltige deutsche Vermessung vor, deren er sich einfach zu bedienen gehabt hätte, sondern drei neben einander bestehende und sich z. Th. widersprechende Vermessungen, nämlich

1. die sogenannte akzentuierende, nach welcher bekanntlich nur die betonten Silben (Hebungen) als wirklich bedeutsam den Ausschlag für das Maass des Verses geben, wogegen die unbetonten Silben (Senkungen) rhythmisch gar nicht in Betracht kommen,

2. die ursprünglich romanische, welche eine regelmässige Abwechselung von je einer betonten und einer unbetonten Silbe verlangt,

3. die Nachahmung der griechischen Vers- und Strophenformen.

Vielleicht entspricht es der oft gepriesenen Vielseitigkeit der Deutschen, nicht an einer einzigen Vermessung genug zu haben. Zu bedauern wäre dann nur, dass durch eine merkwürdige Verquickung und Vermengung jener drei Versgesetze eine wahrhaft babylonische Verwirrung in unserer Metrik entstand, aus der sich unsere allergrössten Meister nur dadurch erretteten, dass sie Verse bildeten, welche keinem jener Schemen entsprechen, und welche trotzdem (oder vielleicht ebendesshalb?) unsere besten Verse sind.

Uebrigens ist die als zweite angeführte, ursprünglich romanische Versmessung die fast allgemein herrschende, zumal in der Lyrik während der letzten zwei Jahrhunderte fast ausschliesslich angewendete. Sie hatte ihren Einfluss schon im Mittelalter, besonders im höfischen Epos, geltend gemacht; eigentlich eingeführt aber wurde sie bei uns erst von Martin Opitz durch sein vielgenanntes „*Büchlein von der deutschen Poeterey*“ (1624). Wie beinahe alle Kunstdichter seit jener Zeit ging auch Platen von dieser romanischen Metrik aus. Er dichtete streng nach ihr seine ersten Lieder, welche schon eine Glätte und Reinheit der Form zeigen, wie bei wenigen Dichtern, jedoch den Eindruck des Gesuchten und Unnatürlichen nicht überall vermeiden. Vielleicht im richtigen Gefühle davon, dass jenes Versgesetz ein unserer Sprache fremdes ist, kam Platen bald zu dessen Anwendung in wirklich fremden Strophenformen. Schon 1821 erschien die erste Sammlung der *Gaselen*, welche schwierige, fast künstliche Form Platen mit einer Leichtigkeit und Beweglichkeit behandelte, dass als Gaselendichter nur ein Deutscher, Friedrich Rückert, mit ihm verglichen werden kann. Welche staunenswerthe Herrschaft über die Sprache, über Reim und Rhythmus, welch' hoher Adel des Ausdrucks in diesen kleinen, aber vollendeten Meisterwerken! Fast noch bewundernswerther treten diese Vorzüge in der Platen'schen *Sonetten* zu Tage. Wie unvergleichlich schön sind die Sonette „Sophokles“, „Pindar“, an den Lenz (59), über sich selbst (46, 62), oder auch die beiden „venetianischen“, welche A. Cornelius in ihrem Lustspiele: „Platen in Venedig“ verwendet hat. Platen gestand sich auch mit gerechtem Stolz, dass ihm nach Petrarka, Camoëns und Fr. Rückert der vierte Platz als Sonetten-Dichter gebühre. Und nicht minder Musterhaftes schuf er in all den anderen romanischen Formen, in den *Oktaven* und *Terzinen*, in *Glossen* und *Trioletten*, in deren künstlerischem Gebrauche er nicht nur von keinem deutschen Dichter übertroffen, sondern von keinem auch nur annähernd erreicht wurde, Fr. Rückert etwa ausgenommen. Doch tritt bei diesem letzteren das Seltsame des Fremden noch viel mehr hervor, während bei Platen Alles deutsch geworden ist ausser der Form selbst.

Diese fremde romanische Form konnte eben nicht deutsch werden; wäre daher die Platen'sche Meisterschaft ihrer Anwendung auch von Vielen erreicht und übertroffen, ja, wäre sie sogar zum Gemeingut unseres modernen „Dichterwaldes“ geworden: was wäre damit für unsere deutsche Dichtkunst erreicht?

Schon Klopstock hatte mit der ganzen Macht seines grunddeutschen Gemüthes die Unzulänglichkeit jener romanischen Metrik gefühlt, und sie aus der deutschen Dichtung zu verbannen gesucht. Der fortwährende, eintönige Wechsel von je einer betonten und unbetonten Silbe ist ja schon an und für sich ein recht ärmliches Maass. Noch weit bedenklicher aber ist, dass ein grosser Theil unserer deutschen Wörter, dass insbesondere eine Fülle unserer schönsten und wirksamsten Reime in jenen jambischen

und trochäischen Versen gar nicht zur Anwendung gebracht werden kann, ohne dass der Dichter entweder dem Versmaass oder der natürlichen Aussprache der Wörter den schmerzlichsten Zwang anthut. Bei den Griechen zeigten Jamben und Trochäen eine viel grössere Manigfaltigkeit und einen weiteren Spielraum im Gebrauche der Wörter, da bei ihnen bald eine Länge in zwei Kürzen aufgelöst, bald statt einer Kürze eine Länge gesetzt werden konnte u. s. w., wovon bei uns schon deswegen keine Rede sein kann, weil wir — bis jetzt wenigstens — in unserer Metrik thatsächlich nicht lange und kurze, sondern nur betonte und unbetonte Silben unterscheiden. Unser modernes „Jamben- und Trochäengeklapper“ wird daher, ganz abgesehen von komplizirteren Wortzusammensetzungen, schon für Wortformen wie „Waldquell“, „irdische“, „auftreten“, deren es in unserer Sprache nicht hunderte sondern tausende giebt, zu einem verhängnissvollen Prokrustesbett, wenn nicht der Dichter in richtigem Sprachgeföhle die Regeln jenes fremden Versgesetzes zu Gunsten einer natürlichen Aussprache und Betonung der Wörter umgeht. Diess thaten denn auch unsere grössten Meister, so z. B. Schiller bei der Anwendung des fünffüssigen Jambus. Wie muss es aber um den Werth eines Gesetzes stehen, welches nur dadurch erträglich wird, dass man es zeitweilig umgeht?

Solche Mängel konnten einem Dichter von so feinem Sprachgeföhle, wie Platen es besass, nicht entgehen. Daher sehen wir ihn denn auch seit dem Jahre 1825 jene romanischen Formen nur noch gelegentlich anwenden und sich dagegen um eine immer gelungenere Nachbildung der griechischen Vers- und Strophenformen bemühen. Was Klopstock in dieser Hinsicht begonnen, was die Dichter des Hainbundes, besonders aber Ramler und Voss, später die beiden Schlegel fortgeführt hatten, das vollendete Platen. Seine Meisterschaft in der Handhabung der griechischen Metren wurde bis jetzt von keinem deutschen Dichter auch nur annähernd erreicht, und sogar von Horaz, dem „strengen Meister der glatten Form“, wohl kaum übertroffen, wobei auch in Anschlag zu bringen ist, dass es für den deutschen Dichter viel schwerer war, sich der griechischen Metren zu bedienen, da die deutsche Sprache der griechischen in formeller Beziehung ferner steht als die lateinische. In zwei Punkten aber übertrifft Platen sogar den Horaz: er hielt sich erstens fast gänzlich frei von jener unnatürlichen Versetzung und Auseinanderziehung zusammengehöriger Satzglieder, welche sich die römische Sprache von ihrem Meister gefallen lassen musste, durch welche aber die „Anschaulichkeit“, das erste Erforderniss einer dichterischen Sprache, geradezu vernichtet wird; zweitens blieb Platen nicht, wie Horaz, bei der Nachbildung der einfacheren griechischen Formen, des Hexameters und Pentameters, der Sapphischen, Alkäischen, Pherekratischen und etlicher anderer Strophen stehen, sondern versuchte sich sogar in den so überaus schwierigen Pindarischen Maassen, und zwar mit einem Glücke und Geschicke, dass gerade diese Oden den höchsten Schwung erreichen, wie

z. B. der prächtige „*Festgesang an den Kronprinzen von Bayern*“. Nicht ganz unbegreiflich wird uns daher die patriotische Begeisterung erscheinen, in welcher ein Sachse, W. E. Schulz, auf Platen's Grabstein schrieb:

*Augusto Comiti Platen-Hallermünde, Anspachiensi,
Germaniae Horatio.*

Ja seine kleine Schaar getreuer Anhänger behauptete sogar, dass — wie für die römische Poesie erst durch Horaz — so für die deutsche erst durch Platen der wahre Weg zur höchsten Vollkommenheit (d. i. zur Nachahmung der griechischen Formen!) gefunden worden sei! „Der deutsche Dichter möge sich nun nicht mehr abschrecken lassen durch das Beispiel der Römer, welche noch nicht wagten auch die schwierigeren Maasse der Griechen in dem vaterländischen Idiom nachzuahmen, weil sie zu viel Gewicht auf den gewöhnlichen Akzent in der alten Tiberstadt legten; er möge den Gesetzen ewiger Schönheit Folge leisten unbekümmert darum, dass die gewöhnliche gebildete Aussprache anders akzentuirt“ u. s. w. Dass so absonderliche Gedanken auch in Sachen der Poesie überhaupt nur gefasst werden konnten (denn für die Musik hatte man sich längst daran gewöhnt, diese „Gesetze der ewigen Schönheit“ unbedenklich gelten zu lassen), das haben wir einzig dem Beispiele der römischen Poesie zu verdanken. Aber gerade Rom's Beispiel könnte uns auch darüber belehren, was aus einer solchen Kunst „der Gebildeten“ werden kann, die nicht auf dem natürlichen Boden eines wahrhaften Volkslebens emporgewachsen, sondern einem fremden Muster nachgeahmt ist. Auch in Rom nämlich wurden jene quantitirenden griechischen Maasse ursprünglich als etwas Ausländisches und Fremdartiges erkannt. „*Graeculi*“ wurden spottweise diejenigen genannt, welche diese Maasse zuerst einführten. Denn die römische Dichtung maass ursprünglich nicht, wie die griechische, nach Längen und Kürzen, sondern, wie die deutsche, nach Hebungen und Senkungen. Es zeigt sogar der *Saturnius*, ein alt-römischer Vers, eine ganz auffallende Aehnlichkeit mit unserer Nibelungenstrophe. Auch ahmten noch die älteren römischen Komödiendichter die griechischen Metren ungefähr so nach, wie wir es heute thun, indem sie nämlich anstatt der langen Silbe des griechischen Versmaasses im lateinischen Gedichte eine betonte Silbe, anstatt der kurzen eine unbetonte setzten; worüber sie denn auch Horaz in der *epistola ad Pisones* recht ernstlich zurechtweist. Erst im augusteischen Zeitalter (und zwar besonders durch den Einfluss des Horaz) siegte in der römischen Dichtung die rein griechische Messung nach Längen und Kürzen vollständig. Wird also behauptet, dass die Versmessung der deutschen Sprache akzentuierend sei, die der klassischen Sprachen dagegen quantitirend, so hat diese Unterscheidung nur in Bezug auf die griechische Sprache irgend welche Berechtigung. Aber sogar die Griechen berücksichtigten ursprünglich aller Wahrscheinlichkeit nach nur die Hebungen bei der Versbildung, oder wenigstens die Hebungen

neben der Quantität der Silben. Die sogenannte quantifizirende Metrik der Griechen aber ist einzig und allein aus der innigen Verbindung des Wortes mit der Musik in der griechischen Lyrik zu erklären. Denn in der griechischen, wie in jeder wahren Volkslyrik, sind die Worte nur ein Theil des Ganzen, dem die Melodie, die Musik, gleichberechtigt zur Seite steht; ja, die Worte sind streng genommen nur das Sekundäre, die Fixirung des von der Musik gleichsam geborenen Bildes*); woraus allein schon geschlossen werden könnte, dass in der Lyrik die Musik das eigentlich formgebende Element ist. Von den Griechen, den unerreichten Meistern der schönen Form, wissen wir ja auch, dass sie in ihren Gymnasien Tag für Tag Musik lehrten, allerdings im Vereine mit Grammatik und Rhetorik; denn Ton und Melodie dürfen nun auch wieder nicht die Worte und Satzgefüge verzerren und verunstalten, wie ihnen beliebt, wofür unser gewöhnlicher Operngesang ein abschreckendes Beispiel giebt. Ganz verkehrt wäre die Annahme, dass die Griechen ihre Choralieder, ihre Oden und Dithyramben nicht anders gekannt hätten, als wir sie auf unseren Gymnasien und Universitäten kennen lernen. Nur durch den vermittelnden Einfluss der Musik konnten sie diese kunstvollen, reichgegliederten Metren unmittelbar verstehen, deren Inhalt ja auch in vielen Fällen unerklärlich wäre, müssten wir nicht annehmen, dass er eben gesungen wurde.

Wie verfehlt muss nun unsere Nachahmung der griechischen Maasse sein, die wir nur ihre todtten Schemen nachzubilden versuchen, dagegen die sie bedingende Musik, von welcher uns ohnediess nur sehr Dürftiges überliefert ist, gänzlich ausser Acht lassen! Dazu kommt noch, dass in unserer gesprochenen Lyrik von langen und kurzen Silben nicht wohl die Rede sein kann, woraus sich wieder die Haltlosigkeit der meisten griechischen Versgesetze, z. B. von der Gleichstellung zweier Kürzen mit einer Länge, von den Positionslängen u. a. m. ergibt. Daher ahmte auch Klopstock in richtigem Gefühle für deutschen Tonfall jene griechischen Maasse nur in sehr freier Weise nach. Erst in späteren Jahren befeissigte er sich einer immer grösseren Genauigkeit in ihrer Nachbildung, und es ist bezeichnend, dass diese späteren Oden weit mehr den Eindruck des Künstlichen und Geschraubten machen wie die früheren: eine Erscheinung, die sich auch bei der Voss'schen Homerübersetzung und ihren späteren vermeintlichen Verbesserungen nachweisen lässt. Am Deutlichsten aber zeigt eine Vergleichung Klopstock's mit Platen, wie wenig durch die Einführung der klassischen Metren für die deutsche Dichtung gewonnen war. Offenbar erreichte Platen in deren Verwendung eine weit grössere Vollkommenheit als Klopstock; auch bedarf der abgeschmackte Vorwurf, dass Platen der Form zu Liebe den Inhalt seiner Dichtungen vernachlässigte, wohl kaum

*) Siehe Schopenhauer: d. W. a. W. u. V. I, § 52; II, § 39,

einer Wiederlegung. Dennoch sagt Platen in richtigem Gefühle von sich: „Der ich der Ode zweiten Preis errungen“. Und gewiss steht Klopstock als Odendichter höher. Er „machte Schule“ wie wenige Dichter; ein ganzes Heer von Nachahmern betete sogar seine Sonderbarkeiten nach; ja, auf seinen Schultern ruht strenge genommen unsere ganze sogenannte zweite klassische Epoche, während Platen's hohe Formvollendung fast ohne jeglichen Einfluss blieb.

Hier fand man nun auch den Punkt, wo man Platen fassen konnte. „Sein Ohr ist durch das Fremde verwöhnt“, hiess es; „er hat den Sinn für seine Muttersprache gänzlich verloren“. Ja, man warf ihm sogar vor, dass er das Grundgesetz der deutschen Metrik — nämlich der oben als erste angeführten akzentuirenden Vermessung — überhaupt nicht kenne. Mit grossem Unrecht! Aus dem eingehenden Studium der älteren deutschen Dichtung hatte Platen das Wesen der deutschen Versbildung wohl genauer kennen und richtiger schätzen gelernt als die meisten seiner Gegner. Wie oft erwähnt er die „melodischen Strophen“ des Nibelungenliedes! Im Jahre 1829, also zur Zeit seiner höchsten künstlerischen Reife, schrieb er sogar eine kleine Abhandlung über das Versmaass dieses Epos, in welcher er es gegen ungerechtfertigte Vorwürfe vertheidigt und nachweist, wie stylrein und echt künstlerisch darin die tieftönigen und tonlosen Silben zwischen den betonten, bald einzeln, bald zu zweien oder dreien gebraucht, bald wieder ganz ausgelassen werden, sodass zwei betonte Silben zusammenstossen, — wodurch immer ganz besondere, durch den Inhalt des Verses bedingte Wirkungen hervorgebracht werden. Doch hören wir Platen selbst, wenigstens die Stelle, welche wegen der Verurtheilung jener (von Platen doch fast ausnahmslos gebrauchten!) romanischen und griechischen Versformen interessant ist:

„Der Rhythmus des ältesten deutschen Gedichtes wird häufig von denen, die ihn nicht kennen, für roh und ungebildet ausgeschrieen, ungefähr so, wie Einer die Form des Homer für ungebildet ausgehen würde, der den Hexameter nicht zu lesen verstünde, oder das Griechische nach den Accenten lesen wollte. Nicht die Form der Nibelungen ist roh, sondern unsere (gegenwärtige) deutsche Metrik ist es, da wir, an das momentane Geklapper von Jamben und Trochäen gewöhnt, beinahe den eigentlichen Sinn für Rhythmus verloren haben. Hierdurch ist es soweit gekommen, dass wir, was den Reim betrifft, alle unsere spondäischen und antibacchischen Reime, die in den Nibelungen oft von der schönsten Wirkung sind, d. h. fast ein Drittel unseres Sprachschatzes vom Reime selbst ausgeschlossen haben, und dass wir, was die Prosodie anlangt, für unsere anapästischen, daktylischen, spondäischen und antibacchischen Worte und Wortzusammensetzungen beinahe gar keinen Platz mehr haben, da sich unsere ganze Metrik in einem beständigen Lang-Kurz oder Kurz-Lang auf das Eintönigste fortbewegt.

Alles, was wir aus der Fremde entlehnt haben, der Hexameter, die Stanze, die Terzine, mag als vortrefflich für kleinere, dem Idyllischen oder Lyrischen sich nähernde Gedichte anerkannt werden, für umfangreichere sind sie vollkommen untauglich. Die italienischen Maasse, wie auch der französische

Alexandriner erfreuen sich einer grossen Manigfaltigkeit in der Ursprache; vermöge unserer Prosodie hingegen werden sie eintönig und matt, wie es auch unser fünffüssiger Jambus ist, ein barbarischer und armseliger Vers, der hoffentlich bald aus der Sprache verschwinden wird.

Von jener Monotonie, die im Epos vollkommen unerträglich sein würde, weiss das Lied der Nibelungen Nichts, wiewohl es eine grosse Regelmässigkeit mit der höchstmöglichen Varietät vereinigt, was die höchste Aufgabe eines epischen Versmaasses ist, und auch vom Hexameter gelöst wird.“

Trotz dieser so klaren und richtigen Einsicht schrieb Platen sein grösstes episches Gedicht, „*die Abassiden*“, (1829) in fünffüssigen Trochäen, deren „Ge-klapper“ womöglich noch unleidlicher ist als das der fünffüssigen Jamben. Die Nibelungenstrophe dagegen finden wir bei ihm nur in dem kurzen Fragment „*die deutschen Kaiser*“ (1825); sie wird überdiess unter seinen Händen, wie bei Uhland und Anderen, zum sogenannten „neuen Nibelungenvers“, welcher genau besehen Nichts anderes ist als ein verkappter und nachlässig behandelter Alexandriner, den einst Klopstock und Lessing mit unendlicher Mühe aus der deutschen Poesie verbannt hatten. Die rein akzentuierende Versmessung aber verwendete Platen meines Wissens überhaupt nur ein einziges mal, nämlich in einem seiner ersten Lustspiele „*die neuen Propheten*“*) (1817), wo ihm offenbar Hans Sachs und Goethe als Muster vorschwebten. Platen klagte sogar einmal, dass es uns vornehmlich an einem guten epischen Verse fehle, was man nach obigen Erläuterungen zur Nibelungenstrophe kaum für möglich halten sollte. Denn jene akzentuierende Versmessung ist eben unser episches Versmaass, für dessen kunstvolle Anwendung und Behandlung sich in neuerer Zeit bekanntlich W. Jordan anzuerkennende Verdienste erworben hat. Für dieses epische Versmaass gilt — wie schon erwähnt — als Hauptgesetz, dass nur die betonten Silben für die Versbildung von Bedeutung sind, wogegen die unbetonten fast gar nicht in Betracht kommen. Dass dieses „gar nicht“ nicht allzu ernstlich zu nehmen ist, und dass mit obigem Hauptgesetz nicht das ganze Wesen des epischen Verses erschöpft ist, bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung**). Auf das Nachdrücklichste aber muss darauf hingewiesen werden, dass dieses Versgesetz für das Epos, also für die gesprochene Erzählung, vollkommen ausreichen mag, keineswegs aber für die Lyrik genügt. Der Rezitator kann nämlich an jeder Stelle des Verses Halt machen und verweilen, jenachdem der Inhalt des Gedichtes es erheischt. Das lyrische Gedicht dagegen verlangt einen ungestörten Redefluss, also ein grösseres Ebenmaass der Vers-

*) Nebenbei bemerkt ist dieses „Nachspiel“ sehr charakteristisch für Platen's religiöse Richtung, und hätten derartige Mahnungen in Deutschland mehr Gehör gefunden, so stünde es um unsere religiöse Kultur vielleicht besser.

**) Man vergleiche hierüber W. Jordan's vortreffliches Schriftchen: *Der epische Vers der Germanen und sein Stabreim*. Leipzig, 1868.

bildung, und doch wieder, da es der unmittelbare Ausdruck wechselnder Gefühle ist, eine grössere Manigfaltigkeit der Formen als das Epos, dessen Haupteigenschaft Ruhe, Fernhalten des Gegenstandes ist. Hierauf — und nicht allein auf die Sucht Fremdes nachzuahmen! — ist es zurückzuführen, dass unsere Dichterfürsten des vorigen Jahrhunderts bei ihrem lyrischen Schaffen eine so grosse Abneigung gegen jene epische, nur akzentuirende Versmessung zeigten. Klopstock war doch gewiss grunddeutsch; als er aber die Unbrauchbarkeit der romanischen Versmessung für die deutsche Sprache erkannt hatte, begnügte er sich keineswegs mit einem freieren akzentuirenden Versmaass, sondern suchte nach einer anderen strengen Form für die deutsche Lyrik. Leider blieb es ihm versagt eine deutsche zu finden, und wenn er auch die vollkommenste fremde einführte, die er kannte, so war sie eben doch nur „für böse Gifte Gegengift“. Aber auch in den Liedern Goethe's, in den lyrischen Stellen des Faust, der Braut von Messina u. a. m. finden wir nicht eine rein akzentuirende, sondern eine anscheinend aus einer Vermengung jener drei oben aufgezählten Versmessungen hervorgegangene Metrik. Ja sogar die doch schon dem Epischen sich nähernden Balladen Goethe's und Bürger's, Schiller's und Uhland's zeigen eine Regelmässigkeit des Versbaues, welche dem eigentlichen Epos völlig fremd ist. Deutlich zeigt diesen Unterschied zwischen epischer und lyrischer Versbildung eine Vergleichung der höfischen Minnelieder mit dem Nibelungenliede, oder der poetischen Erzählungen des Hans Sachs mit den gleichzeitigen Kirchenliedern. Auch betrachte man einmal aufmerksam den Versbau einiger unserer echtsten Volkslieder (natürlich nicht in's Hochdeutsche übersetzt, sondern im Dialekte, falls sie in diesem gesungen werden): da wird man ausser dem Gesetze der Betonung noch ein anderes, gänzlich von diesem verschiedenes wirken sehen. Welches ist nun dieses Versgesetz für die deutsche Lyrik, wenn ihm weder die akzentuirende und die romanische Versmessung, noch auch die Nachahmung der griechischen Vers- und Strophenformen entspricht? Und warum musste es gerade Platen, dem mit Recht so hoch gepriesenen Meister der Form, so gänzlich versagt bleiben, dieses Versgesetz zu finden und weiter auszubilden?

Vielleicht vermögen uns unsere grossen Lyriker des vorigen Jahrhunderts hierauf Antwort zu geben!

Das ungeheuerere Aufsehen, welches Klopstock's erste Oden und die ersten Gesänge des Messias hervorriefen, soweit die deutsche Zunge klang, ist offenbar mit nichten auf den Gebrauch der klassischen Versmaasse zurückzuführen. Es war vielmehr die in diesen Dichtungen lebende Begeisterung, welche zu den Herzen drang, es war das schrankenlose, überschwängliche Vollgefühl aller Seelenkräfte, welches in den deutschen Gemüthern widerhallte, es war jenes eigenthümliche Etwas, welches den Dichter erst zum

lyrischen Dichter macht, nennen wir es kurz den Geist der Musik. Klopstock war eben durch und durch Lyriker, d. h. er war durch und durch musikalisch. Er liebte auch die Musik von Jugend auf, wie wir ja schon aus seinem vertrauten, fast täglichen Umgang noch in der späteren Hamburger Zeit mit Ph. Em. Bach, dem Sohne des grossen Sebastian, ersehen können. Daher kommt es, dass gerade die lyrischen Stellen des Messias ihm die Herzen öffneten, daher aber auch jenes oft gerügte Ringen nach dem Ausdrucke dessen, was sich durch Worte nicht mehr ausdrücken lässt. Wo Klopstock, der grosse Lyriker, als Wortdichter an der Grenze seiner Kunst angelangt war, da hätte er eben an der Pforte der verwandten Kunst anklopfen müssen, in welcher der Künstler „die tiefste Weisheit aussprechen kann in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht“. Der Tondichter hätte mit den Mitteln seiner Kunst da erlösend eintreten können, wo dem Wortdichter die Macht der Sprache versagte. Sollte Beethoven's bekannte, so überaus innige Liebe und Verehrung für Klopstock nicht vielleicht gerade hieraus zu erklären sein? Dass aber trotz alle dem Klopstock's Dichtungen so selten und stäts mit so wenig Glück in Musik gesetzt wurden, hat seinen Grund vor allem Anderen eben in jenen griechischen Formen, welche unserem musikalischen Satze geradezu widerstreben. Unmittelbar hierdurch aber wurden sie auch die Ursache dafür, dass Klopstock kein eigentlich volksthümlicher Dichter werden konnte. Klagt ja schon Lessing in dem bekannten Sinngedichte, dass Klopstock so wenig gelesen werde. Aber auch durch vieles Lesen und Rezitiren wird ein lyrisches Gedicht niemals zu wahrhaftem Leben im Volke gelangen. Wie das Epos nur frei vorgetragen, wie das Drama nur auf der Bühne dargestellt, so erreicht das lyrische Gedicht nur gesungen seine vollkommene Wirkung. Erst der unselbständigen römischen Kunst und unserem Zeitalter der Renaissance war es vorbehalten, die Lyrik und das Drama auch gedruckt und gelesen zu geniessen. Gerade Platen huldigte dieser Richtung so gänzlich! Und doch muss sogar er, der — was seine Unpopularität anlangt — genau das selbe Schicksal mit Klopstock theilt, gestehen: „Der lyrische Dichter, der nicht mehr Eine Person mit dem Musiker ist, bedarf des gefälligen Tonsetzers, um in den Mund der Nation zu kommen“; oder auch: „Für unsere Lieder ist mehr oder weniger durch zahlreiche Komponisten gesorgt,“ welchen Bemerkungen offenbar die Anschauung zu Grunde liegt, dass der lyrische Dichter ursprünglich Eine Person mit dem Musiker war, und dass das Lied erst gesungen zu dem wird, was es seiner Natur nach sein kann und sein soll, was auch alle Volkslyrik und sogar die ihrem natürlichen Ursprung treu gebliebene griechische Kunstlyrik gewesen ist.

Herder's unsterbliches Verdienst war es, auf diesen Ursprung aller lyrischen Poesie im gesungenen Volksliede hingewiesen zu haben. Wie Deutsch-

land erst durch ihn den Homer und Shakespeare in ihrer hohen Volksthümlichkeit verstehen und schätzen lernte, so wurden auch das Volkslied und die in ihm schlummernden Anlagen zu einer wahrhaften Volkslyrik erst durch Herder zum deutlichen Bewusstsein gebracht und dadurch Klopstock's an sich einseitiges Streben nach Formvollendung und hohem geistigen Schwung gewissermaassen ergänzt und berichtigt. Grossen und unverkennbaren Einfluss übte dadurch Herder auf seine Zeitgenossen. Die ganze „Sturm- und Drangperiode“ mit ihren „Originalgenies“, mit ihrem Suchen nach Natürlichkeit und Volksthümlichkeit, mit ihrem Widerstand gegen alles konventionelle Formelwerk wäre ohne Herder kaum denkbar. Auch Goethe's erste Wirksamkeit wurzelt tief in jener Zeit. Und wie schnell verstand ihn sein Volk! Wie wurde der Goetz, wie wurden die ersten Lieder bejubelt, die noch ohne Goethe's Namen im Musenalmanach erschienen! Das war volksthümlich und deutsch, weil — aus dem Geiste der Musik heraus geschaffen! Wie langsam bahnten sich spätere Werke Goethe's ihren Weg. Aber das „*Veilchen*“ war schnell bis zu dem damals dem litterarischen Deutschland noch fernen Wien gedrungen und ward von Mozart komponirt. Und nun gar das „*Ilaidenröschen*“ und der „*Erlkönig*“! sind sie nicht bis auf den heutigen Tag die bekanntesten Lieder, ja die bekanntesten Dichtungen Goethe's? Und warum? Weil sie durch den Gesang im Munde des Volkes leben. Sind sie desshalb geringere Kunstwerke, weil sie — ursprünglich Volkslieder — durch Goethe wieder zu Volksliedern wurden? Im Gegentheile scheint mir hier Goethe an kleinen Beispielen gezeigt zu haben, wie der wahre „Dichter“ seine Stoffe aus dem Jahrhunderte und Jahrtausende alten dichterischen Eigenthume seines Volkes schöpft, um sie diesem in verjüngter und geläuterter Gestalt zu neuem Leben zu erwecken. So schufen die Aeschylos und Sophokles, so in unseren Tagen R. Wagner.

Es hätte nun gegolten die Kunstvollendung, welche Klopstock, und die Volksthümlichkeit, welche Herder angestrebt hatte, in unserer nationalen Lyrik zu einer immer schöneren Harmonie zu vereinigen. Wie wir gerade an Goethe's ersten lyrischen Gedichten ersehen können, wäre diess durch die Anwendung der deutschen Musik auf das Wortgedicht möglich gewesen. Anstatt dessen aber gingen jene beiden Richtungen — einzelne, um so rühmenswürdiger Ausnahmen abgerechnet z. B. W. Müller, Hofmann v. Fallersleben und wenige Andere — immer feindlicher auseinander und, was noch viel schlimmer war, was sich aber stäts wiederholte, so oft grosse Meister neue Kunstmittel erschlossen hatten: diese wurden ausgenutzt und breitgetreten von den Vertretern der Mittelmässigkeit, von „weitschweifigen Halbtalenten“, wie Platen sie nennt, „die jeden Nachhall schwächlich nachtrompeten“. Je mehr es diesen inferioren Geistern versagt bleiben musste, den Besten der Nation Genüge zu thun, mit desto grösserem Eifer buhlten sie um den Beifall der Menge. Wie

schmählich fiel hierdurch die deutsche Poesie noch zu Lebzeiten Goethe's. Was Schiller für das deutsche Theater gethan hatte, das beuteten die Müllner, Houwald und Raupach für ihre Zwecke aus; des Volksliedes aber, dessen Weise Herder und Goethe wieder aufgefunden und veredelt hatten, bemächtigte sich H. Heine, dessen liederliche Art, mit der Sprache und dem Rhythmus umzugehen, bald den Ton für unsere Lyrik angab und leider bis auf den heutigen Tag noch angiebt. Glaubt doch ja sogar W. Jordan uns Heine als den Wiederentdecker einer natürlichen deutschen Verskunst anpreisen zu müssen! Das wäre doch wahrhaft kläglich, wenn die deutsche Nation, welche eine Musik von so hoher und herrlicher Formvollendung besitzt, welche so bedeutende Anlagen für die bildenden Künste zeigt, in der Lyrik nicht über diese inhalts- und formlosen Liedchen hinauskommen sollte, die in sprachwidrigen Versen, in unreinen Reimen, in einförmigen und schlottrigen Rhythmen unser ohnehin verkommenes Volkslied in der Verkommenheit noch zu überbieten suchen!

Warum aber sollte bei uns die Herausbildung einer volksthümlichen Lyrik von ähnlicher Vollkommenheit, wie z. B. die Griechen sie hatten, unmöglich bleiben? Platen wenigstens hegte diese Hoffnung. Sie gab ihm den hohen Muth ein, mit welchem er dem „litterarischen Sansculottismus“ seiner Zeit zu Leibe fuhr.

„Wer oft recht volksthümlich und deutsch in Gedichten zu sein glaubt,

Eh' er die Hand umkehrt, fällt er in leere Manier.

Nicht für Handwerksburschen allein, für denkende Männer,

Für grossfühlende Frau'n dichte der deutsche Poet!“

So ermahnte er die Vertreter jener popularisirenden Richtung. Weit entfernt in deren Fehler zu verfallen, hielt er vielmehr an der Ueberzeugung fest, dass die deutsche Poesie noch keineswegs auf dem Gipfel ihrer Vollendung angelangt sei, und weihte dem edlen Streben, sie dieser Vollendung wenigstens in formeller Beziehung einen Schritt näher zu bringen, sein ganzes Leben. Daher sein Bemühen erst im einfacheren Liede, dann in den romanischen und schliesslich in den griechischen Versmaassen eine grössere Reinheit, Ebenmässigkeit und Schönheit der Form zu erreichen, als selbst Goethe und Schiller sie erreicht hatten. Als er nun aber sehen musste, wie wenig Verständniss diesen seinen Bemühungen in Deutschland entgegen gebracht wurde, während mittelmässige Talente die erkorenen Lieblinge der Nation wurden, da bemächtigte sich eine stätig wachsende Bitterkeit seines Gemüthes, in welcher er wohl z. B. sagte:

„Wie mancher dünkt sich Virtuos und schlägt gewalt'ge Triller,

Der bloß als leere Phrase drischt, was Goethe sprach und Schiller?

Wenn die sich auch nur des bedient, was and're schon erworben,

So stünden wir bei Ramler noch, der längst in Gott verstorben!

Wen die Natur zum Dichter schuf, den lehrt sie auch zu paaren

Das Schöne mit dem Kräftigen, das Neue mit dem Wahren.“

Wir wissen, durch welch unsägliche Verläumdungen und Verfolgungen Platen die Aeusserung solcher Ansichten zu büssen hatte. Uns aber möge

er um so inniger verehrungswürdig erscheinen, weil er es wagte, das Banner der deutschen Kunst hochzuhalten in Zeiten schmachlichen Verfalles! Darin allerdings werden leider Platen's Gegner Recht behalten, dass alle seine Bemühungen erfolglos bleiben mussten, noch viel erfolgloser als selbst die eines Klopstock, weil Platen zwar die Fehler jener falschen „Popularität“ mit scharfem Blicke erkannt hatte, aber andererseits doch auch selbst der wahren und echten Volksthümlichkeit viel zu ferne stand. Denn diese besteht vielleicht für jeden Künstler, gewiss aber für den Lyriker, in einer engen Beziehung seines dichterischen Schaffens zum Geiste der Musik. Weder Klopstock noch Herder und Goethe hätten für unsere Lyrik werden können, was sie uns geworden sind, hätte er nicht mächtig in ihnen gelebt. Es ist bezeichnend, dass besonders Herder in seiner Jugend mit grosser Neigung Musik trieb und ihr Wesen so tief erfasst hatte, dass wir z. B. in dem Gedichte „das Saitenspiel“ fast Schopenhauer'sche Lehre aus seinem Munde zu vernehmen glauben. Auch Goethe war sich der Gesangesmässigkeit seiner ersten lyrischen Gedichte, ihrer unmittelbaren Wirkung auf das Gemüth, die sich durch Ton und Melodie kund zu geben trachtet, sehr wohl bewusst. Wie hätte er sonst sagen können:

„Nur nicht lesen, immer singen!

Und ein jedes Blatt ist Dein!“

Vergeblich suchen wir Aehnliches bei Platen. Die poetische Form seiner Gedichte widerstrebt dem musikalischen Satze fast noch mehr als die der Klopstockischen: der Komponist müsste sie erst vollständig in Prosa auflösen, um zu einer natürlichen musikalischen Deklamation zu gelangen. Wenn sich daher Platen auch nicht — wie Fr. Rückert diess in einem kleinen Gedichte thut — die Komposition seiner Lieder geradezu verbittet, so machte er sie doch schon durch jene dichterischen Formen unmöglich. Mir wenigstens wurden nur drei Platen'sche Lieder bekannt, welche von namhafteren Komponisten in Musik gesetzt wurden. In den „Mund des Volks“ aber gelangte weder eines dieser Lieder noch überhaupt ein Gedicht Platen's. Als Kunst scheint Platen die Musik kaum gekannt zu haben. Alles, was er von ihr sagt, trifft niemals ihr eigenstes Wesen, sondern höchstens nur ihre äusserliche, formelle Seite; und selbst solche Bemerkungen finden wir nur sehr spärlich, meistens nur, wenn von der „Melodie der Sprache“, von dem Wohlklang der gesprochenen Worte die Rede ist. Aber vergeblich wird der lyrische Dichter — und wäre er auch ein Klopstock oder Platen! — durch gewählte Wortstellung und „Diktion“, durch sorgfältig erwogene Rhythmen und künstlich verschlungene Reime zu erreichen suchen, was erst durch die Verbindung des Wortgedichtes mit der Melodie, durch die Uebertragung der musikalischen Formen auf die poetische Sprache möglich wird: eine Lyrik, welche trotz der kunstvollsten Formvollendung unmittelbar verständlich bleibt und somit eine wahrhafte Volkslyrik werden kann.

Ein schöner Anfang zu einer solchen Lyrik war in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts gemacht, als C. M. v. Weber die Lieder Th. Körner's, als Franz Schubert die Lieder W. Müller's komponirte. Aber es blieb streng genommen bei diesem Anfang; denn von den späteren Komponisten erreichte keiner — selbst Karl Löwe nicht in seinen herrlichen Balladen — eine höhere künstlerische Formvollendung und eine grössere Uebereinstimmung zwischen Text und Melodie, konnte sie auch schon desshalb nicht erreichen, weil unsere lyrischen Dichter so gar Nichts von jenen Meistern lernen wollten. Unbekümmert darum, dass von ihren Dichtungen nur die gesungenen im Volke wirklich bekannt wurden, dichten unsere zeitgenössischen Lyriker fort in allen möglichen und unmöglichen Formen, welche dem Komponisten die traurige Wahl lassen, entweder die musikalische Form zu zerreißen und zu zerstückeln, oder der Melodie zu Liebe die richtige Aussprache und Betonung des Textes zu vernachlässigen. Erst R. Wagner erkannte in der tiefen und alles deutsche Wesen umfassenden Wahrhaftigkeit seines Genie's auch diesen Mangel unserer modernen Kunst. „Wäre je einem Dichter das wirkliche Verlangen angekommen,“ lesen wir in *Oper und Drama*, „den ihm zu Gebote stehenden Sprachausdruck zur überzeugenden Fülle der Melodie zu steigern, so müsste er zunächst sich bemüht haben, den Sprachakzent als als einzig maassgebendes Moment für den Vers so zu verwenden, dass er in seiner entsprechenden Wiederkehr einen gesunden, dem Verse selbst wie der Melodie nothwendigen Rhythmus genau bestimmt hätte“ *). Besonders in den späteren Werken R. Wagner's ist durch das Wortgedicht die Form der dazu zu komponirenden Melodie oft haarscharf vorgezeichnet, und offenbar wissen die, welche gerade in diesen späteren Werken R. Wagner's von „Formlosigkeiten“ reden, nicht, was sie sagen. Im Gegentheile wäre zu wünschen, dass sich, durch das Beispiel des musikalischen Dramas angeregt, nun auch für unsere nationale Lyrik eine *musikalische Metrik* herausbilden möchte, durch welche sie leicht die reichste rhythmische Bewegung erreichen könnte, deren sich die griechische Lyrik je zu erfreuen hatte. Ginge sie ja so den selben Weg, den die griechische einst ging, nämlich den musikalischen! In einer solchen Metrik würde auch die Quantität der Silben durch die Eintheilung der Verszeilen nach musikalischen Takten wieder zu einem ganz natürlichen Gesetze, sodass der nun hundertjährige Streit, ob die deutsche Metrik quantitirend oder akzentuirend zu sein habe, auf das herrlichste gelöst wäre. Sie müsste eben beides sein, wie die griechische ursprünglich wohl beides war: wie wir schon in unserem alltäglichen Gespräche nicht nur betonte und unbetonte, sondern auch lange und kurze Silben unterscheiden, so müssten auch in unserer lyrischen Metrik das Gesetz der Quan-

*) R. Wagner, G. Schr. IV, S. 145.

tität und das der Betonung gemeinschaftlich wirken, sich einander unterstützend, keineswegs aber störend, und durch ihre Verbindung eine so unübersehbare Fülle von Vers- und Strophenformen bedingend, dass ihre Zahl „durch jede neue, aus innerem Dichterdrange entsprungene Kunstschöpfung nur als unermesslicher sich herausstellen müsste“^{*)}.

Wenn diese Hoffnung allzu überschwänglich scheinen sollte, der möge in Wagner's Musikdramen einzelne lyrische Stellen einer eingehenden Analyse unterziehen. Sollte aber eingewendet werden — was allerdings nicht unbegründet wäre — dass im Drama nie rein lyrische Formen zur Anwendung kommen können, so wäre auch schon in den Kirchenliedern des sechzehnten Jahrhunderts oder in unseren Volksliedern, welche ja doch der natürlichen Ausgangspunkt aller wahrhaften Lyrik bleiben müssen, eine reiche Manigfaltigkeit an Formen nachzuweisen.

Ich wage aber noch einen Schritt weiterzugehen und zu behaupten, dass wir die griechische Versmessung auf diesem Wege in einem Punkte vielleicht sogar noch übertreffen können. Bei den Griechen scheint nämlich die Quantität der Silben schliesslich ein allzubedeutendes Uebergewicht über den Akzent der Wörter erhalten zu haben: es scheint also die Form auf Kosten des Inhaltes, der Wohlklang auf Kosten der natürlichen Aussprache bevorzugt worden zu sein. Diese gestörte Harmonie könnte in unserer „Metrik der Zukunft“ wiederhergestellt werden, indem der Akzent (also die aus dem Inhalte des Satzes hervorgegangene Betonung der Wörter) die Verse und Strophen anordnet, die Quantität der Wortsilben aber die einzelnen Versfüsse oder Takte. Hat ja auch unsere vielgeschmähte Sprache wenigstens das Eine vor der griechischen voraus, dass wir noch in richtigem Gefühle den bedeutendsten Theil des Wortes, die Wurzelsilbe, betonen. Ebenso müsste der lyrische Dichter die Verse und Strophen so anordnen, dass der Musiker durch die Melodie nicht nur die einzelnen Silben richtig und deutlich aussprechen lassen, sondern auch die nach dem Gedankeninhalte bedeutendsten Wörter besonders hervorheben könnte, sodass die Dichtung durch die Verbindung mit der Musik keineswegs zur Nebensache herabsinken, sondern vielmehr zu noch unmittelbarerem und eindringlicherem Verständnisse gelangen müsste.

Auch unsere Sprache selbst übrigens könnte durch die fortwährende Berührung mit der Musik und durch deren veredelnden Einfluss wieder jenen Grad von Wohllaut erringen, den sie im Laufe barbarischer Jahrhunderte einbüsste, dessen sie aber wohl fähig ist. Durch den Gesang wird nämlich eine reine und volle Aussprache der Vokale und ein scharfes Unterscheiden der Konsonanten bedingt, auf welchen beiden Faktoren die

^{*)} R. Wagner. G. Schr., an dem selben Orte S. 159, wo überhaupt der theilnehmende Leser die weitere Ausführung und eingehendere Begründung des hier nur kurz Angedeuteten findet.

Schönheit einer Sprache zum grössten Theile beruht. Wie melodisch klang das Mittelhochdeutsche! Auch prüfe man, ob von den noch gegenwärtig lebenden Volksmundarten nicht gerade diejenigen die schönsten sind, in welchen am meisten gesungen wird. Noch immer ist unsere Sprache durch Versetzung mit unorganischen, fremden Sprachen entlehnten, Wörtern nicht so unheilbar verdorben, dass sie einer gesunden und reinen Entwicklung unfähig wäre. Man halte eine solche Entwicklung nicht für unmöglich! Sprechen wir heute nicht alle die Sprache Luther's und Goethe's? Eine lebende Sprache kann wie ein Baum verkümmern und absterben; sie kann sich aber auch in neuem Grün verjüngen, mit neuen Blüthen schmücken, so oft das Leben der Nation selbst einem neuen Lenze entgegengeht!*)

Von einer solchen musikalischen Behandlung der Sprache in der Lyrik war nun Platen freilich weit entfernt. Wohl aber scheint er sie dunkel geahnt zu haben, wesshalb er trotz alles Suchens nach „Form“ niemals zum Ziele gelangen konnte. Hat er aber desshalb ganz vergeblich gesucht? hat ihm die deutsche Sprache und die deutsche Dichtung gar nichts zu verdanken? Gewisslich sehr viel! und bestünde das auch nur in der Einsicht, dass eine wahrhaft künstlerische und zugleich volksthümliche Ausbildung der nationalen Lyrik vom Standpunkte des blossen Wortes aus unmöglich, dass insbesondere von der Einbürgerung fremder Vers- und Strophenformen kein Heil für unsere Dichtung zu erwarten sei. Bisher konnte für jene fremden Formen die Entschuldigung gelten, dass sie nur desshalb unbefriedigt liessen, weil sie noch nicht vollkommen genug nachgeahmt worden seien. Nachdem sie aber Platen mit so bewundernswerther Meisterschaft nachgebildet hat, dass er seine Vorbilder z. Th. erreicht, z. Th. sogar übertrifft, muss die Berechtigung zu jener Entschuldigung von selbst fortfallen.

Ferner zeigte Platen, welcher Leichtigkeit, Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit, welcher Glätte, welchen Ebenmaasses, welchen Wohlklangs unsere Sprache fähig ist, die allein von den modernen Kultursprachen es wagen darf, sich zu einem Kampfe mit der griechischen zu wappnen. Hat sie schon im Zwange einer fremden Metrik eine solche Schönheit erreicht, zu welchen Hoffnungen berechtigt uns das für die Zukunft, wenn sie sich einst in heimischen, ihr angemessenen Formen bewegen darf!

Und endlich — um zu den Platen'schen Gedichten selbst zurück zu kommen, zu diesem wohlgepflegten Ziergarten voll seltener, fremdländischer Blüthen! — wer wird nicht gerne einmal sich ergetzen an diesen Gaselen und Sonetten, Oden und Oktaven, Terzinen und Epigrammen! Wer nur einmal diese zarte und sinnige Poesie liebevoll zu geniessen verstand, der wird immer wieder zu ihr zurückkehren, um nochmals in edelster, feingeistiger

*) Sehr beherzigenswerthes spricht Fichte hierüber in den „Reden an die deutsche Nation.“

Sphäre athmend zu genießen, was ihm des Lebens würdelose Wirre rings versagt; und immer wieder wird er mit gerechtem Stolze sich erfreuen über den Sieg der Schönheit, den hier ein deutscher Dichter in adeligem Kampfe über seine Sprache errungen hat. Ich kann desshalb auch nicht einstimmen in das Urtheil der meisten unserer Litterarhistoriker, dass sich nämlich von allen Platen'schen Gedichten die einfacheren Lieder und Balladen „am längsten halten“ werden. Nein, gerade in diesen wird die fremde Versmessung um so unangenehmer empfunden werden, je vollkommener eine deutsche sich ausgebildet haben wird; und gerade in jenen fremden Vers- und Strophenformen wird Platen ewig bewundert werden, einer feindseligen und gehässigen Kritik zum Trost. Freilich wird Platen niemals eigentlich im Volke leben, aber er wird doch leben im Kreise der Geister, wie Horaz, wie Petrarka, wie Klopstock und viele andere heute noch leben, von denen Platen selbst in der schönen Ode „*Loos des Lyrikers*“ sagt:

„Ewig bleibt ihr Name genannt und tönt im
Ohr der Menschheit, doch es gesellt sich ihnen
selten freundschaftsvoll ein Gemüth, und huldigt
körnigem Tiefsinn!“

Litteratur.

Programm für die konservative Partei Preussens,

entworfen von Paul de Lagarde. (Göttingen, Dieterich'sche Buchhandlung.)

„*Was ist Deutsch?*“ — so fragte sich der verewigte Meister schon im Jahre 1865, und richtete dann diese bedeutungsvolle Frage auch an uns alle in dem denkwürdigen unvergesslichen Aufsätze, der diese Blätter im Februar 1878 zierte. Damals glaubte er sich „zur weiteren Beantwortung der Frage für unfähig halten zu müssen“ und forderte die Herren Constantin Frantz und Paul de Lagarde heraus, „sich zur Belehrung unseres armen Bayreuther Patronatvereines der Beantwortung der verhängnissvollen Frage anzunehmen.“ C. Frantz entsprach dieser Aufforderung, von ihm war seitdem mehrfach in den Blättern die Rede; Lagarde hatte die Antwort sehr umfangreich schon früher indirekt gegeben, seine „*Deutschen Schriften*“ (wir zitirten sie z. B. im Jahrgange 1883 Seite 206 der „*Blätter*“) sind im Grunde nichts als eine ausgedehnte, mit allen Beziehungen und Folgerungen ertheilte Antwort auf die „verhängnissvolle Frage“, auf welche wir freilich in unserem öffentlichen Leben fast kaum eine praktische Antwort finden würden. Paul de Lagarde's „*Deutsche Schriften*“ zu erläutern und zu besprechen, ist somit eine Aufgabe, der sich die „*Blätter*“ in keiner Weise entziehen können oder wollen; — nur eilt es uns andererseits damit auch nicht, da jenes Buch nicht für heute und morgen geschrieben, sondern einen dauernden Werth in dem deutschen Schriftthum einzunehmen geeignet ist.

Wir bemerkten eben, dass die Frage „*Was ist Deutsch?*“ durch das wirkliche Deutschland, wie wir es in Staat und Gesellschaft, Kirche und Schule, Kunst

und Wissenschaft u. s. w. kennen lernen, nur sehr unzulänglich beantwortet wird. Weder unsere Kanzleien, noch unsere Juristen, noch unsere Parlamente, noch unsere Gymnasien, noch unsere physiologischen Laboratorien werden uns sagen können, was Deutsch sei, vielmehr könnten wir am Ende von ihnen einmal recht bestimmt erfahren, was undeutsch ist. Die Absicht, dieser Frage einmal in einem bestimmten Falle praktisch näher zu treten, war für Lagarde die Veranlassung zu seiner obengenannten neuesten Schrift. „Wer ein Programm für die konservative Partei Preussens zu entwerfen unternimmt, giebt durch diess Unternehmen zweierlei zu verstehen: erstens leugnet er, dass in Preussen schon eine konservative Partei existirt . . . zweitens erkennt er an, dass neben der konservativen Partei andre Parteien dazusein berechtigt sind.“

Dass wir vor einer ausführlicheren Besprechung der „Deutschen Schriften“ Lagarde's hier kurz auf sein Programm eingehen, folgt, abgesehen von der Bedeutung, die auch der verewigte Meister dem deutschen Denker beilegte, für uns daraus, dass das Programm sich auf die Ereignisse des Tages bezieht, also ein Gericht ist, das frisch genossen werden will. Zuvörderst glauben wir aber es nicht unerwähnt lassen zu dürfen, dass zu einem Programme irgend welcher Partei der Gegenwart unter allen Umständen eine ganz bestimmte, unmissverständliche Stellungnahme zu der vielberufenen „sozialen Frage“, der Sphinx des 20. Jahrhunderts, gehört, und dass wir diese Stellungnahme gerade in der Lagarde'schen Schrift vermissen. Es ist in den „Blättern“ schon wiederholt zu verstehen gegeben worden, in welcher Weise wir meinen, dass ein wahrhaft Deutscher und im besten Sinne konservativer Mann sich der sozialen Frage, d. h. der Frage des arbeitenden bedrückten Volkes gegenüber, zu stellen habe. Lässt es sich auch in dem Zusammenhange einer kurzen Besprechung nicht behandeln, so scheint uns doch eine besonnene, vom Wagner'schen Geiste beseelte, echt menschliche Betrachtung dieses Thema's sehr bestimmt in die „Blätter“ zu gehören; — vielleicht finden wir oder ein Berufener noch einmal Zeit, darauf zurückzukommen. Für heute halten wir uns an die vorliegende Schrift.

Lagarde stellt darin eine Reihe sehr berechtigter Wünsche auf und verlangt deren Durchführung von der zu begründenden wirklichen konservativen Partei. Es soll nicht der Wille der noch so kraftvollen Persönlichkeit des leitenden Staatsmannes, sondern die Ideen für die Partei maassgebend sein. Diese muss darauf gefasst sein, bald als Ambos bald als Hammer zu dienen. „Ueberzeugt sich das Volk, dass konservativ nicht das Selbe mit servil, nicht das Selbe mit bevorzugt, sondern das Selbe mit treu gegen gewisse, unter allen Umständen, wenn es sein muss, gegen König, Kanzler und die gesammte öffentliche Meinung feststehende Grundsätze ist, so wird das Volk sich bald mit dem konservativen Prinzipie ebenso befreunden, wie einst mit dem liberalen.“ Lagarde verlangt von der neu zu gründenden Partei Anerkennung folgender feststehender Grundsätze: Der Staat ist nicht „Selbstzweck“, am allerwenigsten höchster Zweck des Menschen; er ist nicht der Inbegriff, sondern, soweit er nicht Nothbehelf ist, nur die Form des Lebens der Nation. Religion, Wissenschaft, Kunst stehen über dem Staate, somit ausserhalb seiner: „und wenn der Staat sich unterfängt, sie nach seinem Willen zwingen zu wollen, stehen sie ihm als Feinde gegenüber.“ Diese genannten drei geistigen Mächte, deren Reich nicht von dieser Welt ist, müssen dem Bereiche des Staates völlig entzogen, gänzlich auf eigene Füße gestellt werden. „Der Staat freilich lässt den Kepler hungern, da dieser nur die Geister zu vergnügen weiss, treibt den Euler über die Grenzen deutscher Zunge hinaus, kreuzigt Jesum und verfolgt Jesu Jünger: aber trotzdem oder gerade darum liegt der Staat in wesenlosem Scheine tief unter den Füßen der Genien, und wenn der Qualm seiner

Maschine zu jenen emporgetragen wird, entfalten sie die Fittige und fliegen höher, selbst der Erinnerung an ihm aus dem Wege.“ Die geistigen Mächte der Nation sollen Raum haben zu freier selbständiger Entwicklung ohne Bevormundung des Staates; andererseits soll auch der Staat Gelegenheit haben seine Aufgabe zu erfüllen; aber seine Beauftragten dürfen nie vergessen, dass sie nicht Herren sondern Diener des Gemeinen Wesens sind, selbst „Minister“ bedeutet noch „Diener“. Kampf gegen jede Form der Beamtenwillkür soll eine Hauptaufgabe der neuen Partei sein. Die Aeusserung des Programmschreibers über das Schulwesen in beiden Bänden der „Deutschen Schriften“ ist das Zutreffendste, was über diesen Gegenstand bis jetzt gesagt worden ist. In dem Programm kommt er auch auf die Mädchenschulen zu sprechen: „Die Erziehung der jungen Mädchen höherer Stände ist in den an dunkeln Seiten überreichen Leben Deutschlands fast die dunkelste.“ Die folgenden Sätze sind vielleicht zu einfach, um sofort allgemeine Anerkennung zu finden, sie sind deshalb doch wahr: „Gelernt wird in den Instituten für „höhere Töchter“ nichts was der Rede werth wäre. Ernstlicher auf die jungen Mädchen einzuwirken vermeidet der Lehrer gerade, wenn er etwas taugt, und dadurch nimmt er selbst dem Zusammenleben allen Werth, das etwa so gehaltlos wird wie der Verkehr, in welchem Studenten mit ihren Professoren — nicht stehen.“ „Jedes Weib lernt wirklich nur von dem Manne, den es liebt.“ Das Regelrechte ist, dass Mädchen heirathen und ihre Bildung in der Ehe gewinnen: doch auch Schwestern, Töchter, Pflegerinnen werden durch Brüder, Väter, Kranke und Greise zu etwas gemacht werden, wenn sie diese Männer mit warmem Herzen bedienen. Weiter müssen aus unsern Häusern Welt- und Litteratur-Geschichten, Monatshefte, *Gartenlauben*, *Daheime* und wie der Kram alle heisst, verschwinden, wenn wir aus unsern Mädchen etwas werden sehen wollen: ein einziger Mann, der in seiner Pflichttreue und Begeisterung einem Mädchen bekannt wird, das er sogar ignoriren darf, wirkt bildender als alle die getonten und bedruckten Haderfilze Deutschlands zusammen.“ Dass die absolute Unbestechlichkeit und Unbefangenheit des Richterstandes, die Rechtlichkeit der Staatsbeamten ein Ziel aller Parteien sein müsste, scheint sich ohne besonderen Hinweis zu verstehen; der Programmschreiber macht die Wahrung dieser Güter der konservativen Partei zur besonderen Pflicht, er dringt auf eine volksthümlichere Gestaltung der vertretenden Körperschaften, berührt die Frage der Kolonisation, die Germanisirung Oesterreichs, den sog. „Kulturkampf“ u. s. f. —

„Unmöglich ist, in dem Programme einer politischen Partei nicht zu einem Probleme Stellung zu nehmen, welches das gesammte Europa und nicht am wenigsten Preussen in Aufregung hält, zur Judenfrage.“ Des verewigten Meisters und Lagarde's Stellung hierzu decken sich beinahe. Wagner schrieb einmal an mich: „Werden wir ganz deutsch, dann ist der Jude beseitigt“; Lagarde schreibt: „Deutschland muss voll deutscher Menschen und deutscher Art werden, so voll von sich wie ein Ei: dann ist für Palästina kein Raum in ihm.“ Indessen lese ich eben in den Zeitungen, dass Herr Gerson Bleichröder, dessen Vorfahren nicht in den Schlachten im Teutoburger Wald oder bei Liegnitz oder bei Zorndorf oder bei Belle-Alliance zugegen waren, oder falls sie zugegen waren, jedenfalls nicht als unsere Mitkämpfer, dass Herr Bleichröder nach Varzin gereist ist, um mit dem ersten Beamten des deutschen Reiches über deutsche Kolonisation zu berathen!!!

„Was ist deutsch?“ — Was wir davon zu wissen glauben, wollen wir den Lesern in nicht zu ferner Zeit mittheilen.

September 1885.

Bernhard Förster.

(Bayreuther Taschenkalender für das Jahr 1886. II. Jahrgang. München, Alfr. Schmid.)

Ich an Einen.

Ein Weinlesebrief.

Werther Freund und werdender Genosse, Dein letzter freundlicher Maiengruss von den Höhen des Kahlenberges in die Niederungen der Hasenhaide hätte längst eine herzliche Erwidierung verdient. Aber so ist der Mensch: er erwartet sich die Anlässe zur Pflichterfüllung allzugern erst von Aussen, aus dritter Hand! Diese dritte Hand war nun in unserem Falle nichts Geringeres als die Bayreuther Central-Leitung in der Wüste Isahara, welche mich in die angenehme Lage versetzt hat, Dir unsern neuesten Litteraturzweig im Schnabel einer friedlichen Brieftaube über die Sin- und Unsinn-Fluth der deutschen Bücher-Messe zuzusenden.

Aus Deinem Schreiben habe ich ersehen dürfen, wie es nun auch in Dir unter dem jugendfrischen Einflusse der treuen Wiener Genossen begonnen hat Frühling zu werden. Den alten märkischen Sand, den ich gewiss als trefflichsten Boden für das Exerzitium letzter germanischer Heldenkraft nicht verachte, der aber Dir die brave Seele doch etwas überstäubt hielt, vermochtest Du allmählich von Dir abzuschütteln, und hebst nun Dein Haupt aus dem Wirbel, wie ein schaufelnder Ameisenlöwe, beuterührig genug, um auch unseren kleinen schatzbeladenen Myrmidonen, oder kreuzgebundenen Nibelungen, mit einiger Frohbegier aufzunehmen und wohl gar mit Haut und Haar zu verschlucken. Dass er in recht netter, glauer Haut erscheint, wirst Du mir sofort beim Eröffnen des Streifbandes lächelnd zugestehen. Er wird auch nicht so leicht aus der Haut fahren, wie man es seinem Vorgänger boshaft nachgesagt hat, indem er — um allen Merkern zu genügen — die „derberen Drähte“ mit der blau-lichten Zierlichkeit einer hochzeitlichen Eva-Mitgift recht hübsch verbindet. Und Du selbst, mein alter Berliner in Wien, wirst zwar noch immer wohl manch ein Haar darin finden — besonders das, woran nach Deiner Meinung das Damokles-Schwert des *Pessimismus* just über unserem Kopfe hängt —, aber aus der Haut fahren wirst Du gewiss nicht mehr über unsere „litterarischen“ Bestrebungen, und — schenken darf ich Dir den Kleinen diessmal auch, obwohl er gegen voriges Jahr ganz anständig gewachsen erscheint. Weiss ich doch bestimmt, dass Du dir (trotz dem um 50 Reichspfennige horrend gesteigerten Preise) lediglich aus junger Liebe Lust an doppel-aarisch beflügelter „Agitation“ gleich ein halbes Dutzend der blauen Germanen-Kinder bei Gutmann in Wien erstehen wirst! —

Habe ich Dir's nicht vorausgesagt, als Du kurz nach unseren letzten Sylvesterscherzen auf dem winterfrostigen Görlitzer Bahnhofe in das dampfende Schlafcoupe stiegst? Wenn Einer Deinesgleichen an den Strand des Donau-Kanales übersiedelt, wird er entweder frivolisirt im Strudel des halbasiatischen Lebens, oder — er wird Wagnerianer im Kreise der jungdeutschen Begeisterung. Ich sehe, Du hast die Adressen redlich benutzt, die ich Dir damals vorsorglich mit auf den Weg gab. Schon fügst Du Deinem Entzücken über daheim am Opernplatz unerhörte Nibelungenklänge den Wagner-akademisch durchhauchten Seufzer hinzu: „Wie aber nun erst in Bayreuth!“ — Schon ist Dir im kollegialischen Mitgeföhle mit dem nothbedrängten Deutschthum der Ostmarken die „nationale Bedeutung“ des Bayreuther Kunstwerkes lebhaft aufgegangen, und Du hast gemerkt, dass noch nicht alles, was deutsch ist, in der Reichs-Siegessäule glorreich Platz gefunden hat, sondern dass deutscher Geist auch noch etwas tief Leidendes, Sehnsüchtiges, Ringendes und Kämpfendes sein kann, was in Wagner's Kunst ein Ideal seiner

selber feiert und pflegt. — Ja, schon hast Du auch bei dem eifrigen Treiben der neuen Gefährten ganz lustig und lustern Geschmack gewonnen an unserem lieben Vereine, dem Schmerzenskinde einer trüben Zeit, das aber allgemach doch recht stattlich emporwächst in die Sonnen-Streiflichter der Zukunft. Oder — meinst Du nicht auch: wenn die Journale der Notabeln des Zeitgeistes laut rühmend jüngst verkündeten, „noch niemals wohl habe eine Vereinigung zu idealen Zwecken es zu einem stärkeren Wachstume gebracht, als der neue *Goethe-Verein* mit seinen 500 Mitgliedern“, ei, so dürften wir uns im Hinblick auf unsere 5000 immerhin der allzugrossen Bescheidenheit ein wenig entschlagen und sagen, dass wir mit schwachen Kräften doch schon etwas höchst Seltenes und Seltsames in unseren Tagen zu Stande gebracht haben! Und wenn nur wirklich alle heut vorhandenen Kräfte, die der Kunst und Lehre unseres Meisters eine Förderung verdanken, mit der rechten Freudigkeit und gutem deutschen Vertrauen, gleich Dir, sich an unserer gemeinsamen Arbeit betheiligen wollten, und von Anfang an betheiligt hätten: Wir bedeuteten dann wohl jetzt schon eine Macht, die zwar noch verlästert, nicht aber mehr todtgeschwiegen werden könnte, wie es sich unerhörter Weise unsere 5000 noch so ganz ruhig gefallen lassen.

Doch ich denke, diese letzte Betrachtung wird Dich ebensowenig mehr entmuthigen, als wie Dich bisher, nach Deiner Andeutung, jene Besorgniss einiger unserer Besten anstecken konnte: es möchte eine allzugrosse Verbreitung des Vereines die Tiefe der Sache vergessen lassen, und der durch den Kolonnenschritt der Tausende etwa aufgewirbelte Staub der breiten Heeresstrasse so nach und nach die heilige Quelle verschütten, um welche die kleine Hundertgarde Wacht hält, der Du als Freiwilliger Dich anzuschliessen nicht übel Lust zu verspüren scheinst. Du begreifst, wie eine Sache von der Bedeutung unserer Kunst, wenn sie sich an das Leben der Nation wendet, auch einen weitgespannten Horizont für Wirkungsmöglichkeiten bedarf, um nur erst die Stellen zu finden, wo man auch in die Tiefe gehen kann; dass nichts unversucht gelassen werden darf, was möglichenfalls auch nur eine vereinzelt glückliche Veranlassung werden könnte zum Gewinne einer noch verborgenen Hilfskraft, eines rein empfindenden Gemüthes, eines schön begabten Geistes, oder auch irgend einer, nur der Anregung bedürftigen, goldenen Gebelanne! Wir stehen ja Alle mitten in der grossen Zerstreutheit der modernen deutschen Welt, von Usagara bis Isahara, vom „kleinen Winkel“ *Angra pequena* bis zum grossen Winkel zwischen Havel und Spree! Du aber lächelst gewiss schon nicht mehr darüber, als über erfolglose Anstrengungen: in einer solchen Welt „Idealismus“ verbreiten zu wollen; denn Du hast in eben dieser Welt nun schon junge Bürger einer Anderen persönlich kennen gelernt und Respekt bekommen vor den Anstrengungen solcher Kräfte, auch wenn sie zehnmal nicht zum nächsten Ziele führen mochten. Manches, was Dir noch im Jahre 1884 als eitel Spielerei erschien, während Du den ganzen Ernst einer Serie von Abonnements-Konzerten einer Kgl. Hochschule über Dich ergehen liessst, wird Deinem Vertrauen schon heute die Perspektive eröffnen, bis zum Jahre 1894 wohl noch Etliches derart zu Wege gebracht zu haben, wie heute etwa Deine eigene Ahnung der „nationalen Bedeutung“ und Dein Seufzer nach „Bayreuth“ es ist. Erhalten wir nur dieses Bayreuth selbst uns ungestört lebendig, so haben wir ja zur Gewinnung des „idealen Publikum's“ die ganze Zukunft des deutschen Volkes vor uns, und brauchen — trotz unserem jährlichen Kalender — gar nicht nach Jahren zu rechnen, sondern mögen getrost unsere Freuden- und Siegestage aus Jahrzehnten uns zusammenzählen. Mit jeder Seele, die wir in die Tempelhalle zu Bayreuth einführen, wird ja die Zeit zum Raum! —

Aber, Freunden, desshalb lassen wir uns doch unseren Kalender nicht schelten! — Mit ihm treten wir aus dem Raume wieder in die Zeit; und ich

denke, man merkt ihm noch an, woher wir kommen. Vielleicht, da Du selbst noch nicht „im Raume“ warst, mögen Dir besonders für diesen zweiten Jahrgang die Merkerzeichen noch etwas versagen; im ersten aber finde ich Dich seit vorigem Sylvester schon ganz häuslich eingelebt, und hoffe daher auf gutes Weitergedeihen! Hast Du doch als bestes Resultat Deines erwachten Interesses an seinem Inhalte, der ja hauptsächlich erst die Vereins-Verhältnisse und Zwecke behandelte, mir schon ein so schönes Wort der Bewunderung für die vorzüglich dankenswerthe selbstlose Thätigkeit jenes echt-adeligen Mitredakteurs unseres Kalenders, des rührigen Vorkämpfers, Mitführers und Gaugrafen unseres Vereins geschrieben, das mir allein schon das gute Recht zusprach, von Deiner werdenden Genossenschaft das Beste zu erwarten! Nun siehst Du: mit diesem litterarischen Erstling waren die formalen Grundlinien gezogen, welche die weiteren Jahrgänge zu einem immer vollständigeren Bilde der gesamten Wagnerianischen Sache ausführen sollen. Wenn unsere Freunde, indem sie Schritt vor Schritt mit uns gehen, uns nur stäts schon zum nächsten Schritte rechtzeitig Leder auf den Leisten liefern wollen, nicht nur duntenschwarzes (daran fehlt's nicht!), sondern auch metallgehaltiges, durch recht ausgiebiges Anschaffen der erschienenen Jahrgänge: ich versichere Dich, es würde mit stäten Ueberraschungen, Verbesserungen, Bereicherungen und Erweiterungen des Kalenders, bis in das Malerische und Poetische hinein, noch auf langhein kein Ende haben, und so die Bedeutung des Wagnerischen Werkes in die Weite hinaus, auf alle Gebiete des nationalen Lebens und Schaffens, sich immer klarer und reicher entfalten. Wir hätten dann, wenn Du so willst, eine Anwendung der „Bayreuther Blätter“ auf das Detail, eine Einführung ihres Geistes in das tägliche Leben der deutschen Gesellschaft. Denn so wenig solch ein Bayreuther Kalender sich etwa auf das „*Calendarium*“ beschränkt, und obwohl er wahrlich viel richtiger „Bayreuther Taschenbuch“ hiesse, weil er vollen litterarischen Werth hat und behält: solch ein Kalender spielt dennoch — was Deine Tasche Dir so gut wie mir die meine bestätigen wird — die freundliche Rolle eines täglichen Begleiters, und erinnert in jedem Augenblicke daran, dass wir eben nicht nur im Raume schweben, sondern in der Zeit leben.

Aber — als Deutsche, als Söhne jener Mutter, die Helden gebar wie den Meister — so sollen wir auch in der Zeit zu leben lernen! Um diesses wahr und ehrlich, stark und bewusst zu können, genügt es nicht in Korneuburg, Schwabing oder Potsdam geboren zu sein. Tief in das Innere der menschlichen Natur müssen wir wie zu den „Müttern“ steigen, und dürfen uns vor tragischen Entdeckungen nicht scheuen. Auch Du nicht, lieber Freund! Meinst Du auch heute noch, mit der Hervorholung einer recht schönen „*Helena*“ sei unser edelster Kulturtriumph erreicht: frag Dich doch selbst einmal ernstlich, was Dir wohl sonst all' Deine Freude an der nationalen Bedeutung unserer Kunst bedeutete, wenn Du nicht wüsstest, was die Nation bedeute, aus welcher und für welche diese Kunst geschaffen ward!? Sieh, diese „Nation“ bedeutet selber — was schon ihr ureigener Mythos Dir verräth —: das Bewusstsein der Menschheit von ihrem tiefsten Leid und ihrer höchsten Siegesbestimmung. Sie zeigt Dir bis zu einem gewissen Punkte eben Das in aufsteigender Linie, was das Judenthum in der gebrochenen aufweist: Entartung, hier vor dem Kreuze zu ewigem Fluche blutig besiegelt, dort aber im Gotteslichte von dem selben Kreuze herab zu heiliger Befreiung und Heimkehr zum eigenen Ideale aufgerufen. Nannte sich einst das jüdische Volk das „*auserwählte*“, so sollen wir Deutsche nicht vergessen, dass wir uns das „*berufene*“ nennen dürfen; und weniger als je sollen wir diess vergessen, wenn der Ruf soeben von Neuem erschollen ist in der Person und dem Werke des deutschesten Künstlers, der in dem Drama vom Grale jene Heimkehr des Deutschthums zu seinem Ideale selbst uns dargestellt, und der auch für den

Festmoad nächsten Jahres unserem Kalender (am Tage *Humold* d. h. *Ruf-Walt*) die schönen Monatsverse als deutliche Mahnung mitgegeben hat:

„Im Mittag hoch steht schon die Sonne: so ist es Zeit, dass nun der Ruf ergeh!“

„Hört ihr den Ruf? — Nun danket Gott, dass ihr berufen ihn zu hören!“ —

Halt! Da höre ich nun doch wieder Einen rufen: „Ihr geht zu weit!“ „Persönlichkeit!“ — Ich versteh': Du möchtest gern etwas „Persönlicheres“ von mir vernehmen, und hältst obige „sachliche“ Auseinandersetzungen kurzweg für eitel „Zitat“ — nicht nur aus „Lohengrin“ und „Parsifal“ — sondern aus dem „Adel Deutscher Nation“ — wie Du noch vor Jahresfrist spöttelnd zu sagen liebtest, wenn Du als „objektiver Wagnerianer an der Spree“ von den Dir damals gewiss so recht gründlich bekannten „Herren von der Hagen, von Stein und von Wolzogen“ sprachst! — Du irrst, Lieber; ich habe durchaus persönlich geredet, so gut ich eben konnte. Aber, weisst Du, wenn man im Ernst persönlich eintreten will für eine grosse Sache, so wird man vor Allem dafür sorgen müssen, dass man sich selbst einigermaassen als eine wirkliche Persönlichkeit vorstellen könne; und Das ist vielleicht auf den Rednertribünen politischer Wahlversammlungen rasch gethan, nicht aber Angesichts der Kunst R. Wagner's! Wie Dieser einmal gesagt hat, wenn wir gut komponiren wollten, müssten wir zuvor gute Charaktere sein, so gilt's auch von Denen, die seiner Sache dienen mögen: Charakter-Bildung ist erstes Bedingniss, und das lässt sich nicht so oberflächlich mit bürgerlicher Moral und ritterlicher Ehre abthun, wenn man vor solcher Urkraft von Echtheit und Wahrhaftigkeit bestehen will, wie sie in den Siegmunden und Siegfrieden zu Tage trat, und im „Parsifal“ auch die „Nacht“ entschleiert hat, nach der sich ein „Tristan“ einzig noch sehnte! —

Gerade dieser unser kleiner Kalender zeugt Dir dafür, dass wir Euch, guterzige Optimisten, nicht locker lassen! Nein, Ihr sollt uns nicht nur den Verein vergrössern helfen, nach den schönen Vorschriften des Jahrgangs I, — Ihr sollt in der Weite auch mit uns nach den Tiefen spüren, damit nicht wirklich doch einmal dass grosse Wagnerthum sich als einen Staubwirbel der Zeitmode über versiegter Heilsquelle erweise. Ja, als eine recht ernste Mahnung unseres Pflichtbewusstseins an den tief-innerlichen Charakter unserer Sache kommt nun eben dieser zweite Jahrgang zu jenem ersten hinzu, und sucht seine „Zeitlichkeit“ im Anschlusse an die „Tage“ des nächsten Bayreuther Festes durchweg so würdig als möglich zu bewähren.

Willst Du meinem Freundesrathe folgen, so lies vorerst einmal mit ruhiger Theilnahme die Aufsätze über das „*Deutsche Nationaltheater*“ und über „*R. Wagner als Mensch*“. Solltest Du Dir nicht selber sagen, dass Lessing etwas recht Bedeutsames ausgesprochen, als er, schon gleich das erste „Nationaltheater“ hoffnungslos aufgebend, meinte: die Deutschen wollten wohl gar keinen „Charakter“ haben!? Jetzt haben wir den Charakter, den Deutsche haben können, in einem R. Wagner erlebt, und das deutsche Idealtheater ist uns daraus erwachsen. Weshalb vordem ein nationales Theater von Lessing bis Immermann noch niemals glücken konnte, und wie nun Wagner's Idealtheater auch ein „nationales“ werden möge, das magst Du dort aus der einfach historisch referirenden Darstellung Deines „alten Bekannten“ v. Wolzogen erfahren. Es handelt sich darum: dass der deutsche Geist in der Gesamtheit wolle, was der selbe Geist in dem genialen Individuum gekonnt hat. Willens-Bildung also, durch volle Erkenntniss des Nothwendigen, welches immer das „Ideal“ ist, — wie real auch die Noth mitunter der Unkenntniss (und damit dem Unkönnen) auf dem Kopf kommt, um nur erst die gepanzerte Pallas des festen Willens schmerzhaft heraus zu schlagen. Immer bleibt uns Beispiel und Vorbild der Held und Meister selbst, von dem wir gar nicht genug erlernen können, was es heisst: Persönlichkeit zu sein,

Charakter zu haben, Mensch zu bleiben, in jeder Lebensäußerung, während draussen die Mode unter tausend lehmigen Wandelformen die Menschheit und Menschlichkeit überklebt und erdrückt. Es ist unrecht, dass die an unsere Sache frisch Herantretenden, um sich recht „objektiv“ zu erhalten, gewöhnlich so sehr vor einer näheren Berührung mit der „Person“ des Künstlers sich scheuen. Sie wollen sich weder im Guten noch im Schlimmen dadurch beirren und beeinflussen lassen? Schön! aber darüber bleiben sie dem wahren Leben der Sache fern und werden etwa sachverständige Kunstfreunde, ästhetische Feinschmecker, gebildete Kritiker u. dgl. m., die wir auch ohne Wagner haben konnten — mehr denn genug! — Das eigenthümlich Befreiende, Lebendigmachende, das unsere Kunst Dich empfinden lässt, das liegt aber gerade darin, dass sie unmittelbarer Ausdruck des Menschlichen ist, nicht aus einem Atelier in ein Museum hineingepflanzt, damit der bewundernde Beschauer seine Respektsverbeugung nach rechts gegen das isolirte Kunstprodukt, und nach links gegen den abwesenden Autor mache, und zwischen Katalog und Kunstgeschichte sich seinen Weg zur Erkenntniss des „Schönen“ suche. Hier hat der Mensch sich selbst in der höchsten Formvollendung als Kunstwerk dargestellt — und welch ein Mensch! — und kein Stübchen Irdisches ist nebenbei gefallen; es ist Alles dort im Ideale aufgegangen.

Ich sage Dir, Freund, wie C. Fr. Glasenapp in seinem Aufsätze dieses grosse, so überaus „zeitgemässe“ Thema von der Untrennbarkeit des Menschen vom Künstler behandelt hat, das darf einem Jeden (und es sind gar Viele!) recht ernstlich nachzulesen empfohlen sein, der da gemeint hat, er könne den „Menschen Wagner“ geruhig dem Lästermaule der gemeinen Oeffentlichkeit zu besudeln und zu zerfleischen überlassen: der „grosse Künstler“ werde ja doch nicht dadurch „tangirt“! — Ei, bedenkt Ihr denn gar nicht, dass Wagner selbst gesagt hat: „Die Absonderung des Künstlers vom Menschen ist eine ebenso gedankenlose, wie die Scheidung der Seele vom Leibe: nie konnte ein Künstler geliebt, nie seine Kunst begriffen werden, ohne dass er — mindestens unbewusst und unwillkürlich — auch als Mensch geliebt und mit seiner Kunst auch sein Leben verstanden wurde?“ — Ach, Ihr guten Freunde, wie wollt Ihr das bedenken, da Ihr doch noch nicht einmal in Wagner's Schriften hineinzublicken Euch getraut, um nur ja nicht in Eurem objektiven Wagnerianismus gestört zu werden! Anderenfalls — wären meine braven Berliner Mitbürger heute nicht in so bodenlose Unsicherheit gerathen über die Frage, wie weit man menschlich-sittliche Anforderungen an einen „Künstler“ stellen dürfe; sie hätten sich einfach gefragt: können wir in diesem Künstler den Menschen — lieben, — wenn nicht, so wird es wohl auch mit dem künstlerischen Werthe der Liebe zwischen „Temperament“ und „Modell“ einen sittlichen Haken haben, woran man ja wohl noch schöne „Bilder“ hängen mag, lebendige Kunst aber erstickt, wie der lebendige Mensch! — Nun, nun — Dich will ich nicht mehr zu diesen „guten Freunden“ und „braven Berlinern“ rechnen. Hast Du Dir doch gleich nach einem kleinen Ausfluge über den Sömmering zum Grazer Zweigvereine das *Wagner-Lexikon* angeschafft, woraus dort einige Stücke zu Deinem grossen Erstaunen wörtlich vorgelesen, ernsthaft besprochen, und von Dir selber — wie Du noch etwas „charakterlos“ schreibst — „voll und ganz bebeifallt“ wurden. Aber ich kann Dich dessen versichern: es giebt Leute, die uns weit näher stehen, als etwa Freund Anderer in der Regentenstrasse, Berlin W., — die fragen Unser-Einen mit der naiven Heuchelei des litterarischen Interesses ganz gelegentlich: ob denn Wagner's Schriften auch im Buchhandel zu haben seien; sie hätten „gehört“, sie wären nur in 10 Exemplaren gedruckt (schlau lächelnd): „für die Eingeweihten“, oder auch: sie dürften nur von (ironisch betonend): „*Patronen*“ gelesen werden, und das „Patronsein“ koste „bekanntlich“ p. a. 300 Mark; ältere Herren sagen schauernd: 300 Thaler.

— Ja, das ist das Material, aus dem man den Funken der Wagner-Liebe heraus schlagen soll, u. A. auch mit Taschenkalendern in Duodez! Es gehört wirklich viel Menschenliebe dazu; aber, glaube mir: diese zwei Lieben sind Eine und die Selbe, und fang Du am Opernring, Wien I, beim „Feuerzauber“ unter Richter's Leitung an, und halte fest an Dem, was darin Dich packt und zieht — Du wirst auch noch [einmal unter Gurnemanz' Führung zur heiligen Liebesquelle kommen, sowahr Du im nächsten Sommer nach Bayreuth kommen wirst! Nur lass unterwegs nicht los, und schrick nicht vor dem „Pessimismus“ zurück, der das Purgatorium ist, durch welches man in's Paradies gelangt, — d. h. wenn man bei der Wahrheit bleiben will, und den ganzen Wanderweg zum Ideal nicht lieber im blauen Dunst der Abstraktion zurücklegen mag. Die aber scheust gerade Du doch sonst fast ärger noch als den — Schopenhauer, von dem Du behauptest: „er habe der Liebe nicht!“ —

Die Liebe zum Künstler-Menschen, die wir als Gemüthsquelle für all unser Thun und Wirken in uns hegen, die walt Dir tröstlicher Weise gleich beim Aufschlagen unseres Büchleins so recht warm und wohligh entgegen in dem schönen Gedenkworte des Dr. Ludwig Schemann zu *Weber's 100jährigem Geburtstage*. War nicht Wagner's Weber-Liebe so recht ein menschlich lebenswürdigster Zug seines Wesens? Und wirst Du mir nicht zugestehen, dass aus Wagner's eigener Kunst uns ein tiefer Herzenston dieser Weber-Liebe in die Seele klingt? Nun, dann brauchst Du Dich nicht darüber zu wundern, wie ein Wagner-Liebender zu solch' innigem Weber-Grusse kommen konnte, und warum der Bayreuther Taschenkalender nicht würdiger sich zu eröffnen wusste, als mit diesem festlichen Worte an den Schöpfer der sog. „romantischen Oper“. Du fühlst darin schon etwas von dem Hauche der Wagnerianischen Heilsbotschaft — erlaube mir den Namen! —, welcher auch das schwere, schwarze Schiff des „Pessimismus“ über das blutige Meer der Realitäten zum freien und freudigen Gewinne des Ideales, des Grales führt!

Ich bitte Dich, lache nicht ironisch über unsere deutsche Jugend, die hier hinter den Lehrstühlen ihrer Hochschulen herum so ernst und eindringlich Schopenhauer's Philosophie aus „*Tristan*“ und „*Parsifal*“ herausdeutet! Freund an der Wien, diese Jugend darf es wagen; denn sie trägt die Liebe im Herzen: Liebe zum Menschen-Künstler, zum deutschen Charakter und zum christlichen Ideal. Freilich, zwischen der „guten deutschen Natur“, die manch' Einer heut etwa bei den Weckrufen unserer tönenden Kunst wieder in sich erwachen fühlt, und der Verwirklichung dieses Kunst-Ideales im deutschen Leben, als christliche Kultur des Reinmenschlichen: dazwischen liegt eben die ganze Tragik des geschichtlichen Daseins von Jahrtausenden, ungefähr wie „*Tristan und Isolde*“ zwischen „*Siegfried*“ und „*Parsifal*“. Einem Idealismus aber (Du nennst Dich ja doch „Idealist!“), der diese Tragik nicht durch den Pessimismus wahrhaftiger Welt-Erkenntniss in sich aufgesogen hat, dem fehlt der rechte Blutgehalt und Erdgeruch; er verlöscht auf den Tafeln der Geschichte — wie ein ungekreuzigter Messias. Mit dem fändest Du, mein Freund, am Ende in „Halbasien“ einigen Anklang; aber da Du nun einmal zu „Bayreuth“ gehörst, so — lies den Kalender! Lies unsere jungen Philologen — Golther und Seidl — über „*Tristan*“ und „*Parsifal*“, und wenn Du finden solltest, bei allem Pessimismus schweifte der jugendliche Geist doch etwas zu weit in's Ideale hinaus, so wärest Du schon „pessimistischer“, als Dir lieb ist. Du solltest Dich dann aber mit der Voraussicht trösten, dass diese idealen Gemüther wenigstens gewiss nicht mehr aus dem Pessimismus in dessen Gegentheil, den Weltschmerz, versinken, sondern, seiner Erfüllung, der Regeneration, noch ihren guten Theil beitragen werden, wenn nur ihr edeler, ethischer Freiheitstrieb sich immer rein und lebendig erhält an der

Heilsquelle unserer Kunst! Lerne von ihnen und lass Dich nicht irre machen! Es gilt uns doch überall das Positive im Gemüthe recht klar und fest aufzurichten, auf welches hinaus gerade Schopenhauer's strenge Willens-Kritik den Erkennenden schon geleitet, und das in Wagner's Drama ideale Gestaltung, in seiner Musik wahrhaftigen Ausdruck gewonnen hat.

„Was nützt diese Erkenntniss“ fragst Du? — Sieh zu, wie Wagner selber diese Frage stellt und beantwortet. Das Positive ist ein Moralisches. Willst Du sagen, es heisse: Bejahung des Willens zum Guten, so nennst Du es damit auch identisch mit jener viel missdeuteten, aber tief moralischen „Verneinung“ des schlechten, d. h. des an das Schlechte gebundenen Willens. An das Schlechte ist der Wille solange gebunden, als er sich selber nur für einen individuellen Willen nimmt, der dann gegen jeden andern gleich individuellen Willen zu endlosem Streit und Leiden anstösst. Das lehrt Dich jeder Tag im Leben, jeder Blick auf die Gasse. Die Individuation des Willens ist uns aber nur um des Intellectes willen erklärlich; denn der Wille, der in allem Seienden als Ein- und der Selbe lebt, kann nur durch den individuellen Intellect zu der Erkenntniss gelangen, dass er eben All-Wille sei, und dass er, um sich wahrhaft selbst zu genügen, nicht nur für das Individuelle, egoistisch, sondern für das Gemeinsame, kommunistisch, „wollen“ müsse; womit dann die ihm eigene, aber an das Individuum gebundene, „ewige Natur“ zu reinmenschlicher Kultur befreit, und so der natürliche Wille selbst eine sittliche Macht geworden wäre. Diess siehst Du im „Parsifal“ geschehen: das Gralsreich ist das leuchtende Bild solcher Kultur, welche dagegen für „Tristan und Isolde“ nur als ein Reich der Nacht begriffen werden konnte. Denn ihnen war die „Nacht“ der negative Gegensatz zu jenen „Lügen des Tages“, der Welt der Individuationen, deren Gesetzen sie zu tragischem Leiden sich ganz unterworfen fühlten. Schon Heinrich von Kleist sagt ja in den „Schroffensteinern“: „Es kommt den Liebenden das Licht nur in der Nacht!“ —

Schön ist's von unserem jungen Erläuterer dieser Tragödie, dass er dem ekelhaften Tone, mit welchem die Kritik des „Tages“ die tragische Liebe jenes unseligen Paares als „sinnlich“ bezeichnet, und damit nur für „fleischlich“ — „niedrig-lüstern“ — oder, um „wie ein Franzos“ zu sprechen: „lasciv“ erklärt haben will, mit einer sehr energischen Hinwendung unserer Blicke auf das Uebersinnliche, Ideale entgegentritt. Und allerdings spricht sich uns dieses Ideale in der Tragödie ganz überzeugend aus, wenn es auch die Personen des Drama's selbst nur erst durch jenen Schleier erschauen könne, den die Zweiheit der Geschlechter webt. Denn diese Personen schuf der Dichter aus dem Herzblute seiner Tragödie, jene ideale Erkenntniss aber strömte uns aus dem eigenen Herzblute des Dichters zu, das sich vor uns bis zum Idealbilde des Grales schöpferisch verkörpert hat. — Du aber spring mir jetzt nicht ab, Freund, und meine: zu diesen „Wir“ gehör' ich Euch nicht; denn „ich versteh' gar nichts davon!“ Diess verstehst Du gewiss, dass die Liebe Tristan's und Isoldens nicht befreiende That ist, wie Parsifal's „wissendes Mitleiden“; sondern dass sie Sehnen ist, endloses Sehnen — wonach? — nach der Befreiung aus der Individuation. Sie vermögen es nicht, diese Befreiung moralisch zu fassen, das grosse Positive konnte ihnen noch nicht aufgegangen sein, das Kreuz haben sie nicht erschaut, den Gral nicht gefunden. Sie suchen daher das Ziel in Nacht und Tod, im Verlöschen der Individualitäten als einem sinnlichen (realen) Prozesse. Das Leiden dieser Sehnsucht verschafft ihrem Empfinden eine unendlich tiefe, traumhafte Ahnung des Fluches, der auf der Bejahung des individuell zerspaltenen Willens ruht, und der Seligkeit, welche in der Befreiung von diesem Fluche liegt. Die Sehnsucht, welche so zu leiden vermag, ist selbst der idealste Trieb im Menschenherzen nach der ewigen Wahrheit. Dass sie dabei mit allen blutenden Fasern an die tiefsten Wurzeln

der Individualität unlöslich gebunden bleibt, das ist ihre Tragödie, die an Furchtbarkeit nicht ihres Gleichen hat, deren Schluss aber auch mit einer Nothwendigkeit ohne Gleichen als Tod eintritt. Dass man diese todesernste Tragödie nicht besudele durch den schnöden Vorwurf der „Sinnlichkeit“ im gemeinen Sinne begehrllicher Lebenslust, dafür die Waffe des reinsten Idealismus muthig erhoben zu haben, gegläut im Lichte philosophischer und künstlerischer Lehre: das verdient unseren lauten, herzlichen Dank. Und ich meine, auch über dieser glänzenden Hebung der Idee aus der Nacht der dramatischen Symbolik bleibt es unvergessen: dass Tristan und Isolde die „Nacht“ selber nicht nur glauben, sondern sehen wollen. Die „Idee“ aber ist das wahre Gesicht dieser Nacht, das ihnen erst im Tode offenbar wird. Im Tode und — im Tone. Denn jene Nacht ist unsichtbar, ist ein Reich des innersten Gemüthes, das einzig aus seiner moralischen Kraft eine neue Welt erbauen kann. Diese Nacht kann nur gehört werden; und dann ist sie schon die Nacht nicht mehr. Das tönende Nirvanam wandelt sich in den lichten Gral. „O heiligster Tag, an dem ich heut' erwachen sollt'!“ kann ein Gurnemanz sagen. „Wie — hör' ich das Licht?“ ruft aber auch Tristan, der dem Tage fluchte, im letzten „scherischen“ Wahnsinn des Sterbekampfes. „Höre ich nur diese Weise?“ fragt die sterbende Isolde, und sie sieht in Tönen die Sterne der erschten Nacht emporsteigen um das Bild des im Tode erlösten, ihr vereinten Geliebten. Die wahre Weise, die Jene nur als Sterbelied vernehmen, würde im Leben erklingen sein als die Kunde von Monsalvat: dem im Siege über die Individuation gewonnenen Reiche der thätigen Menschheit-Liebe.

Du hast wohl schon davon gehört, dass es im ursprünglichen Plane des Meisters gelegen hatte, den nach dem Grale suchenden Parsifal zu dem an der Sehnsucht nach der Nacht sterbenden, nicht sterben könnenden Tristan pilgernd gelangen zu lassen. Da wäre dann die Weise des Grals-Suchers wirklich hineingeklungen in das Sterbelied des Nachtgeweihten; der Entsagende als der Mitleidige wäre wie eine himmlische Trosterscheinung vorübergezogen an dem Schmerzenslager des in der Verneinung noch Begehrenden, und daher endlos am Leben Leidenden. Was dort die phantastische Symbolik einer einzelnen Scene gewesen wäre, das hat sich nun in zwei volle künstlerische Realitäten getheilt: hier „Tristan und Isolde“ in ungetrübter Reinheit ihrer furchtbaren Tragik, und dort „Parsifal“, das Tragische vollendend im Ethischen — denn das Ende des Todes ist das Leben, jenes wahre Leben in Gott, wie wir es am Schlusse des „Parsifal“ miterleben. Soll das nächste Festspiel uns dieses sich ergänzende Doppelbild von Tod und Leben in jenen beiden Dramen nebeneinander vorführen, so bringt auch unser Kalender mit gutem Rechte davon ein litterarisches Abbild; und was in Wolfgang Golther's ergreifender Darstellung des idealen Sinnes von „Tristan und Isolde“ schon hineingedrungen sein mag aus dem Gebiete von Monsalvat, das stellt nun wieder *Arthur Seidl* bei seiner Besprechung des „Parsifal“ in detaillirter philosophischer Deduktion und mythologischer Deutung recht ausführlich und jugendfrisch ungenirt dar. Und ich glaube, gerade für diesen Aufsatz werden Viele am Dankbarsten sein. Wenn Du nicht meinst, schon aus dem „Tristan“ genug von Schopenhauer gehabt zu haben, so findest Du hier nun deutlich jene Hinwendung zum Positiven, die wir Wagner's Lehre verdanken, und damit zugleich auch schon die Beziehung des Ideals auf das Leben. Ich meine die schliessliche kultur-historische Deutung des „Parsifal“, wie sie Dir in der germanischen Luft Deines Wiener Freundeskreises ja bereits vertrauter geworden sein dürfte. Vielleicht thust Du sogar besser, in Rücksicht auf diese Anknüpfung an eine soziale Frage der modernsten Gegenwart, den Parsifal-Aufsatz zuerst zu lesen. Oder am Allerbesten: Du gehst durch die Hinterpforte jener

„*Programmatischen Erläuterung des Parsifal-Vorspiels*“ von A. G., der eine Art von Gurnemanz im Jung-Davids-Haare zu sein scheint. Er führt nämlich in der That den modernen Menschen geradesweges aus der „Welt“ in das Reich der Musik und lässt nun in seiner sehnsüchtigen Empfindung nach und nach das tönende Ideal des Grals erwachen und erstehen. Dabei kommt er gar merkwürdig in Uebereinstimmung mit der Deutung dieses Vorspiels durch den Meister selbst, in den damals noch unbekannten Nachlass-Schriften. Der Meister deutet, was er geschaffen, der Jünger, was er empfunden hat. Von dieser Empfindung aus suche Dir darnach durch den Kommentator des „Parsifal“ auch den Weg weisen zu lassen bis in die inneren Gemächer und tiefen Verliesse der dramatischen Meister-Schöpfung. Du magst, je mehr Du dabei lernst, je eher auch auf eigene Bedenken und — Gedanken gerathen, die uns eigentlich immer dicht vor den Füßen liegen, wenn wir nur auf rechter Strasse wandeln. So z. B.: ob wohl der heilige Speer wirklich die „sittliche Obmacht“ bedeuten könne, da doch Parsifal diese sittliche Obmacht gerade in der Nichtbenützung der Waffe bewährt? — Sollte der Speer vielleicht etwas ganz Anderes sein? — Sollte er sich gar mit dem Speer des Wotan in der selben Wurzel berühren? — Ist er doch ursprünglich die Waffe eines Germanen, eines Ger-Manns oder Longinus (λόγχιμος) in römischen Diensten — Vertragesbanden! — —

Nicht weiter für heute! — Du bist nun — athme erleichtert auf — am letzten Ende meines Briefes, und damit wieder am Anfang des Kalenders. Denn jetzt, nachdem Du doch ein wenig gemerkt haben musst, wie ernst es bei uns mit dem „Germanischen“ genommen wird, auf welches wir mit all unsern noch so weit ausfliegenden Idealismus-Tauben doch immer zuletzt heimkommen: jetzt wirst Du auch nicht mehr so leichtfertig und ungerecht sein, uns „Spielerei“ vorzuwerfen, weil wir vor diese unsere zweite Bayreuther Lese oder „Crescenz“ eine *Zeittafel* mit durchweg germanischen Namen aufgerichtet haben. Auch dieser Versuch zeigt deutlich, was wir wollen — obwohl uns dabei das Malheur passirt ist, die romanische „*Crescenz*“ selbst in ihrer nordischen Form als „*Senta*“ unter die alten Germaninnen zu rechnen, und — wenn auch unser germanischer Zeitverkündiger diessmal just an dem Tage des jüdischen Neujahrs das Licht der Welt erblickt und mit „*Marbod*“ und „*Giselher*“ angerufen hat! Nichtsdestoweniger bin ich überzeugt, dass Dein ehemaliger Freund Mayer in der Spandauer Strasse, wenn er davon hört, sein nächstes Söhnlein — „*Wolfburg*“ und das folgende Töchterlein — „*Heime*“ schimpfen wird! Dagegen sollten wir uns doch schon lange geschämt haben, dass unser christlicher Kalender auf 365 Tage nur etwa 50 deutsche Namen zu verzeichnen hat, als hätte Christenthum mit Deutschthum nur etwa zu einem Achtel Gemeinschaft, und wäre sonst durchweg orientalisches-lateinisches Charakters. Zu einigem Nachdenken auch in dieser Richtung anregen könnte unsere germanische Zeittafel wohl gerade solche Leute, wie Du, die auf Freiersfüßen bei der Wagnerischen Kunst und — dem „Deutschen Mädchen“ gehen. Dass ein Anfang gemacht ist, viele kleine „*Marien*“: „*Elsa*“, und manche kleine „*Zerlinen*“: „*Isolde*“ zu rufen, zählt wohl trotz dem darin spürbaren „Einflüsse der Zukunftsmusik“ doch erst nur mehr zu den Gedankenlosigkeitkeiten des Zeitalters, d. h. es fehlt das Bewusstsein der That, und damit das eigentliche *dolus*. Was ich allerdings auch dem Verfasser eines vorzüglichen Buches (lies es ja!) vorwerfen muss, der mich vor Kurzem erst belehrt hat, dass „*Maria*“ — leider! — die „*Bittere*“, „*Zerline*“ aber — *Lord be praised!* — die „*kleine Sarah*“, das „*Särlein*“, heisst! Der Verfasser selbst nennt sich Rudolf Kleinpaul und sein Buch: „*Menschen- und Völkernamen, etymologische Streifzüge auf dem Gebiete der Eigennamen*“ (Leipzig, L. Reissner. 1885). Darin steht u. A. (S. 103) zu lesen:

„Wie in unserem nationalen Leben überhaupt, so ist auch bei der Namensgebung seit der Aufrichtung des deutschen Reiches ein bemerkenswerther Umschwung eingetreten. Ehedem nannte unsere Hautevolée ihre Söhne, wenn italiänische Ahnen vorhanden waren: *Carlo*, — wenn der Vater in einem ungarischen Regimente diente: ihr Töchterlein *Ilka*, — wenn die Familie aus Russland Karavanenthe oder Juchtenstiefel geschenkt bekommen hatte, die Kinder: *Alewei* und *Sascha*. — Heutzutage ist das anders: man lässt die Kinder *Siegfried*, *Elsa*, *Isolde*, *Thuseida*, ja *Tyra* und *Wodan* taufen. Man greift in die deutsche Vorwelt und in die Geschichte des deutschen Volkes zurück, um wie aus einem Schachte die Namen hervorzuholen.“

Freund, meinst Du wohl auch, dass der Krieg von 70/71 allein, und ganz ohne die „Nibelungen“, „Lohengrin“ und „Tristan“, all' diese kleinen Siegfriede, Elsen und Isolden uns — *cum grano mosalis* — über die Taufbecken gebracht haben würde? Da hätten wir wohl, wie 1815 die „Blücherinen“, „Bombardinen“ und „Kasematten“, jetzt eine Menge von „Wilhelmen“ und „Fritzen“, vielleicht auch eine „Bismarckine“, und hie und da einen zum Glück echtdutschen „Helmut“ erleben dürfen, — aber bis nach Walhall wären wir nicht gekommen, ohne R. Wagner. — Diess eben sagt uns, dass wir auch hier auf ein tief versenktes Deutschthum gestossen sind, das mit voller Besonnenheit gehoben sein will. Weder Herr Mayer in der Spandauerstrasse noch Herr Anderer im Thiergarten werden uns, aller Wahrscheinlichkeit nach, dazu verhelfen! Ob unsere germanischen „Kalender-Macher“? Werden sie's doch wenigstens nicht *ad Calendas graecas* verschieben! —

Weisst Du übrigens, dass Anderer, seit Du ihn nicht mehr in den „Lohengrin“ schleppst, sich auf die Protektion des Pinsels geworfen hat und „Bilder sammelt“? Seine Spezialität ist ein junger Künstler, der Böcklin'sche Landschaften mit „Psyllen und Marsen“ bevölkert — aber nur mit diesen! —, die er in Weimar aus der „klassischen Walpurgisnacht“ kennen gelernt haben will: er soll darin ganz Original sein, — sagte Anderer zur Tante Toutlemonde, wie diese mir erzählte! Mayer, der immer Hilfsbereite, vermittelt die Kaufgeschäfte. — „Alles ist nach seiner Art“! Du z. B. lieber Alter, wirst jetzt — ich sehe Dich schon! — wie ein wüthender Löwe, der Isahara-Vereinsblut geleckt, auf den solange Dir vorenthaltenen Kalender stürzen, und — ohne auf meine von zehn Bogen abgeschossenen Pfeile zu achten — kurzweg von vorne beim „Weber-Meisterstück“ anfangen, und so zuletzt bei den ebenso verdienstlichen wie nützlichen Ergänzungen zum *Geschäftlichen* und *Bibliographischen* vom I. Jahrgang anlangen. Meinetwegen, wenn Du nur bei der „Hetz“ noch soviel Zeit und Athem übrig behältst, um nach dem Studium der „*Stiftungs-Satzungen*“ in heller Freude über diese jüngste und wichtigste Thatleistung unseres Vereins eine recht anständige Spende für den Fonds aus der Tasche zu holen, — auch schon deshalb, damit der Kalender um so bequemer darin Platz habe; denn er ist, wie gesagt, grösser als sein Vorgänger.

„So wächst der Mensch mit seinen höher'n Zwecken“, wirst Du noch im alten Styl zu deklamiren nicht umhin können. Ich kenne Dich! Aber eben desshalb glaube ich mich nicht zu irren, wenn ich hoffe: hat unser Kalender nur wirklich echten Bayreuther Geist in sich, so muss sich auch an Dir, wenn Du ihn durchstürmst, das schöne Zitat bewähren, das von Jenem gilt, und womit ich für diessmal von Dir auf gut Wagnerianisch Abschied nehme:

„Er trägt uns, wie die See das Schiff; wir müssen
Mit seiner Woge fort: sie ist nicht zu beschwören!“

Am Tage *Helferich* im Weinmond des Jahres 9.

(H. v. Kleist.)

Geschäftlicher Theil.

Vereinsnachrichten.

Kissingen. Am 31. Oktober hielt im hiesigen „Polytechnischen Bezirksverein“ Hr. Dr. phil. Otto Unrein einen Vortrag über „die Parzival-Sage in ihrer Entwicklung und Fortbildung“.

Reichenberg i. B. 10. Musikabend des R. Wagner-Vereins am 29. Okt., eingeleitet durch einen Vortrag des Hrn. Bürgerschullehrers Fr. Schütz über den „Gral in Sage und Dichtung“. Mitwirkende: Frl. A. Herzog und Hr. F. Gerhardt (Klavier), Frl. Mohr (Liedergesang), begl. v. Fr. Kafka, Hr. G. Kollik (Gesang) und der Vereinschor, welcher mit den solistischen Kräften der Frl. H. Rohn, Fr. Hieronimus, Hrn. Wilhelms und Bartosch das Chorwerk von H. Hofmann „Die schöne Melusine“ ausführte. (Dirigent: Hr. Gerhardt, Klavier: Hr. Proksch.) Besprechungen des Abends brachten die „Deutsche Volkszeitung“ Nr. 41 und die Beilage der „Reichenberger Zeitung“ Nr. 257. —

Riga. Der R. Wagner-Verein veranstaltete am 21. Oktober in der Aula der Stadt-realschule einen Liszt-Abend, als Vorfeier des Geburtstages des Meisters, mit folgendem, durch eine Ansprache des Oberlehrers Hrn. C. Fr. Glasenapp eingeleiteten Programm: 1) Elisabeth-Vorspiel (4ländig), 2) Lieder (für eine Altstimme), 3) Elgie (Cello-Solo), 4) Sonate (b-moll), 5) Lieder (für eine Tenorstimme), 6) Tasso (symphonische Dichtung; Arrangement vom Komponisten für zwei Klaviere). — Begleitende Artikel über Liszt's Musik brachten die „Riga'sche Zeitung“ Nr. 242 und die „Zeitung für Stadt und Land“ Nr. 246 (von C. Fr. Glasenapp).

Wien. Der Wiener akademische Wagner-Verein (Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines), veranstaltet wie in früheren Jahren für seine Mitglieder und für geladene Gäste während des Winterhalbjahres 1885/86 vier interne Musik-Abende im kleinen Musikvereinsaal. Als Programme sind in Aussicht genommen: III. Interner Abend am 17. November 1885: 1) a. Palestrina: „Tenebrae factae sunt“, b. Arcadelt: „Ave Maria“, c. J. S. Bach: Chor aus der Cantate „Gottes Zeit“ (vierstimmige Chöre), 2) Tartini: Sonate für Violine und Klavier, bearbeitet von Robert Franz, 3) Liszt: Psalm für Alt solo, gemischten Chor, Violine, Harfe, Harmonium und Klavier, 4) Löwe: Balladen, 5) a. Bruckner, Cornelius, Franz oder Schumann, b. Mozart: „Ave verum“ (vierstimmige Chöre), 6) R. Wagner: „Siegfried“, Scenen aus dem 3. Akt (Erda-Wotan, Wotan-Siegfried und Feuerdurchschreiung, letztere für zwei Klaviere arrangirt). — IV. Interner Abend Ende Dezember 1885: I. Abtheilung: J. S. Bach: Cantate: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, II. Abtheilung: 1) Schubert-Liszt: „Die Allmacht“, für Tenorsolo mit Männerchor, 2) Mozart: Andante und Fuge in C-moll für Streichinstrumente, 3) Götz: Psalm: „An den Wassern zu Babel“, für gemischten Chor, 4) Berlioz, Cornelius, R. Wagner: Lieder, 5) Liszt: „Prometheus“, symphonische Dichtung, arrangirt für zwei Klaviere. — I. Interner Abend für 1886 am 13. Februar 1886 (Gedächtnissfeier am Todestage Richard Wagner's): Richard Wagner: „Parsifal“, I. Akt. — II. Interner Abend im April 1886: 1) a. Schütz: Charfreitagsgesang, b. Händel: Chor aus dem „Alexanderfest“ (vierstimmige Chöre), 2) Mozart: Klavier-Quartett (Es-dur) 3) Beethoven: „Schottische Lieder“ (Chöre), 4) Schubert: Streich-Quartett (C-moll), 1. Satz (Nachgelassenes Werk), 5) Cornelius: „Der Barbier von Bagdad“, 1. Akt, 1. Scene, Tenor-Solo mit Chor, 6) R. Wagner: „Götterdämmerung“, Vorspiel (Nornen-Szene, Siegfrieds Abschied, Rheinfahrt). Für die Durchführung obiger Programme steht die gütige Mitwirkung hervorragender Kunstkräfte in Aussicht.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Die Bühnenfestspiele des Jahres 1886.

Die erste Anzeige der nächstjährigen Bühnenfestspiele in Bayreuth, welche von der allein dazu berechtigten Stelle ausging, war im September d. J. durch den „Bayreuther Taschenkalender für das Jahr 1886“ veröffentlicht worden. Dort heisst es im IV. Abschnitte „Zu den Bühnenfestspielen von 1886“ (1. Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, von A. Gr.) auf S. 65:

„Für das Jahr 1886 werden in gleicher Weise wie die bisherigen „Aufführungen in den Monaten Juli und August Wiederholungen „des Bühnenweihfestspielcs

Parsifal

„stattfinden, und ausserdem

Tristan und Isolde

„zum ersten Male im Bühnenfestspielhause zur Aufführung „kommen.“

Schon im Oktober begannen allerhand Mittheilungen über die Festspiele und die daran zu betheiligenden Künstler durch Berliner, Wiener, Frankfurter und andere Zeitungen sich zu verbreiten und auch Glauben im Publikum zu finden. Es sei denn noch einmal an dieser Stelle ausgesprochen, dass auswärtige Blätter im Allgemeinen wohl ausserordentlich befähigt sind, die ersten, nicht aber immer auch die wahren Nachrichten über Bayreuth zu bringen. Wem es mehr an diesen, als an jenen liegt, der schenke seinen Glauben einzig den wirklich und ausdrücklich von Bayreuth, d. h. vom hiesigen Verwaltungsrathe der Festspiele, oder von der Redaktion der „Bayreuther Blätter“, ausgehenden und den auswärtigen Zeitungen mitgetheilten Anzeigen.

Für heute ist nun der Redaktion der „Bayreuther Blätter“ die erfreuliche Aufgabe übertragen worden, die

Festspiel-Tage des Jahres 1886

den Lesern und Vereins-Mitgliedern anzuzeigen, und diese Anzeige zu weiterer Verbreitung an Nachfragende und Theilnehmende zu empfehlen.

Die vollständige Angabe aller mitwirkenden Künstler musste, bei der Grösse des diessmal nöthigen Personales, auf den Anfang des neuen Jahrganges verschoben werden, bis wohin die gegen Ende des November begonnenen Einladungen sämmtlich beantwortet sein dürften. —

Anzeige.

17 Aufführungen des „Tristan“ und „Parsifal“

sollen abwechselnd

vom 23. Juli bis zum 20. August 1886

im Bayreuther Bühnenfestspielhause stattfinden.

Den „Parsifal“ vom 23. Juli (Freitag) als Eröffnungs-Vorstellung der Festspiele voraufgeschickt, folgen sich vom 25. Juli (Sonntag) an regelmässig „Tristan“ und „Parsifal“ an zwei Tagen hintereinander, und zwar wird „Parsifal“ an jedem Montag und Freitag, „Tristan“ an jedem Sonntag und Donnerstag aufgeführt werden.

Sonnabend, Dienstag und Mittwoch sind die Ruhetage.

So trifft „Parsifal“ auch auf Freitag den 13. August, den Gedenktag des Beginnes der ersten Bühnenfestspiele vor zehn Jahren: 1876, und schliesst die Festspiele von 1886 am Freitag dem 20. August ab, während das neue Bayreuther Werk, „Tristan“, stäts auf den Sonntag fällt. —

Die musikalische Leitung der Festspiele von 1886 ruht in den Händen der Herren Hofkapellmeister Hermann Levi, Dr. Hans Richter, Felix Mottl und Kapellmeister Anton Seidl; während Herr Hofkapellmeister Franz Fischer, der sich um die früheren Aufführungen bekannter Maassen stäts gleichfalls verdient gemacht hatte, zur Leitung der an der Hofoper München im August stattfindenden Aufführungen zurückbleiben muss.

Wie im Jahre 1876 ist ein freies, aus den vorzüglichsten Kräften bestehendes Orchester in der Bildung begriffen, das aus 110 Mitgliedern bestehen wird.

Alle Hauptdarsteller der bisherigen Parsifal-Aufführungen sind wiederum zur Mitwirkung eingeladen; ausserdem ergeht eine Reihe neuer Einladungen an andere geeignete Kräfte unserer Opernbühnen.

Die Dekorationen zu „Tristan und Isolde“ sind entworfen, und werden ausgeführt von den Professoren Gebrüder Brückner in Coburg, die Herstellung der Kostüme hat der Historienmaler Professor Flüggen in München übernommen.

Zeittafel der Bayreuther Bühnenfestspiele von 1886:

Juli.

August.

August.

23	Fr.	Parsifal.	1	Son.	Tristan.	11	Mit.	
24	Sbd.		2	Mon.	Parsifal.	12	Do.	Tristan.
25	Son.	Tristan.	3	Di.		13	Fr.	Parsifal.
26	Mo.	Parsifal.	4	Mit.		14	Sbd.	
27	Di.		5	Do.	Tristan.	15	Son.	Tristan.
28	Mit.		6	Fr.	Parsifal.	16	Mo.	Parsifal.
29	Do.	Tristan.	7	Sbd.		17	Di.	
30	Fr.	Parsifal.	8	Son.	Tristan.	18	Mit.	
31	Sbd.		9	Mo.	Parsifal.	19	Do.	Tristan.
			10	Di.		20	Fr.	Parsifal.

Bayreuth am 1. Dezember 1885.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“.

Bellini.

(† 1835.)

Ein Wort zu seiner Zeit.

(Enthalten im Riga'er „Zuschauer“ Nr. 4621 v. Dienstag 7/19. Dzbr. 37.)

Die Bellini'sche Musik, d. i. der Bellini'sche Gesang, hat in dieser Zeit selbst im hochgelehrten Deutschland ein solches Aufsehen erregt und einen solchen Enthusiasmus entflammt, dass schon diese Erscheinung an und für sich wohl einer näheren Untersuchung werth wäre. Dass der Bellini'sche Gesang in Italien und Frankreich entzückt, ist einfach und natürlich, — denn in Italien und Frankreich hört man mit den Ohren, daher denn auch unsere Phrasen von „Ohrenkitzel“ u. dgl.; — (vermuthlich im Gegensatz zu dem „Augenjucken“, das uns z. B. die Lectüre so mancher Partitur von neuern deutschen Opern verursacht); — dass aber selbst der deutsche Musikkenner die Brille von den strapazirten Augen wegnahm und sich einmal so ganz rücksichtslos der Freude eines schönen Gesanges hingab, das lässt uns zugleich tiefer in sein eigentliches Herz blicken, — und da gewahrt man denn eine so tiefe und inbrünstige Sehnsucht nach einem vollen und kräftigen Aufathmen, um sich's mit einem Male leicht zu machen, und all den Schwulst von Vorurtheilen und üblen Gelehrtheiten von sich zu werfen, der ihn so lange zwang ein deutscher Musikkenner zu seyn, und statt dessen endlich einmal ein Mensch zu werden, froh, frei und begabt mit all den herrlichen Empfängnissorganen für jedes Schöne, möge es sich zeigen, in welcher Form es wolle. — Wie wenig sind wir doch eigentlich von all dem närrischen Krame von Vorurtheilen und Einbildungen wirklich überzeugt; wie oft mag es uns wohl passirt sein, dass wir bei der Anhörung einer italienischen oder französischen Oper entzückt wurden, und als wir das Theater verliessen, mit einem mitleidigen Witz unsere Aufregung hinweg spotteten, und dann in unserm Hause angelangt, mit uns über-einkamen, dass man sich eigentlich vor Entzücken hüten müsse. Machen wir nun einmal diesen Witz nicht und treffen wir einmal diese Ueber-einkunft mit uns nicht, sondern halten wir das fest, was uns eben entzückt hatte, so werden wir inne werden, dass es zumal bei Bellini die klare Melodie, der einfach edle und schöne Gesang war, der uns entzückte; dies zu bewahren und daran zu glauben, ist doch wahrlich keine Sünde; es ist vielleicht selbst keine Sünde, wenn man vorm Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel schickte, dass den deutschen Komponisten doch endlich einmal solche Melodien und eine solche Art, den Gesang zu behandeln, einfallen möchten — Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen! Gesang ist nun einmal die Sprache, in der sich der Mensch musikalisch mittheilen soll, und wenn diese

nicht ebenso selbständig gebildet und gehalten wird, wie jede andere cultivirte Sprache es sein soll, so wird man euch nicht verstehen. Das Uebrige, was an diesem Bellini schlecht ist, kann ja jeder eurer Dorfschulmeister besser machen, das ist bekannt; es liegt demnach ganz ausser der eigentlichen Sache, sich über diese Mängel lustig zu machen; wäre Bellini bei einem deutschen Dorfschulmeister in die Lehre gegangen, er hätte es wahrscheinlich besser machen lernen, ob er aber dabei nicht vielleicht seinen Gesang verlernt hätte, steht allerdings sehr zu befürchten. — Lassen wir also diesem glücklichen Bellini den, allen Italienern einmal gebräuchlichen Zuschnitt seiner Musikstücke, seine regelmässig dem Thema folgenden Crescendo's, Tutti, Cadenzen und dgl. stehende Manieren, über die wir uns so grimmig ärgern; es sind die stabilen Formen, die der Italiener einmal nicht anders kennt, und die in manchem Betracht gar nicht so verwerflich sind. Betrachten wir die grenzenlose Unordnung, den Wirrwarr der Formen, des Periodenbaues und der Modulationen so mancher neuer deutscher Opernkomponisten, durch die sie uns oft den Genuss vieler einzelner Schönheiten verkümmern, so möchten wir wohl oft wünschen, durch jene stabile italienische Form diese krausen Knäuel in Ordnung gebracht zu sehen; und in der That wird die augenblickliche klare Erfassung einer ganzen Leidenschaft auf der Bühne bei weitem erleichtert werden, wenn sie eben ganz mit allen Nebengefühlen und Nebenempfindungen mit einem festen Striche in eine klare fassliche Melodie gebracht wird, als wenn sie durch hundert kleine Kommentationen, durch diese und jene harmonische Nüance, durch das Hineinreden dieses und jenes Instrumentes verbaut und endlich ganz hinweggeklügelt wird.

Wie sehr aber den Italienern ihre, in der Ausartung gewiss einseitige und bloss floskelartige Form und Manier, zumal bei gewissen Opernsüjets, dennoch zu statten kommt, davon liefert Bellini einen Beweis in seiner *Norma*, ohnstreitig seiner gelungensten Composition; — hier, wo sich selbst die Dichtung zur tragischen Höhe der alten Griechen aufschwingt, erhöht diese Form, die Bellini dabei entschieden auch veredelt, nur den feierlichen und grandiosen Charakter des Ganzen, alle die Leidenschaften, die sein Gesang so eigenthümlich verklärt, erhalten dadurch einen majestätischen Grund und Boden, auf dem sie nicht vague umherflattern, sondern sich zu einem grossen und klaren Gemälde gestalten, das unwillkürlich an Gluck's und Spontini's Schöpfungen erinnert.

Mit dieser freien und unverkümmerten Hingebung aufgenommen, haben Bellini's Opern in Italien, Frankreich und Deutschland Beifall gefunden; warum sollten sie es nicht auch in Livland?

O. (Richard Wagner.)

Nachwort.

Nur ein bestimmter Ausdruck, der Seele und Gemüth ergreift, ist wahrer Gesang.

E. T. A. Hoffmann.

„In dem so oft und grell gehörten Rufe unserer oberflächlichen Musikdilettanten nach „Melodie, Melodie!“ liegt für mich die Bestätigung dafür, dass sie ihren Begriff der Melodie Musikwerken entnehmen, in denen neben der Melodie anhaltende Melodienlosigkeit vorkommt, welche die von ihnen gemeinte Melodie erst in das ihnen so theuere Licht setzt.“ Schrieb unser Meister diese Worte als der Schöpfer der „Walküre“ und des „Tristan“ in seinem Briefe „Zukunftsmusik“ 1860, so hat er damit wahrlich nicht seinen eigenen Standpunkt als Musikdirektor in Riga 1837 bezeichnet, von welchem aus er selbst damals den Ruf nach „Melodie, Melodie“ in dem oben mitgetheilten Aufsätze über „Bellini“ so nachdrücklich und entschieden ertönen liess. Schon damals war der also Rufende eben Richard Wagner, wenn auch noch nicht der Meister der neuen deutschen Kunst; mitsammt den Plänen zum „Rienzi“ im Kopf und im Herzen, war er Der, welcher ein Jahrzehnt darauf den „Holländer“ und „Tannhäuser“ geschaffen hatte und an die Schöpfung des „Lohengrin“ ging. Noch freilich besass er nicht das Rettungsschwert des neuen, dramatischen Styls, das er selbst erst aus Stücken edler Ahnen-Heldenschaft sich schweissen musste; noch wusste er nicht vom sinnlich offenbar gewordenen Beispiele her, was die „Melodie“ wirklich und völlig sei, welche dem deutschen Geiste im Drama den musikalischen, d. h. idealen Ausdruck schaffen werde. Aber das Eine wusste er schon aus tiefer Nothempfindung seiner deutschen Musikerseele, in der der „Meister“ noch schlummerte: „dass die einzige Form der Musik die Melodie ist, dass ohne Melodie die Musik gar nicht denkbar ist, und Musik und Melodie durchaus untrennbar sind.“ Und wenn er 1860 dieser Erklärung das Wort hinzufügte: „eine Musik habe keine Melodie, kann daher, im höheren Sinne genommen, nur aussagen: der Musiker sei nicht zur vollen Bildung einer ergreifenden, das Gefühl sicher bestimmenden Form gelangt“; so sprach er damit nichts anderes aus, als was ihn 23 Jahre zuvor in jenen Ruf nach „Melodie“ hatte ausbrechen lassen: nämlich die zweifellose, tieffinnere Ueberzeugung seines künstlerischen Gewissens, dass Musik — Ausdruck sei.

Damit ist mehr gesagt, als es auf den ersten Blick erscheinen mag: denn es ist Alles damit gesagt, und eben darum mag es Vielen für etwas gelten, was sich ja von selbst verstehe; — nur, dass eben Viele es wieder gar nicht verstehen! Und am Wenigsten vielleicht verstanden sie es unter der „komponirenden Mitwelt“, welche den Richard Wagner von Riga — nicht gerade umgab, aber von draussen her recht innig anwidern musste! Mit dem Ohre, das nach einer Stimme schon lauschte, die nur aus seinem eigenen Innern dringen sollte, hörte er damals Musik und Musik, auch für „Melodie, Melodie“ ausgerufen, die weder etwas Ausdruckswerthes auszudrücken hatte, noch auch sonst „Ausdruck“, d. h. Sprache seelischer Nothwendigkeit war, sondern etwa — „Symphonie“ — „Oper“ — „Oratorium“ — kurz: „Composition“, bestenfalls mit Effekten, Wirkungen ohne Ursachen, besonders, wenn sich darin nicht ein deutscher Musiker — kontrapunktisch ausschwig. Da sehnte sich denn sein ganzer innerer, musikalischer Mensch nach einem wahren Worte, und das „wahre Wort“ der Musik heisst: Melodie! Da klang ihm denn aus der unbefangenen Seele des sangesfrohen Italiäners ein „Ausdruck“ warmer, quellender, singender Empfin-

zung zu. Das menschliche Herz, wenn auch nicht das deutsche Gemüth, fand da eine Form, sich zu äussern, wie es eben musste und konnte, eine Form nicht für ein Kunstwerk, ein ästhetisches Ideal, aber doch für ein Gefühl, eine seelische Realität. Je alberner und trostloser die Kunstform der „Oper“ als solche sein mochte, — diese wollte hier ja gar nichts sagen und sagte Ihm noch weniger als Nichts: aber, was sich aussprechen wollte, hatte sein Wort gefunden: italiänische Melodie, die sagte ihm was — nicht just „von der lieben Mutter,“ und doch von der Bedeutung des „Ausdrucks,“ als des Wesens aller Musik. Lasst diesen „Fanatiker“ der „Melodie“ nur erst wissen und haben, was er Euch sagen, und singend „ausdrücken“ soll: er wird die deutsche Melodie geschaffen haben, aus dem selben Urgrunde der Wahrhaftigkeit, dem jede wirkliche Melodie, als echter musikalischer Ausdruck, entspringt; und, weil er das „Kunstwerk“ zu „sagen“ hat, wird seine Melodie auch das Kunstwerk schaffen.

Was heisst denn wörtlich Melodie? — „Gegliedelter Gesang.“ So nannten schon die Alten ihr lyrisches Lied. Im musikalischen „Kunstwerke,“ dem Drama, wird noch bestimmter, ausdrücklicher, vollkommener als im Liede, die Gliederung des Gesanges durch das Wort bezeichnet, ja, geschaffen. Melodie heisst hier geradezu: Sprach-Gesang. Das bedeutet nicht etwa eine Art „Deklamation“ (lateinische Rhetorik), wo die Musik sprechen, d. h. sich an die Sprache als ein Anderes, ihr eigentlich fremd Gegenübertretendes anzuwringen soll. Im Gegentheile haben wir hier jene Art des seelischen Ausdrucks, wo die Sprache selber singt. Die Sprache wird „melodisch,“ d. h. im Gesange kommt sie zum Bewusstsein ihrer eigenen „Melodie.“ Der Gesang ist nun also erhöhter Sprach-Ausdruck; doch ist schon das Wesen einer Sprache, welche sich derart ausdrücken kann, nichts anderes als Musik. Ja, Musik ist das eigenthümliche Ausdrucksvermögen der Sprache, ist das, was sie von allen andern Ausdrucksweisen unterscheidet (Vokalismus); denn ihren mimischen Theil (Konsonantismus) hat sie mit der Gebärde gemein, die hier durch die Mundorgane ausgeführt wird. Diese Sprach-Melodie erlernte der rastlose Schöpfer des „Fl. Holländer,“ „Tannhäuser“ und „Lohengrin,“ wie er in der *Mith. a. m. Fr.* (IV. 396 ff.) erzählt, allmählich im wachsenden Verstehen der Sprache aus dem inneren Ausdrucksbedürfnisse seiner eigenthümlichen idealen Heldenwelt. Mehr und mehr fiel die Kompositionsnöth von ihm ab, welche „Melodien“ um ihrer selber willen zu erfinden suchte, und die reine Nothwendigkeit des dramatischen Empfindungsausdrucks, wie er im Sprach-Verse sich aussprach, brachte in diesem Verse selber die Seele des heroisch verkörperten Rein-Menschlichen zum Erklingen. „Die Rede selbst war, nach ihrem empfindungsvollsten Inhalt, auf eine Weise wiederzugeben, dass nicht der melodische Ausdruck an sich, sondern die ausgedrückte Empfindung die Theilnahme des Hörers erregte“ (IV. 396.); und blieb dem Meister der neuen Melodie dann nur noch die „rhythmische Belebung der Melodie durch ihre Rechtfertigung aus dem Verse, der Sprache,“ neu aufzufinden übrig, so gelang ihr endlich auch die Lösung dieses letzten formalen Problems durch die Neuschöpfung des altgermanischen Sprachvers-Ausdrucks in Stab-Reime, der in der That nun auch den „mimischen Theil“ der Sprache als Form-Element des musikalischen Ausdrucks in die neue (dramatische) Melodie siegreich einführte.

„Unendliche Melodie“ hat man diese Melodie, spöttisch dem Meister nachredend, genannt, und dabei gemeint, man bezeichne sie dadurch als „ungegliederte,“ also recht als Nicht-Melodie; was im Style des neuen Kunstwerkes aber doch nur bedeuten könnte: Unsprach-Melodie, sprachlose Musik, das Gegentheil dessen, was sie ist, und was auch jene Spötter an ihr unliebsam empfanden. Nun: „unendlich“ ist diese Melodie, weil sie „Unendliches“ auszu-

drücken, auszusprechen hat; weil sie die Melodie des tragisch-dramatischen Kunstwerkes, des künstlerischen Ideales selber ist. So sagte der Meister an jener spöttisch missdeuteten Stelle („Zukunftsmusik“ VII. 172): „In Wahrheit ist die Grösse des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unausprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen.“ (Tristan zu Isolde: „Des Schweigens Herrin heisst mich schweigen!“) „Der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.“ (Isolde an Tristan's Leiche: „Höre ich nur diese Weise?“) „Unendlich“ aber ist eben Das, was die Musik ausspricht; wie der Meister an anderer Stelle (I. 183) sagt: „Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich, ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivirungen, die in der ausschliesslichen Eigenthümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder andern Sprache aber fremd und unaussprechbar sind.“ Wozu unser herrliches „Wagner-Lexikon“ (S. 842) bedeutsam hinzufügt: „Dem Wortdichter war die Aufdeckung einer dem Gefühle und durch dieses dem Verstande endlich selbst einleuchtenden Verwandtschaft der von ihm hervorgehobenen Akzente nur durch den konsonirenden Stabreim der Sprachwurzeln möglich. Der Tondichter dagegen hat über einen verwandtschaftlichen Zusammenhang zu verfügen, der bis in das Unendliche reicht.“ (*Oper und Drama*. IV. 176.) Wir sehen: das Auszudrückende (das ideale Geheimniss der Welt-Tragik) trifft hier zusammen mit dem Ausdrucke selbst (Musik): in jenem „mystischen Abgrunde“, dem das Drama entsteigt mit dem erlösenden Worte der „Melodie.“

Nach ihr rief es in dem Manne von 1837, der am Riga'er Stadttheater zu seiner „Benefiz“-Vorstellung als Kapellmeister die „Norma“ einstudirt hatte, und sie in dem „Riga'er Zuschauer“ mit einem Preise der Bellini'schen „Melodie“ beim livländischen Publikum einfuhrte! Wir haben heute die Melodie, nach der er rief, in seinem Kunstwerke, und es ist wohl keine Bellinische! Aber auch nur derjenige, der diese Melodie in sich selber hätte, gleich dem Meister, vermöchte den ironischen Vorwurf zu verstehen, den dieser noch vierzig Jahre nach jenem Aufsatze gegen junge Musiker der „Jetztzeit“ richtete: „Ihr habt keine „Melodie“ mehr; ihr habt nicht wie ich von Bellini gelernt!“ — „Von Bellini lernen“, das heisst hier fast nicht viel weniger als „Richard Wagner sein.“ Denn was sollten sie von Jenem lernen, wenn sie nicht selber die Wagnerische Melodie — Wahrhaftigkeit des Empfindungsausdrucks — schon in sich trügen? — Seine „Oper“ — die hat das deutsche Kunstwerk todt gemacht! — Seine „Melodie“ — die hat der deutsche Gesang in die „Unendlichkeit“ versenkt und versungen! — Was also? — Von Wagner zu lernen — von 1837 bis 1883 — und immerfort zu lernen; „Ausdruck“, und wo er fehlt: Schweigen — das ist das grosse, unendliche „Benefiz“, welches des Meisters ganzes Leben auf dem Theater dieser Welt uns Allen, Musikern und Nichtmusikern, gegeben und hinterlassen hat, soviel wir „musikalische Menschen“ d. h. aber deutsche Gemüther sind; und dafür mag, recht verstanden, auch sein jugendlich warmes Ehrenwörtlein für Bellini, der vor 50 Jahren eben so jung schon dahinschied, dem aufmerksamen Leser dieser „Blätter“ dienlich sein.

H. v. W.

Zur Erinnerung

an den

Grafen August von Platen.

(† 5. Dezember 1835.)

Von Karl Alberti.

II.

Platen's Gedanken über das deutsche Drama.

Fast schlimmer noch als Platen dem Lyriker, erging es Platen dem Dramatiker; denn werden seine Lieder nicht gesungen, so wurde, meines Wissens wenigstens, noch keines seiner Dramen aufgeführt. Man fand desshalb auch für gut, ihm kurzweg alles dramatische Talent abzusprechen. Anderen Urtheils war Goethe, welcher, nachdem er den „romantischen Oedipus“ gelesen, den Ausspruch that, Platen sei der Mann, die beste deutsche Tragödie zu schreiben; ein Zugeständniß, welches aus dem Munde des Altmeisters um so wichtiger scheint, weil Goethe laut seinen Tagebüchern beständig an der Hoffnung hing, es werde ein Dichter kommen, der Schiller's und seine eigenen dramatischen Bestrebungen fortsetzen, also weiterführen werde. Und in der That ging, wie Kleist's, so auch Platen's Sehnsucht nach einer vollkommeneren Tragödie, als Goethe und Schiller sie geschaffen hatten. Freilich lassen alle dramatischen Arbeiten Platen's zusammengenommen kein Urtheil fällen über das, was ihm vorschwebte, und was er anstrebte, ohne je es erreichen zu können. Besseren Aufschluss hierüber vermag uns die kleine Abhandlung zu geben: *Das Theater als Nationalinstitut*, welche Platen im Jahre 1825 während einer „Art von Gefangenschaft“ schrieb, als er bei Gelegenheit seiner ersten Reise nach Oberitalien seinen Urlaub überschritten und dieses Versehen mit einem mehrwöchentlichen engen Arreste in Nürnberg abzubüssen hatte. Wurde diese Abhandlung weder von der damaligen noch von der heutigen Kritik sonderlich beachtet, so sei sie uns eine um so werthvollere „Stimme aus der Vergangenheit“, welche ein halbes Jahrhundert vor dem ersten Tage eines wahrgewordenen, nationalen Bühnenspieles in Bayreuth aus dem selben fränkischen Lande erklang.

Schon der Eingangssatz der Schrift ist bedeutsam:

„Jedes Volk besitzt ein vierfaches Dasein, in religiöser, politischer, wissenschaftlicher und künstlerischer Beziehung.“

Wie selbstbewusst stellt sich hier der Künstler neben den Gelehrten und Politiker! Der Gipfel aller Kunst aber ist ihm die Poesie und der Gipfel aller Poesie das Drama. Platen geht nun von allgemeinen Anmerkungen über das Epos, die Lyrik und das Drama aus, giebt eine kurze

Uebersicht über die Entwicklung des Dramas bei den Griechen und Römern, Engländern und Franzosen, Spaniern und Italiänern und gelangt schliesslich zu Deutschland. Er war der Ansicht, dass in Deutschland mit den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts das Zeitalter der Lyrik eben geendigt, das des Dramas eben begonnen habe. Goethe's Wirksamkeit schien ihm diesen Uebergang zu bezeichnen, woraus sich ihm auch die lyrische Grundtendenz der meisten Goethe'schen Dramen erklärte. Schiller dagegen war ihm der erste deutsche Dramatiker, der „das deutsche Drama eigentlich erst schuf.“ Die eingehende Besprechung Goethe's und Schiller's gehört nicht hierher, ist übrigens höchst interessant und zeigt unter Anderem auch, wie weit Platen von jener falschen Selbstüberhebung entfernt war, die man so gerne an ihm tadelte. Wo er einen Meister vor sich hatte, da zeigte er ungeheuchelte Liebe und Verehrung. Es ist wahrhaft rührend, wie er sich bemüht, die dramatischen Gedichte Goethe's in ihr rechtes Licht zu setzen, und wie er Schiller gegen ungerechtfertigte Vorwürfe vertheidigt. Dass er sich freilich vor den Dichtern der späteren Zeit nicht beugte, finden wir natürlich. Zu ihnen kommt er, nachdem er Schiller besprochen:

„Nach Schiller trat eine grosse Ebbe ein, oder vielmehr eine Flut von Armeligkeiten, aus der nur wenig Treffliches auftauchte. — — —

Trotzdem, dass sich unser Theater noch in seinen Anfängen befindet, so könnte doch schon jetzt aller Plunder von den Brettern ausgeschlossen und das Publikum an das Charakteristische und Poetische mehr gewöhnt werden. Wenn man, wie man hie und da ohnehin thut, Uebersetzungen aus dem Englischen, Spanischen, Französischen, Dänischen zu Hilfe nähme, so liesse sich ein reichhaltiges Repertoire herstellen“

Diess ist gewiss ganz gut, wurde auch wie früher schon in Weimar, so seither von allen besseren Theatertruppen, z. B. von den Meininger, getrenlich befolgt. Schwerlich aber dürfte unser Theater auf diesem Wege auch nur einen Schritt weiter kommen, als es durch Lessing, Goethe und Schiller schon gebracht war. Nun glaubte aber Platen bestimmt annehmen zu müssen, dass „sich das deutsche Theater noch in seinen Anfängen befinde,“ dass es also seine höchste Vollendung noch keineswegs erreicht habe. Freilich dünkte es ihm schwer „den Stuhl einzunehmen, den Goethe und Schiller leergelassen.“ Dennoch versuchte er wenigstens die Pfade anzudeuten, die der deutsche Dramatiker der Zukunft zu wandeln habe.

Bezüglich des dramatischen Stoffes meint Platen:

„Dramatischer Stoff ist in der Nation hinlänglich vorhanden, gesetzt auch, wir wollten uns ganz auf das Nationale in Sage und Geschichte beschränken. Was die Sage betrifft, so ist behauptet worden, dass die modernen Mythen, in Vergleich mit den antiken, überaus viel Absurdes enthielten, ja die ganze moderne Poesie wäre gleichsam eine Mischung des Absurden und Erhabenen. Ich kann mich in diese Behauptung nicht finden, und glaube vielmehr, dass der deutsche Dramatiker noch manchen Schatz in den uns zum Theil von epischen Dichtern mitgetheilten, als auch anderweitig aufbewahrten Mythen zu heben hat.“

Was sagen dazu unsere strenggläubigen Klassiker, welche dem Meister R. Wagner so oft vorwarfen, dass er schon durch die Wahl seiner Stoffe in die Fehler der „romantischen Schule“ zurückverfallen sei? Platen hatte doch wahrlich die Verkehrtheiten der romantischen Schule so klar erkannt und so scharf gegeißelt, wie nur irgend Jemand. Wie tief er aber das Wesen des Volksmythos und dessen Neubelebung durch das nationale Drama erfasst hatte, zeigen folgende schöne Worte:

„Der dramatische Dichter, durch das lyrische Element hindurchgegangen, konzentriert in sich als Individuum die Poesie, deren Stoff er durch Epos und Historie vom Volk empfangen hat, und die er nun vom Theater herab dem Volke wieder zurückgibt. So ist also, um mich eines bildlichen Ausdrucks zu bedienen, das Drama nichts Anderes, als das wiedergewonnene Paradies der Dichtkunst, welches der Nation durch das Absterben des epischen Zeitalters verloren gegangen war, dessen Erinnerung jedoch, wie eine heilige Gluth, im Einzelnen noch fortglommte, bis es dem dramatischen Dichter gelingt, die verirrtten Strahlen wieder in einen Brennpunkt zu sammeln. Er ist berufen, ein vollendetes, geschlossenes, abgerundetes Ganzes in einem Sinne zu bilden, wie es den epischen Dichtern noch nicht möglich war, und die Poesie mit dem Leben zu versöhnen.“

Wie Platen dagegen über die Verwendung der Historie im Drama dachte, zeigt folgende, der Besprechung Shakespeare's entnommene Stelle:

„Gleichwohl würde neuern Dramatikern bei der Wahl historischer Stoffe bloss die Alternative bleiben, entweder halbepische, weitschweifige Dramen zu bilden, die nicht einmal für die jetzige Bühne taugten, oder vollkommene Trauerspiele zu schreiben, aber die Geschichte zu verdrehen oder nach ihren Zwecken zuzustutzen, wie so viele gethan haben. Shakespeare ist in den erstgenannten Fehler verfallen, da ihm die Geschichte heilig war; seine deutschen Nachahmer jedoch in alle beide. Sie tischen historische Lügen in der ungeschicktesten Form auf.“

Hiermit wären wir denn wieder bei der Form angekommen, die nun einmal bei einer Besprechung Platen's immer die Hauptsache bleiben wird. Sein Rathschlag betreffs der dramatischen Form ist allerdings recht unklarer Natur; aber gerade diese Unklarheit ist wiederum sehr bezeichnend:

„Die Kunst bedarf einer gewissen Beschränkung, wenn sie sich wahrhaft konzentriren soll, worauf zuletzt Alles ankommt. Auch im Drama müsste poetische Form als wesentlich festgesetzt werden. Es kann dem Genie kein grösserer Dienst erzeugt werden, als es zur höchsten Vollendung anzureizen. Die höchste Vollendung der Form ist Schönheit selbst, und fällt mit der Seele der Kunst in Eins zusammen.“

Welches ist nun die poetische Form, die „als wesentlich festgesetzt werden sollte?“ War es eine Form, welche zu Platen's Zeit schon bestand, oder eine Form, welche erst neu geschaffen werden sollte? Schwerlich das erstere. Denn bis zu Platen's Zeit hatte sich das deutsche Drama streng genommen zwischen Shakespeare und Racine, als den beiden äussersten Polen, bewegt; auch über Racine hinweg waren mit Goethe's Iphigenie und Schiller's Braut von Messina sehnstüchtige Blicke nach Griechenland geworfen worden: von all' dem scheint Platen unbefriedigt gewesen zu sein. Dass der deutsche Dramatiker Shakespeare nicht einfach nach-

ahmen könne, hatte schon Goethe's und Schiller's Wirksamkeit gezeigt. Können ja nicht einmal die Shakespeare'schen Stücke selbst in ihrer ursprünglichen Gestalt auf unsere Bühne gebracht werden, da hier der fortwährende, rasche Wechsel des Ortes aus künstlerischen und praktischen Gründen unmöglich ist. Desshalb glaubt auch Platen von Shakespeare sagen zu müssen:

„Was das Bedeutende des Plans, die Schärfe der Umrisse, den Reichtum der Darstellung anlangt, ist er unerreicht geblieben. An Umfang und Tiefe des Geistes übertrifft er die Griechen, in der Form konnte er sie nicht erreichen. Er gehörte einer Nation an, die keine bildende Kunst besitzt.“

Dass aber Racine und das französische Theater überhaupt nicht unser Muster sein könne, hatte schon „der grosse, nie genug zu schätzende Lessing“ — wie Platen ihn nannte — unwiderleglich dargethan. Noch weniger war von den Italiänern und Spaniern, welche Platen übrigens gründlich kennen gelernt hatte und sehr hoch schätzte (man vergleiche seine Epigramme zu einer Reihe Calderon'scher Trauerspiele!), eine Form für das deutsche Drama zu gewinnen. Nun aber die Griechen, diese unübertroffenen Meister der Form! Doch auch von ihnen musste Platen gestehen:

„Wer wird leugnen wollen, dass das griechische Volksleben in allen (den oben erwähnten vier) Beziehungen am vollendetsten erscheint, theils weil seine Organisation wirklich glücklicher als die der übrigen Nationen gewesen sein mag, theils auch weil wir es durch unsere ideale Anschauung verherrlichen? Aber als Muster den übrigen Völkern vorgestellt zu werden, reicht es gleichwohl nicht hin; denn auf der einen Seite ist die neuere Weltansicht weit grösser und umfassender, als die der Griechen sein konnte, und auf der andern ist jedes Volk sich selbst eine eigenthümliche Entwicklung aus sich selbst schuldig, sodass der Einfluss des Fremdartigen nur beiläufig in Anschlag kommt. Desshalb ist Nachahmung der Griechen weder in poetischer noch anderweitiger Hinsicht besonders rathsam, wiewohl dadurch honetten Schulexerzitien das Handwerk nicht gelegt werden soll.“

Und an anderer Stelle: es

„ . . . zeigt sich, dass dieses Volk die Aufgabe, das Theater als ein Nationalinstitut zu behandeln, auf das Vollkommenste gelöst habe. Wie wenig uns Neuern dieses aber zur unmittelbaren Nachahmung frommen kann, haben die Franzosen gezeigt; indem Alles, was bei den Griechen Natur war, bei ihnen zur Grimasse geworden ist.“

Welche Form also sollte für das deutsche Drama als wesentlich festgestellt werden?

In jenem Aufsätze blieb Platen uns die Antwort schuldig. Dass wir uns aber diese auch aus seinem Kunstschaffen nicht entnehmen können, würde schon oben erwähnt. Denn trotz seiner so richtigen Ansicht von der Nachahmung der Griechen setzte sich Platen in den Kopf, der *deutsche Aristophanes* zu werden, als er daranging als Lustspiieldichter den „verpesteten Augeiasstall des deutschen Theaters“ zu reinigen. Gewiss sind sowohl die „*verhängnissvolle Gabel*“ (1826) als auch der „*romantische Oedipus*“

(1828) Meisterwerke, denen wir in unserer gesammten Litteratur nichts Aehnliches an die Seite zu stellen haben. Bewundernswerth ist nicht allein die formelle Vollendung und adelige Schönheit der einzelnen Theile, sondern vor Allem auch die von Grund aus komische Anlage des Ganzen und die geistige Ueberlegenheit, mit welcher hier Platen gegen die poetischen Verirrungen seiner Zeitgenossen zu Felde zog. Schon die herrlichen Parabasen allein sind werth, immer und immer wieder gelesen zu werden. Waren aber trotz aller dieser Vorzüge jene Lustspiele etwas anderes als „Schul-exerzitien“; wenn auch so werthvolle, dass wir sie um Alles nicht ungeschrieben wünschten? Diess fühlte auch Platen. Darum trug er so grosse Bedenken, jene graezisirenden Formen auch auf das Trauerspiel anzuwenden und die „beste deutsche Tragödie“ zu schreiben, von welcher Goethe gesprochen hatte. Er hinterliess uns noch zwei Chöre zu einem Drama „*Meleager*“, auch eine Schlussparabase aus dem Jahre 1835: ausgeführt wurde keiner dieser Pläne. Nur ein Schauspiel vollendete Platen noch „*die Liga von Cambrai*“ (1832). Aber schon mit gebrochener Kraft hat er darin nicht nur die Historie, sondern auch den früher so hart getadelten fünffüssigen Jambus wieder aufgenommen. Auch macht dieses Drama mehr den Eindruck einer Skizze als den eines liebevoll ausgearbeiteten Kunstwerkes. Gleichsam des vergeblichen Suchens müde kehrte Platen damit dem deutschen Theater für immer den Rücken, und da er auch neben sich keine Macht gewahrte, die unserem Drama wieder hätte aufhelfen können, klagte er trauernd:

„Nach grossartigen Thaten verlief zwar jedes Theater;

Aber das unsrige war schon im Beginne Verfall.“

Sich selbst aber suchte er mit dem Entschlusse zu trösten, seine Thätigkeit nun gänzlich der deutschen Lyrik zu widmen:

„Nimm hier, sagte der Gott, die unsterblichen Saiten des Orpheus;

Jedes Bemüh'n unwerth ist der verpestete Stall.“

Doch auch sein Bemühen um die „unsterblichen Saiten des Orpheus“ musste, wie wir gesehen haben, vergeblich bleiben.

So siechte der edle Dichter, seiner Heimat entfremdet, hin im bitteren Gefühle, einen falschen Weg gegangen zu sein, im bitteren Gefühle, nicht erreichen zu können, was er anstrebte. Und als plötzlich die Kunde seines frühen Todes aus fernem Süden zu uns kam, da hatten wir kaum diesen frühen Tod für unsere deutsche Kunst zu beklagen; was Platen dieser unter den gegebenen Umständen werden konnte, ist er ihr geworden. Wohl aber haben wir Platen selbst in tiefstem Mitleid zu betrauern. Denn allerdings „erschöpfte sich die Thätigkeit seiner Seele mehr in Sehnsucht und Verdruss als in realem Streben“, wie Herr Julian Schmidt sagt. Wenn dieser aber ferner vermeint, dass Platen „nur angstvolle Sehnsucht nach Ruhm verbunden mit dem Gefühl einer inneren Leere trieb“, dass „er das geheime Gefühl seiner Unsicherheit durch Prahlerei zu übertäuben suchte“, wenn Herr J. Schmidt Platen so ganz von oben herab „einen zweiten Virtuosen, doch

ohne Rückert's Schmelz“ nennt, wenn er endlich Platen und Rückert, diesen ohne Zweifel bedeutendsten deutschen Lyrikern unter den Epigonen, kaum eine Seite seines vielbändigen Werkes widmet — so sind uns das nur neue Beispiele für die Oberflächlichkeit und die unzarte, pietätlose Urtheilsweise des „berühmten Litterarhistorikers.“ Und was hat denn jenes Litteratenthum, dessen Vertreter Herr J. Schmidt ist, seit Schiller's Tod bis auf den heutigen Tag mehr für die Weiterentwicklung unseres deutschen Nationaltheaters gethan als Platen, trotz seines „realen Strebens“ und „trotz der echt künstlerischen Anstrengung z. B. in Freytag's Fabiern, Hebbel's Nibelungen, Otto Ludwig's Makkabäern, Paul Heyse's Sabinerrinnen?“ Diess muss Herr J. Schmidt selbst zugeben, und es verführt ihn zu dem Geständnisse: „Schwerlich wird es durch die Wiederaufnahme der alten idealistischen Formen durchzusetzen sein.“ Ja, aber durch welche Formen denn? Hier ist ja der „berühmte Litterarhistoriker“ plötzlich ebenso „unsicher“ und „leer“ geworden wie Platen. Platen war ja eben auch von den alten idealistischen Formen unbefriedigt und suchte neue. Aber vielleicht meint Herr J. Schmidt, dass es überhaupt ohne idealistische Formen gehen dürfte? — Für diesen Fall wäre uns mit dem sogenannten bürgerlichen Schauspiel vollkommen geholfen, und wir brauchten die „Jetztzeit, wie sie leibt und lebt“ nur auch noch von der Bühne herab zu bewundern, um ihr einen neuen und letzten Triumph zu bereiten. Es wäre für diesen Fall aber nur fraglich, warum denn Goethe und Schiller, ja sogar schon Lessing, es sich so überaus angelegen sein liessen, etwas Höheres als jenes bürgerliche Schauspiel zu schaffen? Denn was sie anstrebten, verhält sich zum bürgerlichen Schauspiel ungefähr so, wie sich das Volksepos zum modernen Romane verhält.

Aber nach all den vergeblichen Versuchen, dem deutschen Theater vom Standpunkt des bloßen Wortes aus aufzuhelfen, mag es wohl scheinen, als ob diess überhaupt nicht möglich sei. Das ganze seit Schiller's Tod sich mit dem deutschen Theater beschäftigende Litteratenthum gleicht einer muth- und führerlosen Ritterschaft, die man jedoch zum grossen Theile vielmehr in Klingsor's Schloss zu suchen hätte; das deutsche Drama selbst aber scheint in allen den Nöthen mit Titrel zu rufen: „Muss ich sterben, vom Retter ungeleitet?“

Doch Einen „Retter“ gab es. R. Wagner bezeichnet uns den, wenn er sagt, dass auch er auf dem besten Wege gewesen sei, ein Litterat zu werden, wie es viele sind, wäre er nicht durch die Musik über alle die Mühen hinweggehoben worden, die gleichzeitig um ihn her für das deutsche Theater aufgewandt wurden. Auch Platen scheint solchen Retter gehant, oder wenigstens vermisst zu haben. Wo er in dem oben erwähnten Aufsätze davon spricht, dass bei allen Nationen, welche eine vollständige Poesie besitzen, das Epos voranging und durch die Lyrik der Uebergang zum Drama gegeben ist, fährt er fort:

„Aus dem Jüngstgesagten erhellt, dass die Lyrik eine doppelte Gestalt annehmen wird, sie wird auf der einen Seite sich, der Zeit nach, dem Epos anschliessen, wie diess bei den homerischen Hymnen und im Deutschen bei den Minnesängern der Fall ist, auf der andern Seite wird sie dem Drama vorangehen. Beim griechischen Drama zeigt sich der lyrische Ursprung noch deutlich im Chor, bei den Deutschen“

Wo konnte nun Platen in der deutschen Kunst etwas dem griechischen Chore Aehnliches oder wenigstens Entsprechendes finden? Denn darin hatte Platen vollkommen Recht, dass auch das deutsche Nationaltheater, wie einst das griechische, wie in unseren Tagen wieder das persische, nur aus einem zu schwärmerischer Begeisterung erhobenen Gefühlsleben des Volkes hervorgehen kann. *) Wie nahe kam diesem „deutschen Chore“ Schiller, „der erste deutsche Dramatiker,“ als er sich, während er an seinem Drama arbeitete, von Andreas Streicher, dem getreuen Begleiter auf der berühmten Flucht, durch Klavierspiel in eine musikalische Stimmung versetzen liess, in welcher er die Personen seines Dramas in plastischer Lebendigkeit vor sich reden und handeln sah. Wie tief übrigens Schiller die Nothwendigkeit eines „Chores“ für ein Drama im idealen Style fühlte, zeigt seine Vorrede zur „Braut von Messina,“ und dass ihn seine gesprochenen Chöre nicht endgiltig befriedigen konnten, ist um so bezeichnender. Denn sowohl in den griechischen Chören auf Dionysos als auch in den persischen Gesängen auf eine heilige Märtyrerfamilie sind die Worte keineswegs die Hauptsache. Platen aber, welcher in aller Lyrik nur die Worte erkannte, suchte auch nur unter den deutschen Wortdichtern nach jenem „deutschen Chorus“ und gelangte schliesslich zu dem Urtheil:

„, bei den Deutschen ist dieser Uebergang durch Goethe gesetzt. Es klingt paradox, aber es ist wahr: Goethe ist der deutsche Chorus. In seinen Werken ist häufig eine vollkommen lyrische Tendenz mit der dramatischen Form vereinigt.“

Und allerdings hat Goethe der Lyrik eine Tiefe und einen Umfang gegeben, wie nie vor ihm ein Dichter. Aber als der deutsche Chorus, aus dem das deutsche Drama sich hätte entwickeln sollen, kann er uns gleichwohl nicht gelten. Wie hätte sonst Goethe in seinen späteren Jahren selbst so gänzlich an dem deutschen Theater verzweifeln können? Hatte er sich doch vollständig von den geräuschvollen Brettern zurückgezogen, dem Gurnemanz vergleichbar — um das oben angedeutete Gleichniss nochmals aufzunehmen —, der in stiller Waldeseinsamkeit fast schon ohne Hoffnung harrete auf den erlösenden „Retter.“

Wie Parsifal, wie die anderen deutschen Heldenknaben, war dieser Retter bisher fernab von der Strasse der „Gebildeten“ zu kräftigem Leben emporgeblüht, als unsere herrliche deutsche Musik. Auch sie galt bis in die jüngste Zeit als der „Thor“ unter den Künsten. Aber sie war

*) Vgl.: Fr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.

der „reine“ Thor: in ihr allein war während der traurigen Jahrhunderte der Perücken und Zöpfe deutsches Wesen echt und unverfälscht erhalten geblieben. Und wie jene Heldenknaben endlich eine unbegriffene, aber unbezwingliche Sehnsucht aus ihrer bisherigen Einsamkeit und Abgeschlossenheit hinaustrieb in die Welt, so hatte auch die deutsche Musik ihre ureigene Heimath, die Welt der Gefühle, fast schon verlassen, als ihr Ausdrucksvermögen von grossen Meistern zu immer reicherer Entfaltung erschlossen und endlich von Beethoven zu so ungeheurer Macht gesteigert war, dass der Hörer, von dem übergewaltigen Eindruck fast geängstigt, aus der Schallwelt in die Lichtwelt zu entfliehen sucht, indem seine Phantasie Bilder vor sein geistiges Auge zaubert, welche gleichsam das gestörte Gleichgewicht seiner Seelenkräfte wiederherstellen. Es galt nun nur, dieser gestaltenschaaffenden Phantasie eine nationale Richtung zu geben — und was kann nationaler sein, als der Mythen- und Sagenschatz eines Volkes? —, es galt ferner, die so erschauten Gestalten wirklich redend und handelnd auf die Bühne zu versetzen: und das deutsche Theater war schon erschaffen, in einer so vollkommenen Gestalt, dass wir uns eine vollkommeneren gar nicht vorstellen können, so echt national, dass unsere und deutsche Zeit es gar nicht als ihr Eigenthum zu betrachten vermag, so vollkommen originell, dass uns keine Nation einer Nachahmung beschuldigen kann, obwohl unser „Kunstwerk der Zukunft“ andererseits wieder die vereinzelt Vorzüge des griechischen und englischen, französischen und spanischen Theaters in sich vereinigt. Denn allerdings lässt sich jedes wahrhafte künstlerische Bedürfniss, welches je einmal als nothwendig gefühlt und in lebensfähiger Weise befriedigt worden ist, für alle Zukunft nicht mehr abweisen, und nur so lässt sich je ein Fortschritt in dem Technischen der Kunst denken, dass künftige Geschlechter auf dem weiterbauen, was frühere geleistet haben.

Wir haben also nun den Chor, nach dem Platen so vergeblich suchte; und dieser Chor soll uns ein so vollkommenes deutsches Nationaltheater erschaffen, dass Platen, wenn er es erlebt hätte, gewiss nicht hätte behaupten können, seine „Einrichtungen“ seien „mangelhaft.“ Wie schön passt auf die Form dieses Dramas, was Schiller in der Vorrede zur Braut von Messina sagt:

„Ebenso, wie der bildende Künstler die faltige Fülle der Gewänder um seine Figuren breitet, um die Räume seines Bildes reich und anmuthig auszufüllen, um die getrennten Parteen des selben in ruhigen Massen stätig zu verbinden, um der Farbe, die das Auge reizt und erquickt, einen Spielraum zu geben, um die menschlichen Formen zugleich geistreich zu verhüllen und sichtbar zu machen, ebenso durchflucht der tragische Dichter seine streng abgemessene Handlung und die festen Umrisse seiner handelnden Figuren mit einem lyrischen Prachtgewebe, in welchem sich, als wie in einem weit gefalteten Purpurgewand, die handelnden Personen frei und edel mit einer gehaltenen Würde und hoher Ruhe bewegen.“

Andererseits gewinnt jedes Wort, jede Bewegung, jeder Vorgang auf der Bühne durch eine begleitende Musik unendlich an Lebendigkeit und

Eindringlichkeit, was schon Goethe und Schiller gelegentlich einer Aufführung der Gluck'schen Iphigenie staunend empfanden. Dass ferner eine vollendete Schönheit der lyrischen Formen, also auch des dramatischen Dialogs, erst durch die Verbindung des Wortes mit dem Tone möglich ist, glaube ich schon in dem ersten Theile dieses Aufsatzes wenigstens angedeutet zu haben. Unser deutscher Chorus soll also „wie in die Sprache Leben, so in die Handlung Ruhe bringen — aber die schöne und hohe Ruhe, die der Charakter eines edlen Kunstwerkes sein muss.“ Diess aber sind ja gerade die Vorzüge, um deren Erreichung willen Platen ohne Unterlass nach „Form“ suchte. Einzig in dieser Form konnte auch die deutsche Sagenwelt, welche Platen so gerne „von der Bühne herab vor den Blick der Nation gestellt hätte,“ dieses nebst unsrer Sprache heiligste Vermächtniss unsrer Urahnen, zu neuem Leben erweckt werden.

Alles dieses durch unsere herrliche, deutsche Musik! Durch die Musik, deren Geiste Platen so ferne stand, viel ferner noch als selbst Lessing, so fern, dass ihm die beiden ersten echten deutschen Volksoptern so gar Nichts sagen konnten, dass er in der volksthümlichsten Schöpfung Weber's nichts als eine „Freischützskaskadenfeuerwerksmaschinerie“ erblickte und auch „Pamina“ gelegentlich mit einem Witze bedachte. Und doch war durch jene beiden Meisterwerke, und noch mehr durch Weber's Euryanthe, der Grund gelegt zu dem, wozu es Platen so sehnlichst verlangte, was aber auf seinem Wege nimmermehr zu erreichen war: ein nationales deutsches Drama von idealer Formenschönheit. Aber das ist ja eben der Fluch, der auf unserer undutschen, zerrissenen und irregeleiteten Kultur lastet, dass selbst unsere grössten Meister und bedeutendsten Geister, trotzdem sie nach dem selben Ziele streben, ihre Bemühungen gegenseitig belächeln oder wohl gar befehlen, weil jeder von einem andern Wege ausgehend, und durch das wirre Gestrüpp unserer Zivilisation am freien Ausblick verhindert, den Weg des andern nicht zu verstehen und zu würdigen weiss.

Im Jahre 1882 warf H. v. Stein an dieser Stelle die Frage auf, was wohl geschehen wäre, wenn Luther nicht den deutschen Bauern mit der ganzen Wucht seiner mächtigen Persönlichkeit entgegengetreten wäre, sondern sich an ihre Spitze gestellt hätte. Wohl wäre damit vielleicht die Möglichkeit einer ungestörten staatlichen Entwicklung Deutschland's gewonnen gewesen und durch diese wieder die Entwicklung einer echt deutschen Kultur und Kunst. Wer weiss, ob wir dann nicht schon im vorigen Jahrhundert, als fast zu gleicher Zeit Klopstock und Bach, Goethe und Mozart wirkten, die höchste und kunstvollste Entfaltung unserer nationalen Lyrik, und mit Schiller und Beethoven die Entstehung eines wirklich nationalen Dramas erlebt hätten? Jedenfalls wäre dann auch das vergebliche Suchen und Sehnen eines Kleist und Platen, eines Weber un-

denkbar. Die Geschichte wollte es anders. Undeutsche Politik und undeutsche Kunst sollten lange Jahrhunderte das Leben der Nation leiten. Wie das deutsche Recht dem römischen weichen musste und die deutsche Tracht den fremden Moden, wie das deutsche Gewerbe einem immer grösseren Verfall entgegen ging, so wendeten sich endlich die „Gebildeten“ sogar von der vaterländischen Sprache ab, um sich der lateinischen oder französischen zu bedienen. Waren doch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts nicht nur die Dichtungen des Mittelalters sondern sogar die deutschesten Erscheinungen des 17. Jahrhunderts, wie z. B. die Singspiele Logau's oder der Simplizissimus des Grimmelshausen, fast gänzlich vergessen. Wie auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens ward eben auch in der Poesie die Nachahmung des Fremden das Lösungswort. Nicht allzuviel war für den nationalen Geist gewonnen, als wenigstens anstatt der Römer und Franzosen die Engländer und Griechen unsere gepriesenen Muster wurden. Was hatte es den Römern genützt, dass die Griechen ihre unmittelbaren Vorbilder waren? Ein Blick auf das vorige Jahrhundert, besonders aber auf Platen kann uns belehren, dass auch wir auf dem besten Wege waren, eine Kunst zu erhalten, wie die Römer sie hatten, und schauernd müssen wir fragen, was eine solche Kunst dem Leben der Nation hätte werden können?

Dass unsere deutsche Kunst einer hoffnungsvolleren Zukunft entgegen sehen darf, hat sie einzig und allein der deutschen Musik zu verdanken. Wir können kühn behaupten, dass Alles, was wir an den grossen Erneuerern der deutschen Poesie als volksthümlich und deutsch bejubeln, aus ihrem Geiste heraus geschaffen ist. Wirkte sie aber in Klopstock und Bürger, Goethe und Schiller noch unbewusst, so trat sie in unserem Jahrhundert wirklich gestaltend in das Leben der Nation ein. Unsere ganze Zivilisation hat durch die Berührung mit ihr gewissermaassen die Feuerprobe zu bestehen, durch welche alles echt Deutsche geläutert und veredelt, alles Undeutsche aber zu Schlacken verbrannt und abgestossen werden soll. Den Weg hierzu durch sein grosses Beispiel gezeigt zu haben ist das unsterbliche Verdienst R. Wagner's. Er bezeichnet damit den Eintritt einer neuen Zeit, die uns das bringen soll, wozu das 16. Jahrhundert noch nicht reif gewesen zu sein scheint. Schon aus diesem einen Grunde wird sein Name als der hellsten einer glänzen, so lange es eine deutsche Geschichte geben wird! Und ob uns durch ihn nicht die Möglichkeit geboten ist noch weit mehr zu erreichen, als wir unter den oben angedeuteten Umständen jetzt schon erreicht hätten? — vielleicht schon wieder verloren hätten, wie uns ja die kurze Blüthezeit der griechischen Kunst zeigen kann? Muss ja auch H. v. Stein in jenem Aufsätze über „Luther und die Bauern“ schliesslich fragen, ob es nicht den weitesten historischen Erfolg der deutschen Reformation durchaus zerstört haben würde, wenn diese zum Pannier des aufständischen deutschen Volkes geworden wäre? Jedenfalls wäre in diesem

Falle der christliche Gedanke der Liebe in seiner Reinheit geschädigt, in späterer Zeit vielleicht ganz zurückgedrängt worden. Ebenso hätte die deutsche Kunst allenfalls die der Engländer, und Spanier erreicht, kaum aber schon die der Griechen; es wäre ihr die nationale Entwicklung in ihrer einseitigen Abgeschlossenheit vielleicht zu einem verhängnissvollen Vorzug geworden. Nun aber ist es uns möglich, die Kunst aller Völker und Zeiten mit freiem Blicke zu überschauen, von Allen zu lernen, uns vor ihren Fehlern zu bewahren, ihrer Vorzüge uns zu bemächtigen und doch dabei echt deutsch zu bleiben und echt menschlich!

Von diesem Standpunkt aus ist uns nun klar, inwiefern Platen der letzte deutsche Dichter genannt werden kann. So nämlich etwa, wie Kaiser Maximilian I. der „letzte deutsche Ritter“ geheissen wird, der die ritterlichen Spiele und die höfische Dichtkunst des Mittelalters noch einmal zu ohnmächtigem Leben erblühen liess, während dem deutschen Volke in dem begeisterten Augustinermönch ein Ritter von ungleich höherer Bedeutung geboren war, der eine neue Zeit der Liebe, des Glaubens und — der Hoffnung bringen sollte. So betrachten auch wir mit einem neuen Geiste und mit neuen Hoffnungen erfüllt Platen als den letzten Dichter der Litteraturperiode, die in der Nachahmung fremder Formen ein Heil für unsere Dichtung erblickte, deren Beginn ziemlich genau mit dem Erscheinen von Opitzens schon erwähntem Büchlein „*Von der deutschen Poeterey*“, und deren Ende mit dem Tode Goethe's zusammenfällt. Gerade durch die grosse, und trotzdem so gänzlich erfolglose Meisterschaft, mit welcher Platen die dichterischen Formen dieser Periode behandelte, dekretirte er den „Tod der Renaissance“ auch auf diesem Gebiete.

Wir aber wollen in herzhaftem Hoffen und in frischem Streben der neuen Zeit dienen! Jedem von uns bringt sie Arbeit in Fülle! Freilich wollen wir uns darüber keiner Täuschung hingeben, als ob durch Worte allein sonderlich viel gedient sei. Denn nur durch Thaten kann die Kunst gefördert werden; und wie unsere gegenwärtige Kunst, ja, zum besten Theile sogar unser deutsches Nationalbewusstsein das Vermächtniss unserer grossen Meister der Vergangenheit ist, so wird auch die Zukunft eine ernstliche Förderung nur dem Künstler zu verdanken haben, natürlich dem wahren Künstler, dem unsterblichen Genius, dessen Wesen uns Schopenhauer so trefflich dargestellt hat. In ihm lebt das Urdeutsche und Urmenschliche so kräftig und rein, dass er es nicht nur im Kunstwerke zur Erscheinung zu bringen, sondern durch die Wirkung des Kunstwerkes auf sein Volk auch dieses wieder zum Bewusstsein seines eigensten Wesens zu erwecken vermag. Er ist also der Lehrer seines Volkes in des Wortes höchster Bedeutung, er ist der Führer, unter dessen Leitung es sich selbst wiederfindet. Lasst uns einerseits seinem Rufe folgen und andernseits dem Pulsschlage unseres Volkes lauschen, dessen Herz noch immer warm und frisch schlägt unter der fremden feindlichen Hülle, die sich seit Jahr-

hundertsten schon müht, es völlig zu ersticken und zu vergiften! Lasst uns dem Volke helfen die fremde Last abzuschütten! Lasst uns fördern alle Ansätze zu einer wahrhaft deutschen Kultur, die hier und da spriessen, freilich oft noch kaum bemerkbar und oft schon wieder im Todeskampfe um das Leben ringend! Mag auch jene Hoffnung, dass einst die Kunst zur Wirklichkeit im Leben werden könne, ein traumhaftes Wähnen gescholten werden, so bleibt es doch ein erhabenes Ziel, sein Volk und die Menschheit dem Ideale näher zu bringen. Je wahrhafter unsere Kultur sein wird, desto weniger Widerstand wird auch der wahrhafte Künstler finden!

Den Vielen aber, die nicht begreifen wollen, was der grösste Künstler der Gegenwart in unserer Zeit des „rastlosen Fortschrittes“ noch Besonderes wollen konnte, und was wir mit ihm wollen, — den Vielen, die entweder uneingedenk der neuen Zeit auf den Trümmern einer alten faulen, oder die gar ihr Ohr dem Undeutschen leihen, das sich gerade in unseren Tagen wieder auf allen Gassen und Strassen so breit zu machen sucht, denen wäre zuzurufen, was Platen an eine seiner Abhandlungen anfügte als „Schlusswort“:

„Liebe deutsche Nation! Lass Dir von Deinen falschen Propheten nicht so entsetzlich viel weissmachen! Willst Du Dir Rath erholen über eine Sache, so frage nicht diejenigen, die davon träumen, sondern diejenigen, die sie gelernt haben, und die Dir in wenig Worten mehr Wahrheit sagen können, als die Unwissenden oder Talentlosen in tausend Bänden! Vertrau auf die Schöpferkraft der Natur, halte geistvolle, poetische Versuche nicht für vollendete Kunstwerke, und glaube nicht, dass die Zeiten erfüllt sind, du möchtest sonst allzufrüh die Hände in den Schooss legen!“

Geschichtliches und Aesthetisches

über

das Erinnerungsmotiv.

Von J. van Santen Kolff.

V.

Die Rolle, welche dem Erinnerungsmotiv, in der Symphonie sowohl als in der Instrumentalmusik überhaupt, bei den Zeitgenossen und Epigonen Schumann's bis auf den heutigen Tag zuertheilt ist, ist kaum originell-bedeutend genug, um an dieser Stelle näher erörtert werden zu sollen. Zwischen „absoluter“, und sich an irgend einen bestimmten Vorwurf anlehnender Musik muss überall dabei nothwendig ein Unterschied gemacht werden. Wo dem Musikstücke jegliche Spur eines Fingerzeiges, der die Absicht des Komponisten zu verdeutlichen vermöchte, fehlt, wo nicht nur kein Programm, sondern nicht einmal ein Titel, eine, Charakter oder Stimmung, wenn auch nur mit einem Wort bezeichnende Ueberschrift mitgegeben ist, da muss das „warum“ der Wiederkehr eines früheren Themas wohl auf immer unbeantwortet bleiben. So ist auch jene Art der Reminiscenz, welche nur in einer Abrundung des ganzen Stückes durch Wiederkehr des Anfangs am Schlusse besteht, für unseren Zweck überflüssig, obwohl ihr Vorhandensein nicht gänzlich übergangen werden durfte.*) Bedeutend näher in unseren Gesichtskreis gezogen wird die erwähnte Abrundung (Schluss = Anfang) aber, sobald der erwünschte, leise Fingerzeig uns nicht vorenthalten ist, sodass eine begründete Auffassung sogleich festeren Boden gewonnen hat. Allbekannte Beispiele giebt's da in Hülle und Fülle, und daher können wir im Folgenden rasch an ihnen vorübergehen zu wichtigeren Dingen!

*) Flüchtigst erwähnen will ich beispielsweise die „Océan“-Symphonie Anton Rubinstein's, Eröffnung des Finale durch Bruchstücke aus dem Andante — die Es-dur-Symphonie Max Bruch's — Grave-Satz, quasi fantasia gebildet aus dem Gesangsthema des ersten Allegro — Gade's C-moll-Symphonie — Wiederkehr des Themas des ersten Satzes im Finale (ähnlich in Lassen's zweiter Symphonie, dem Klavierkonzert op. 57 von Bernh. Scholtz, u. s. w.) — die „Ländliche Hochzeit“ Goldmark's — Rückkehr des Andante-Thema's (im „Garten“) mitten im „Tanz“-Finale — und vor Allem die „Wald“- und „Lenore“-Symphonieen Raff's; Wiederkehr eines Motivs aus dem ersten, „Am Tage“ betitelten Satze am Schluss des Werkes („Anbruch des Tages“), und der Adagio-Melodie im Zwischensatz des Scherzo, in erstgenannter Komposition; in der „Lenore“ Rückerinnerung an den Marsch des „in die Prager Schlacht“ ziehenden Heeres (Scherzo) in der Einleitung zum Finale, als programmatische Illustration der Bürger'schen Zeilen:

*Und jedes Heer, mit Kling und Klang,
Mit Sing und Sang und Paukenklang,
Geschmückt mit grünen Reisern,
Zog heim zu seinen Häusern.*

Im Vollgeföhle des Glückes der endlich erfolgten „Heimkehr aus der Fremde“, wirft der Jüngling auf der Schwelle des elterlichen Heims einen dankerfüllten Rückblick auf den überwundenen Standpunkt der langjährigen Heimathssehnstucht. So mag Mendelssohn empfunden haben, als er die langsame Einleitungsphrase seiner Lustspiel-Ouvertüre in deren kurzer Schlussperiode wiederholte. Nachdem der Tanz beendet, schildert Weber in seiner „Aufforderung“ den Schluss der poesievollen Scene, welchen er in seinem eigenhändigen „Programm“ mit: „sein Dank, ihre Erwidern, ihr Zurücktreten — Stille“ bezeichnet, durch die buchstäbliche Wiederkehr der wundervollen Einleitung. Dass das brechende Auge des in den Armen des mildfrommen Abtes von St. Moritz verhauchenden Manfred als letzten Bewusstseinschimmer noch das Bild der Geliebten, deren Tod ihm das Leben zur Hölle umgeschaffen hat, gewahrt, ist ein empfindungsvoller Zug, den Schumann in die Schlusstakte seiner, den Inhalt des Dramas zusammenfassenden Ouvertüre, zwar dichterisch schön gedacht, aber in entschiedenem Widerspruch mit dem nicht gerade auf das weich Empfindungsvolle gerichteten Byron'schen Geiste eingewoben hat. Wenn, nachdem die in ihren Idealen vom menschlichen Liebesglück bitter getäuschte Melusine, wie ein weiblicher Hans Heiling, auf immer in ihr flüssiges Waldquellenreich zurückgekehrt ist, die Mendelssohn'sche Tondichtung murmelnd, plätschernd, möchte ich fast sagen, gerade so ausklingt, wie sie angefangen hatte, so glaubt Ambros („Bunte Blätter“, II), die Moritz von Schwind'sche Auffassung, als er seinen „Melusine“-Cyclus mit einem, dem ersten ganz ähnlichen Karton: *Fontes Melusinae* abschloss, auf diesen glücklichen, wenn gleich naheliegenden Gedanken des Komponisten zurückführen zu müssen. Auch dessen bilder- und farbenreiches Jugendwerk, die „Sommernachts Traum“-Ouvertüre, schliesst genau so, mit lange ausgehaltenen, luftigen Holzbläserakkorden, wie sie angefangen hatte, ganz in Uebereinstimmung mit dem Schluss der Shakespeare'schen Dichtung, wo der Elfenwelt das letzte Wort zuertheilt ist. Unerwähnt darf ich nicht lassen, dass in drei Mendelssohn'schen Ouvertüren ein sie einleitendes, ihnen gleichsam als Ueberschrift vorangestelltes Thema im weiteren Verlaufe mehrmals stereotyp wiederkehrt: im „Sommernachts Traum“ eben jene Elfenakkorde der Bläser, im „Ruy Blas“ die spanisches Ritterthum charakterisirenden, harnischglänzenden, blechbepanzerten „Cid“-Akkorde sämmtlicher, von Posaunen unterstützter Blasinstrumente; in der „Athalia“ die weihevollen, hebräische Gottesdienst-andacht und Priesterwürde bezeichnenden Tempelakkorde der Bläser. Als Vorbilder wären etwa die breiten, wuchtigen Akkorde der *Maestoso*-Einleitung, im Verlauf des ersten Satzes von Beethoven's Es-dur Streichquartett, op. 127, und die *Grave*-Takte im ersten Satze der *Sonate Pathétique* anzuföhren.

Vom instrumentalen zum vokalen Gebiet möge im Vorübergehen ein flüchtiger Blick auf die Kammermusiklitteratur — Streichinstrumente und

Klavier — den Uebergang bilden. Aus der bescheidenen Rolle, welche die „Reminiscenz“ hier spielt, seien vor Allem drei Stellen bei Beethoven erwähnt. Im sechsten Streichquartett aus dem ersten Cyclus (op. 18) kehrt das Thema der *La Malinconia* überschriebenen langsamen Einleitung zum Finale kurz vor dem Schluss des Werks zweimal wirkungsvoll wieder; in der A-dur Klaviersonate op. 101 ist die flüchtige Wiederkehr des Anfangs des ersten Satz-Motives vor dem Finale von schöner Wirkung; im Finale der As-dur Sonate op. 110 taucht im Finale das „Arioso“ noch einmal auf. Der Uebergang zum Finale der grossen Schubert'schen C-dur Fantasie für Geige und Klavier wird gebildet durch die Wiederkehr des Anfanges des ersten Satzes, während kurz vor dem Presto-Schluss die „Sei mir gegrüsst“-Melodie aus dem Andante noch einmal kurz auftaucht (vgl. auch ferner dieses Meisters F-moll Fantasie und „Lebensstürme“, für Klavier vierhändig: Schluss = Anfang).*) Während das Walzerthema aus der ersten Nummer (*Préambule*) des Schumann'schen „Karneval“ in die Schlussnummer, den „Davidsbündler“-Marsch einfallend, das Ganze cyklisch abrundend schliesst, gewinnt die Reminiscenz in seinem „Impromptus“-Cyklus „Bilder aus Osten“ (nach Rückert) eine dichterisch sinnvollere Bedeutung. Kurz vor dem Schluss des letzten Stücks, von welchem der Tondichter in der Vorbemerkung zu seinem Werk sagt, es „könnte vielleicht als ein Wiederhall der letzten „Makame“ des Hariri gelten, in der wir den Helden in Reue und Busse sein lustiges Leben beschliessen sehen“, zieht die zart schwächliche Melodie der vierten Nr. als eindringliche Vision noch einmal vortüber — eine liebliche Gestalt aus seinem vergangenen Liebesleben mag es sein, welche der reuig büssende Abu-Seid hier, von der wehmüthigen Wonne der Erinnerung ergriffen, gewahrt.

Von dieser, an die Lyrik sich anlehnenen Zwischen-Gattung der Musik ist es nur noch ein Schritt bis zu der einfachsten Form der Vokalmusik selber: dem Liede. Ich beschränke mich in der Wahl der Beispiele noch mehr als bisher auf das Wesentlichste, nur damit in meiner Gesamtdarstellung keine allzu auffällige Lücke entstehe. Der Beethoven'sche Liedercyklus wird abgerundet durch die Wiederkehr, in der Schlussnr., der Melodie des ersten Stücks: „auf dem Hügel sitz' ich spähend“, welche hier anderen Worten untergelegt ist. Ergreifend wirkt, ohne jedwede Textwiederholung, in zurückgehaltener Bewegung, die flüchtige Rückkehr der Phrase:

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer

zum Schluss des Schubert'schen Spinnrad-Liedes: der Ausdruck eines unheilbaren Leides! Das vielleicht schönste Beispiel findet sich am Schlusse des Schumann'schen Cyklus „Frauenliebe und -Leben“. Nachdem in diesem

*) Siehe auch: Beethoven, Sérénade-Trio op. 8, R. Volkmann, B-moll-Trio op. 5 u. s. w.

Klagegesänge der jungen Wittve die Singstimme verstummt ist, nimmt das Klavier die Melodie des ersten Liedes:

Seit ich ihn gesehen,

Glaub' ich blind zu sein

wieder auf, führt sie vollständig durch, und damit das Ganze zu Ende. Die Ausführung des ergreifenden Gedankens eines wehmüthigen Nachhalls des ehemaligen Glücks der Braut in der Seele der Trauernden, wozu der Tondichter sich wohl veranlasst fand durch die Worte seines Textdichters:

Da hab' ich Dich (das Kindchen) *und mein verlornes Glück,*

ist von einer ausserordentlich rührenden Beredtsamkeit; man denkt dabei unwillkürlich an das berühmte *Nessun maggior dolore* der Francesca. Der holländische Maler d'Arnaud Gerkens brachte jenen Gedanken Schumann's in seiner Kunst zum ergreifenden Ausdruck, indem er in der letzten seiner vier Kohlezeichnungen zu dem Chamisso'schen Cyklus die Wittve genau von der selben landschaftlichen Umgebung umrahmt darstellte, die auf dem ersten Bilde die junge Braut umschloss. Entgangen ist mir bis jetzt der verborgene Sinn der Reminiscenz in der „Dichterliebe“, wo die erste Hälfte des langen Nachspiels zum letzten Stück („Die alten, bösen Lieder“) gleichlautend ist mit dem Nachspiel der 8. Nr.: „Am leuchtenden Sommermorgen“. Jene Stelle aus „Frauenliebe und -Leben“ hat Adolf Jensen in seinem Cyklus „Dolorosa“ übrigens ziemlich genau abgeschrieben.

Auf dem Felde der grossen vokalen Konzertmusik — Oratorium, Chorwerke — ist die „Reminiscenz“-Ausbeute eine ziemlich ausgiebige. Ich bleibe hier wieder bei dem welschen Bahnbrecher stehen, bei Berlioz, dessen *Messe des Morts*, die, obwohl bald ein halbes Jahrhundert alt, doch die modernste aller Kirchenmusiken geblieben ist, mitten im Schlusssatz: „Agnus Dei“ zu der zweiten Hälfte des ersten Satzes zurück greift, merkwürdiger Weise der rituellen Anordnung des Textes entschieden widersprechend, sogar mit den selben Worten („Te decet hymnus“, u. s. w.) wie dort.

Im „Roméo“, in der die Balkonszene einleitenden Musik, summt der (unsichtbare) Chor der vom Feste heimkehrenden jungen Capulets Reminiscenzen an die Ballmusik, Anklänge an das Hauptmotiv des grossen Allegro-Satzes, während in der instrumentalen Malerei des Todes der Liebenden in der Capulet-Gruft — nach der Garrick'schen Einrichtung: Julia erwacht, während Romeo noch am Leben ist — eine Rückerinnerung an das Hauptmotiv der Liebesscene wirr, halb entstellt durch das Orchester schwirrt, eine Auffassung, deren Wirkung der Eklektiker Gounod sich nicht hat entgehen lassen, indem er sie in der ähnlichen Scene seiner Oper gehörig ausgebeutet, und zum effektvollen Schlussduett entsprechend ausgesponnen hat, wie ja auch der seinen „Roméo“ eröffnende halb instrumentale, halb vokale (Chor-) Prolog dem Berlioz'schen Werke entlehnt ist; *je prends mon bien où je le trouve*, sagt der Franzose. Zu Anfang der vierten Abtheilung

der „*Damnation de Faust*“ klingt die Zapfenstreich-Musik, nebst Fragmenten des Studentenchores aus dem dritten Theil, als Faust Margaretens Gemach betrat, wie eine Erinnerung an jene süsse Liebesnacht zu der unglücklichen Verlassenen von fern — aus einem Nebenlokal des Konzertsaaes, wie der Komponist ausdrücklich vorschreibt — sich allmählich in weiter Ferne verlierend, halb ironisch spottend herüber. Seinem Mephisto hat Berlioz ein mehrmals stereotyp wiederkehrendes Charaktermotiv zuertheilt — rasch aufsteigende, fantastisch gefärbte verminderte Septimenakkorde, von einem „höllischen“ Beckenschlag jäh abgebrochen — welches die „Spottgeburt von Dreck und Feuer“ trefflich zeichnet. Ein düsteres Motiv in der ersten Abtheilung: *Le Songe d'Herode* der „*Trilogie sacrée: L'Enfance du Christ*“ betrachtet der Kritiker Alfred Ernst als *l'ébauche d'un Leitmotiv wagnerien*, und nennt es weiterhin *le motif obstiné*. In das Lob, welches der vielgesungenen „Symphonie-Cantate“ Mendelssohn's von Schumann der angeblichen Neuheit ihrer Form halber dargebracht wurde, kann man kaum einstimmen, da sie doch nur eine fast störend wirkende Benutzung der Neuerung aus der neunten Symphonie ist. In ihr tritt uns ein das Werk gleichsam als pomphafter Motto-Spruch in breitem C-Takt eröffnendes, späteres Vokalthema:

Alles was Odem hat lobe den Herrn

von den Posaunen angestimmt entgegen, das nachher noch öfter auftritt, u. A. mitten im ersten Satze der „Symphonie“, auch in schnellem Zeitmaass und in den Streichern allein, und sogar in verändertem Rhythmus ($\frac{6}{8}$) für Posaunen und Holzbläser, im Scherzo. In den letzten Takten wird es, zum Schluss des ganzen Werkes, noch einmal angestimmt, zur Abrundung und wie eine kräftig besiegelnde, markige Unterschrift, als Gegenstück zu jener einleitenden Ueberschrift, welche zu verkünden scheint, das Lob des Herrn solle ewig sein. Das auffallendste Beispiel, in dem, Bach-Händelschem Muster von Mendelssohn „modernisirend“ nachgebildeten Oratorium begegnet uns im „Elias“, wo das Thema zu den Worten des Propheten in der Rezitativ-Einleitung: „es soll in diesem Jahre weder Thau noch Regen kommen“ im Chor Nr. 5 zu den Worten: „der Fluch ist über uns gekommen“, und am Schluss des letzten Chores: „Amen“ in der Vergrösserung auftritt. Ein „Fluchmotiv“ also: in der Einleitung droht Elias mit dem Fluch, in Nr. 5 ist er in Erfüllung gegangen, und im Schlusschor ist das Volk wieder von ihm befreit. Ausserdem treten in zwei Rezitativen dieses „Elias“ bruchstückweise Rückerinnerungen an frühere Melodien auf; bei der Stelle: „o Herr, ich arbeite vergeblich und bringe meine Kraft umsonst und unnütz zu“ wird das Thema der „Hammer“-Arie zweimal angesetzt und wieder abgebrochen, während in dem Rezitativ: „meine Seele dürstet nach Dir wie ein dürres Land“ die klagende Tenormelodie: „die Ernte ist vergangen, der Sommer ist dahin“ aus dem ersten Chor flüchtig vorüberzieht.

Auch aus Schumann's oratorischen Werken könnten einige Reminiscenz-Stellen erwähnt werden, z. B. aus der „Peri“ der Moment im dritten

Theil, wo die Geigen einen Anklang an die E-dur Melodie der Einleitung zum Klagerezitativ der Peri: „Verstossen! Verschlösse auf's Neu das Goldportal“ in Moll ertönen lassen, oder auch die Wiederkehr des Themas ihres ersten (Fis-moll) Gesanges: „wie glücklich sie wandeln“, in *Dur*, mitten im Nilgenienchor, zur Textstelle: „ach Eden, wie sehnt sich mein Blick“. In den „Faust-Scenen“ kehren die trippelnden Figuren aus der Scene der „grauen Weiber“ wieder, unmittelbar vor Faust's

Vom Aberglauben früh und spät umgarnt,
während zwischen seinen bang beklommenen Ausruf:

Die Pforte knarrt, und Niemand kommt herein
und seiner unmittelbar sich anschliessenden Frage:

Ist Jemand hier?

die unheimlich schleichenden Oktavgänge in grossen und kleinen Flöten, Hoboe und Fagott der Einleitung dieser Scene sich wiederholen. Höchst auffallend dagegen scheint es, dass Schumann die ihm vom Dichter gleichsam in die Feder diktirte schöne Reminiscenz, im Epilog:

Neige, neige,

Du Ohnegleiche,

Du Strahlenreiche,

Dein Antlitz gnädig meinem Glück!

an das (von ihm komponirte) Gebet im Zwinger völlig ausser Acht gelassen hat. Im zweiten Theile — „Armida“ — der Gade'schen „Kreuzfahrer“ entreissen die zweimal mit gesteigerter Betonung wieder auftauchenden Anfangstakte des Kreuzrittergesanges aus der ersten Abtheilung den wol-lusttrunkenen Rinaldo der verführerischen Umarmung der üppigen „Höllen-rose“. Die Stelle im Rubinstein'schen „Thurm zu Babel“, wo, als Nimrod die zögernden Arbeiter vergeblich antreibt, das Thema des früheren Chores: „An's Werk“ wie ein leider unnützer Sporn flüchtig auftaucht, ist ganz im Sinne der „Elias“-Stellen gedacht. Im „Verlorenen Paradies“ ist dem lieben Herrgott selber, welchem weiche Rezitative und empfindsame Ariosen im Tenor zuertheilt sind (!), ein Leitmotivchen beigegeben: ein Gang der Geigen in lichte Höhe hinauf; sogar in der dritten Abtheilung, als er das Sünderpaar aus Eden hinaustreibt, kehrt es wieder. Einer ähnlichen Auffassung huldigte Raff, als er in seinem Oratorium: „Weltende, Gericht, Neue Welt“ einen siebenmal auftretenden pzz.-Gang als Malerei des Aufspringens der sieben Siegel des „Buches“ verwendete!

In der Schlussepisode des Brahms'schen „Schicksalsliedes“, nachdem die Stimmen in öder, trost- und hoffnungsloser Stille versunken sind,

In's Ungewisse hinab,

weben die Instrumente, indem sie den ätherischen, den ewigen Frieden der „droben im Licht wandelnden seligen Genien“ malenden Einleitungssatz des Werkes wiederbringen, gleichsam einen symbolischen Glorienschein darüber hin: Kraft des seiner Kunst wie keiner anderen innewohnenden Idealisirungsvermögens verklärt der Tondichter die pessimistische Weltanschau-

ung des Wortdichters —. Neunmal (wäre hier etwa an Symbolik 3×3) zu denken? im Hinblick auf das schwärmerisch katholische Wesen des Komponisten nicht unwahrscheinlich) tritt in den beiden ersten Abtheilungen von Gounod's dreitheiligem Oratorium (*Trilogie sacrée*): „*Rédemption*“ ein „Leitmotiv“ auf, das sich am Klavier gar unbedeutend ausnimmt. In dem vom Komponisten selber verfassten Vorwort (Kommentar), das der Partitur und dem Klavierauszug vorausgeschickt ist, nennt er dieses Motiv die „typische Gesangsweise“ (*motif typique*) des Gottmenschen als Erlöser. Von besonders eindrucksvoller Klangwirkung ist die Stelle im Verdi'schen „Manzoni-Requiem“, wo im „Libera“ die Melodie des Introitus: *requiem aeternam* im Chore *a capella* wiederkehrt (B-moll), während sie zu Anfang des Werkes den gedämpften Streichern zuertheilt war.

Ganz bedingt durch den Einfluss Wagner's tritt endlich das sog. „Leitmotiv“ z. B. in den „Sieben Todsünden“ von Goldschmidt auf, sodass nicht nur jeder der sieben Dämonen sein typisches Motiv hat, sondern auch noch ein Motiv des Fürsten der Finsterniss, der Königin des Lichtes, der Liebe, des Helden, des Sängers, u. s. f. zur Verwendung kommen. Doch, dass wir uns hierüber nicht selbst „in's Ungewisse hinab“ verlieren, wollen wir diese Fälle der Verwerthung einer zum festen Style ausgebildeten Meister-Schöpfung, wie es Wagner's Leitmotiv ist, nicht weiter verfolgen, sondern, nach vorhergegangener Betrachtung der Leitmotiv-Anwendung in Liszt's weltlichem und kirchlichem Oratorium, uns nach dem, Wagner's Schöpfung auf dem eigenen Gebiete der „Oper“ voraufgegangenen, Erinnerungsmotive umschauen.

(Das letzte Drittel dieser Arbeit erscheint im nächsten Jahrgange.)

Druckfehler - Berichtigung.

Im November-Stück („Ich an Einen“) sind zwei Druckfehler übersehen worden:

S. 353 Z. 11 v. o. „v. d. Hagen“ statt „von H.“

S. 358 Z. 7 v. u. „das (dolos)“ statt „der“.

Geschäftlicher Theil.

Vereinsnachrichten.

Berlin. Am 4. Dezember findet in der hiesigen „Philharmonie“ eine von dem Berlin-Potsdamer Zweigvereine des A. R. W.-V.'s. in Verbindung mit dem sog. „alten“, selbständigen Berliner Wagnervereine veranstaltete grosse musikalische Aufführung statt: 1) Kaisermarsch, 2) I. Akt „Parsifal“ (2. Hälfte), 3) IX. Symphonie, Orchesterleitung: Hr. Dr. Karl Klindworth, Solisten: Fr. Sachse-Hofmeister, Fr. Huhn, Hr. Carl Hill, G. Ritter, Fr. Schwarz.

Riga. Am 13. November hielt im hiesigen Vereine Hr. Dr. Westermann einen Vortrag über „R. Wagner und seine Kulturgedanken.“ Es waren diesem Abende schon zwei Veranstaltungen vorausgegangen, welche zur Einleitung fernerer Darbietungen an die Vereinsmitglieder dienen sollten, und denen späterhin vorzüglich dem „Tristan“ und „Parsifal“ gewidmete *Studien-Abende* folgen werden.

Nachträge zum Jahre 1885.

Geburtstagsfeiern.

Cassel. Der hiesige Zweigverein veranstaltete am 22. Mai ein „Grosses Konzert“ unter Leitung des Herrn Felix Weingartner und unter gütiger Mitwirkung der Opersängerin Fr. L. Horst aus Königsberg i. Pr., des Grossherz. Sächs. Kammersängers Hr. M. Alwary aus Weimar, des Opersängers Hr. A. Alexi aus Königsberg i. Pr., des Hofpianisten Hr. A. Reisenauer, sowie eines Chores von 50 Damen und Herren. Das Programm enthielt: „Die Ideale“ und die „Faust-Symphonie“ von Franz Liszt und die Scene in der Werkstatt nebst dem Aufzug der Zünfte aus den „Meistersingern“. (Akt III. Sc. 1–5.)

Karlsbad i. B. „Zum 22. Mai“ brachte das hiesige „Badeblatt“ einen dem Gedächtnisse des Meisters gewidmeten Aufsatz, in welchem der Brief R. Wagner's an seine Mutter vom 19. September 1846 mitgetheilt ward.

London. Im „Daily Telegraph“ vom 23. Mai (Nr. 9358) zeigte die *United R. Wagner-Society (London Branch)* folgende Veranstaltungen für die Season an:

May 29. — *Conversazione. Music.*

June 5. — „Parsifal.“ *Lecture by Mr. Charles Dowdeswell, with Vocal and Instrumental Illustrations.*

June 12. — *Richard Wagner as a Moralist. Conference by Mr. Ferdinand Praeger.*

June 23. — „Tristan und Isolde.“ *Lecture by Mr. H. F. Frost.*

July 17. — *Dramatic Reading by Miss Alma Murray.*

Mannheim. Unsere Stadt durfte sich einer besonders würdigen künstlerischen Feier des Geburtstages R. Wagner's erfreuen in Gestalt der am Pfingstmontag zum ersten Mal am hiesigen Hof- und Nationaltheater stattgefundenen, durch stylistische Vortrefflichkeit rühmlich ausgezeichneten, vollständigen Darstellung der „Götterdämmerung.“ Der unermüdliche Eifer Emil Heckel's wusste es zu ermöglichen, dass Bayreuther Geist in schöner Form dem Publikum unseres Theaters sich mittheilte. Die Ausführenden waren: Hr. Göttjes-Siegfried, Hr. Knapp-Gunther, Hr. Mödlinger-Hagen, Hr. Starke-Alberich, Brunnhilde-Frau Krämer-Widl als Gast, Guttrune-Frl. Meyer, Waltraute-Frau Seubert, Nornen- und Rheintöchter-Frls. Prohaska, Sorger, Fr. Seubert; Leiter des Orchesters-Hr. Kapellmeister Paur.

Der Theaterzettel enthielt auch eine vorthellhaft orientirende Mittheilung des Hauptinhalts des Drama's.

Der Vorstand des Richard Wagner-Vereins in Mannheim hat die Gründung einer Richard Wagner-Bibliothek unternommen, deren unentgeltliche Benützung vom 22. Mai 1885 an den Mitgliedern des Vereins frei steht. — Die Ausgabe der zu entleihenden Bücher erfolgt durch die Musikalienhandlung von K. Ferd. Heckel in Mannheim. — Auswärtige Mitglieder haben die Portokosten zu tragen. Dem Vorstande steht das Recht zu, ein Buch der Bibliothek, welches ein Mitglied über vier Wochen im Besitze hat, unter Berechnung etwa entstehender Unkosten zurückzuverlangen.

Gleichzeitig theilt der Vorstand mit, dass ihm von der Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins eine grössere Anzahl von Exemplaren der *Bayreuther Festblätter* und des *Bayreuther Taschen-Kalenders (1885)* zur Verfügung gestellt wurden. Die Festblätter werden an Mitglieder des Vereins für M. 2.— (statt M. 3.50), die Taschen-Kalender zu M. 1.— abgegeben.

Das Bücherverzeichnis weist auf: R. Wagner's Ges. Schriften und Dichtungen, R. Wagner's Briefe an E. v. Weber, Fr. Liszt's Gesammelte Schriften, die „Bayreuther Blätter“ von 1878–1885, das Wagner-Lexikon, Österleins Katalog einer R. Wagner-Bibliothek, Glasenapp's Biographie, und elf Schriften von H. v. Bülow, R. Pohl, Friedrich Nietzsche, Ed. Schuré, Ed. Schelle, W. Tappert, H. v. Wolzogen.

Schopenhauer-Denkmal.

Subscriptionsliste der Redaktion der „Bayreuther Blätter“ Nr. I.

No.	Namen und Wohnort der Subscribenten	Gezeichneter Betrag	
		M.	ß.
1.	Frau Gräfin von Schleinitz, Berlin	200	—
2.	Herr G. Zeisig, Berlin	10	—
3.	Herr Architekt Fr. Hofmann, Graz	20	—
4.	Ungenannt	100	—
		330	—

Abgeliefert am 11. Juli 1885 an die Deutsche Vereinsbank in Frankfurt a/M.

Um weitere Beiträge bittet unter Hinweisung auf „Bayreuther Bl.“ 1884 S. 168:

Bayreuth, im August 1885.

Hans Paul Freiherr von Wolzogen.

Der oben Unterzeichnete kann es sich nicht versagen, bei dieser Gelegenheit ein Beispiel aus neuester Zeit anzuführen für die in den höchsten Kreisen moderner Bildung noch herrschende Unwissenheit in Bezug auf die Philosophie des „Pessimismus“, welche ihr grosser Vertreter selbst am Liebsten als „Philosophie der Kunst“ bezeichnet wissen wollte, und welche der Künstler unserer Tage der Vollendung zugeführt hat. Im Juniheft von „Westermann's Monatsheften“ leitete Friedrich Spielhagen eine Kritik des Romanes „Apotheker Heinrich“ von Hermann Heiberg mit folgenden Worten ein: „Hat in der pessimistischen Weltanschauung die Kunst überall (?) noch eine Daseinsberechtigung? Die Weisen des Pessimismus verneinen diese Frage (?) und müssen sie verneinen, wenn sie konsequent sind. Was in dieser besten aller Welten, die zugleich schlechter als gar keine ist (?), sollte der Pessimist auch mit der Kunst? Im Falle er sie nicht ernsthaft nimmt, kann sie ihm nur noch ein Palliativ gegen die Qual der Langeweile sein, im andern Falle, wenn er sie ernsthaft nimmt, muss er sich sogar gegen sie verwahren, ja, sie verwerfen, und bekämpfen.“ (Was alles der Mensch müssen muss, wenn er nicht weiss, was er will!) „Ist sie doch die Verklärung jener Fundamentalillusion (??), welche mit dem homerischen Achill in dem Leben ein hohes und höchstes unschätzbares Gut sieht. Oder aber der Pessimist müsste, wenn er sich davon überzeugt, dass der Phantasie und dem obligaten Kunsttrieb alles in allem nicht viel anzuhaben ist, versuchen, dem Fahrzeug der Kunst gewissermaassen Contredampf zu geben und, wie man von der normalen Thätigkeit der Phantasie bisher verlangte, und erwartete, dass sie das Schöne schaffe, so jetzt von ihr verlangen und erwarten, dass sie das Hässliche produziere.“ —

Zur Entschuldigung des so verworren sich äussernden Dichter-Kritikers, mag der Umstand dienen, dass er sich in seinem „Idealismus“ allzusehr verletzt fühlen mochte durch den scharfen Treffer des Realisten, der es trotz seines lauten Zurufes noch immer „nicht begreifen“ will, dass jeder Roman den „Ideen der Menschheit zum Siege verhelfen“ und einen „Kosmos bedeuten“ soll! Im Grunde ist es jedoch nicht der Idealismus, der sich durch den Realismus, sondern der Optimismus, der sich durch die Wahrhaftigkeit gestört fühlt, und dawider mit dem Nothschrei nach der „Schönheit“ der Kunst reagirt. Denn diese ist letzten Endes doch eben nur dazu da, die „Fundamentalillusion“ des gesellschaftlichen Daseinsbehagens anmuthig zu „verklären.“ —

Auch das ist ein Basrelief für ein Schopenhauer-Denkmal! —

Generalregister.

- Richard Wagner. —
 Beethoven's K. 1. 112. — Ueber das Weibliche im Menschlichen, 299. — Beethoven 299.
 Karl Albert.
 Zur Erinnerung an den Grafen August von Platen. I. Platen's Beziehungen an die deutsche Musik. K. 1. 229. — II. Platen's Gedanken über das deutsche Drama. 308. —
 Eugen Aragon.
 Genie und Dämon. 56. — Ueber das was wir unter „Genie“ verstehen. 301. —
 R. de Eschschiz.
 Ueber die Beziehung der Bühne, mit Nachwort der Redaktion. 183. 185. —
 Constantin Franke.
 Nationalismus und christliche Zivilisation. 93.
 Karl Friedrich Glasenapp.
 Bezeichnung zu „Parsifal“, mit Nachwort zum Nachwort. 65. — Adolf Wagner, der Oberrhein R. Wagner's VII. 191. —
 Wolfgang Götter.
 König Marko. 184. —
 Der Kunstwerk, Gedanken über Geschichte. 8. —
 Friedrich Hofmann.
 Ueber den Theaterbau. I. 18. — II. 32. —
 Josef de Lohmann.
 Ein negativer Satz in Wagner's Testament. 75. —
 Joh. Heine Böcker.
 Jakob Grimm. Worte der Erinnerung an den 8. Januar 1786. Mit Nachworten von R. v. W. 1. —
 Ludwig Nohl.
 Zur Erinnerung der protestantischen Kirchenmusik. 197. —
 J. van Santen Koll.
 Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmittel. I—III. 243. — IV. 312. — V. 350. —
 Heinrich von Stein.
 Beethoven'scher-Schüler. I. Idee. W. 183. — II. Verwirklichung. — W. 185. —
 Zwei Sonette Giocondo Braccio. 224. —
 Hans von Wolzogen.
 Im Grabe liegt ich durch des Heilands Huld. K. 1. 41. — Alexander Graf von Schöler-
 mit 4. 1811. 73. — Ein deutsches Nachwort. 84. — Einleitung. Handwritten eines
 Beethoven. 113. — Die Erinnerung des Theaters. 2. Der Bayreuther Theater. 140. —
 10. Der Bayreuther Zeit. 147. — 11. Das deutsche Schauspiel. 175. — 12. Beethoven und
 Beethoven. 230. — Zum Schluss. K. 207. — Aus R. Wagner's Nachlass. K. 201. —
 Nachwort zu „Beethoven“. 351. —

Richard Wagner.

Leitmotive. **I.** 1. 112. — Ueber das Weibliche im Menschlichen. 295. — Bellini. 363. —

Karl Alberti.

Zur Erinnerung an den Grafen August von Platen. I. Platen's Bemühungen um die deutsche Metrik. **XI.** 329. — II. Platen's Gedanken über das deutsche Drama. 368. —

Eugen Aragon.

Genie und Dämon. 56. — Ueber das was wir unter „Natur“ verstehen. 305. —

R. de Egusquiza.

Ueber die Beleuchtung der Bühne, mit Nachwort der Redaktion. 183. 187. —

Constantin Frantz.

Nationalismus und christliche Zivilisation. 93.

Karl Friedrich Glasenapp.

Berichtigung zu „Pasticcio“ und Nachwort zum Nachwort. 65. — Adolf Wagner, der Oheim R. Wagner's. **VII/VIII.** 197. —

Wolfgang Golther.

König Marke. 154. —

Philipp von Hertefeld.

Der Hausrock, Gedanken über Geselligkeit. 6. —

Friedrich Hofmann.

Ueber den Theaterbau. 1. 18. — 2. 52. —

José de Letamendi.

Ein negativer Satz in Wagner's Testament. 75. —

Joh. Heint. Löffler.

Jakob Grimm. Worte der Erinnerung an den 8. Januar 1785. Mit Zusätzen von H. v. W. 2. —

Ludwig Nohl.

Zur Erneuerung der protestantischen Kirchenmusik. 120. —

J. van Santen Kolff.

Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv. I—III. 248. — IV. 312. — V. 380. —

Heinrich von Stein.

Schopenhauer-Scholien. 1. „Idee.“ **V.** 133. — 2. „Verneinung.“ — **VI.** 165. — 3. „Wille.“ 228. — Zwei Sonette Giordano Bruno's. 224. —

Hans von Wolzogen.

„Im Grabe leb' ich durch des Heiland's Huld.“ **II.** 41. — Alexander Graf von Schleinitz †. **III/IV.** 73. — Ein deutsches Nachwort. 84. — Patriotische Randglossen eines Idealisten. 112. — Die Idealisierung des Theaters. 9. Das Bayreuther Theater. 140. — 10. Der Bayreuther Styl. 147. — 11. Das deutsche Schauspiel. 172. — 12. Idealismus und Realismus. 236. — Zum Schlusse: **X.** 297. — Aus R. Wagner's Nachlass. **IX.** 261. — Nachwort zu „Bellini.“ 365. —

Parsifal-Nachklänge.

V. J. H. Löffler, ein dunkles Wort. 27. —

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XXVI. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft.

9. Arthur Seidl, bei einer Aufführung der „Meistersinger“ in des Meistersingers Geburtsstadt. Ein Wort der Jugend. 68. —

Stimmen aus der Vergangenheit.

Diderot und das Gesamtkunstwerk. Von Karl Borinski. 187. —

Martin Luther. Ein Wort von deutscher Musik zum Reformationstage. Mitgeteilt von W. Tappert. X. 297. —

Hermann Franck, 1845—1885. Bemerkungen über dramatische Musik, veranlasst durch R. Wagner's neueste Oper „Tannhäuser.“ Mit einem Vorwort von C. Fr. Glase-napp. 320, 322. —

Litteratur.

Ich und Einer, ein Sylvestergespräch. („Bayreuther Taschenkalender“, 1885.) 30. —

Bernhard Förster, deutsche Gemeinden im Laplata-Gebiete. Selbstanzeige. 325. —

Bernhard Förster, über *Lagarde*: Programm für die konservative Partei Preussen's. 347. —

Ich an Einen, ein Weinlesebrief. („Bayreuther Taschenkalender“, 1886.) 350. —

Geschäftlicher Theil.

- I. Centralleitung: Ueber die Mitgliederliste. 39. — Anzeige der Generalversammlung in München. 130. — Bericht über die Generalversammlung. 161. — Satzungen der R. Wagner-Stiftung. 163. — Flugschrift zum 13. Februar. II. Beilage. 4. — Mitgliederliste. Beilage zu I. —
- II. Redaktion: Anzeige von der Red. zu beziehender Schriften. 40. — Abonnement 1886. Beilage zu XII. —
- III. Nachrichten aus den Zweigvereinen und Vertretungen:
 - a) *Gedenkfeiern zum 13. Februar*: Bayreuth. II. Beil. 3, Berlin (Vortrag v. Stein), Berlin W.-V. 130, Bremen, Carlsruhe 131, Frankfurt a./M., Karlsbad II. B. 4, Karlsbad (Kurkapelle) 131, Leipzig (106. Inf.-Reg.) 131, Mannheim, München (Vortrag v. Wolzogen) II. B. 4, München (Vortrag Conrad), Posen, Prenzlau 131, Quedlinburg II. B. 5, Reichenberg i. B. (Vortrag Schütz), Tübingen (Vortrag Hefti), Warnsdorf i. B. 131, Wien (Vortrag Lewinsky) II. B. 5, 131, Wiesbaden 131. —
 - b) *Theateraufführungen*: Berlin, Braunschweig, Bremen II. B. 5, Chemnitz, Köln, Darmstadt, Danzig, Frankfurt a./M., Hamburg 131, Leipzig, München II. B. 5, Mannheim, Prag, Stettin 131, Stuttgart II. B. 5, Wien, Wiesbaden, Zürich 131. —
 - c) *Zeitungsartikel*: Dortmund (Westfäl. Reform) II. B. 3, Charlottenburg (Allg. Mus.-Ztg., Heintz), Karlsbad (K. Nachr., v. Wolzogen), Leipzig (Mus. Wochenbl., Löffler), Reichenberg i. B. (Fr. d. Schulztg., Schütz) 131. —
 - d) *Geburtstagsfeiern*: Cassel, Karlsbad, London, Mannheim 387. —
 - e) *Grössere Berichte von Zweigvereinen*: Sondershausen 328, Wien II. Beil. 5. —
 - f) *Nachrichten über Konstituierungen und Statistisches von Zw.-V. und Vertretungen*: Berlin-Potsdam 39, Graz II. Beil. 2, Mannheim (Bibliothek) 387, Marburg (Ak. W.-V.) 196, München (Ak. W.-V. u. Gral) 327, Nürnberg 328, Viersen (Bibliothek) 132. —
 - g) *Vorträge*: Graz (Kienzl) 195, (Vorlesung) 196, Kissingen (Unrein) 360, Oels (Winkelmann) 70, Reichenberg i. B. (Schütz) 360, Riga (C. Fr. Glasenapp) 360, (Westermann) 387, Sondershausen (Vorlesung) 328, Wien (Blume) 132. —

k) *Spenden*: Wien (Grimm-Denkmal) 122, (Schopenhauer-Denkmal) 196 — Abrechnung der Red. d. B. Bl. über die Spenden für das Schopenhauer-Denkmal mit Nachwort. 388. —

IV. Anzeige der Festspiele von 1886. **XII.** 361.

Beilagen.

- XII. Stück: Einladung zum Abonnement. — Titel und Inhaltsverzeichniss zum Jahrgang 1885. —

Auf den Umschlägen der Stücke von 1885.

80 Bücher, 127 Zeitschriften und Zeitungsartikel, 14 Varia, 7 Musikalien, 2 illustrierte Werke, mit 44 redaktionellen Bemerkungen. Ausserdem: 3 redaktionelle Anzeigen, 1 Erklärung von E. Kastner und 1 Aufforderung von B. Förster. —

Im Verlage des A. R. Wagner-Verelnes.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Druk von Th. Burger, Bayreuth.

Verzeichniss der Mitglieder

des

Allgemeinen Richard Wagner-Vereines

1884.



Bemerkung. O.-V. bedeutet: Orts-Vertreter.

Aachen.

Claus Adolf, Ingenieur.
Grégoire Jacques, Fabrikant.
O.-V. Nütten Hrch., Rentier.
Nütten A. Frll., Gutsbesitzerin.
Poensgen Otto, Ingenieur in Jünkerath.

Amsterdam (Zweig-Verein).

Vorstand: Wilson J. W.
Kassier: Reynvaan J. M.

Bunge J. G.
Bunge-Bunge E., Frau
Cramer Jos.
Cramer-Nolthenius, Frau
Gompertz H.
Hertz Dr. Professor
" Clara, Frau
" Elisabeth, Frll.
Holkamp C. P.
Kappelmeier W.
Monchy Dr. M. F. de.
Mesritz Dr. D.
Mulder Dr. J.
Philippeau F. A. M.
Philippeau-van Erven Dorens, Frau.
Quien F. C.
" M. C. C., Frll.
Schaezler C.
Vorst Dr. J. M.
Viotta Dr. Henry.
" J. M.
" J. J. M.
" W. J.
Wilson-Doetsch J., Frau.

Annaberg i. S.

O.-V. Groningen J. van, Buchhändler.

Antwerpen (Zweig-Verein).

Vorstand: Giani Emil, Capellmeister.

Gaspey, Dr.
Hentze H.
Kreglinger Paul.
Menzel Otto.

Schmalzigaug Emil.
Schoeller Valentin.
Sieger Fr.
Tieman H., deutscher Consul.

Asch i/Böhmen.

Alberti Marie, Frll.
Bareuther Emil, Agent.
Geipel Elise, Frll.
" Wilh., Gymnasiast.
Huscher Frdr., Fabrikant.
Klaubert Herm., "
O.-V. Labitzky Albert, Musikdirektor.
" Laura, Frau.
Rogler Bertha, Frll.
" Heinr., Fabrikant.
Soedel Bertha, Frll.
Zedtwitz Emmy v., Comtesse.

Aschaffenburg.

Dessauer Phil., Direktor.
O.-V. Deubler Jos., k. Oberlehrer.
Frank Frll., Zeichenlehrerin.
Gorup-Besanez Frhr. v., Lieutenant.
Gutzeit Dr. Max, Chemiker.
Kreitner Carl, k. Bez.-Ingenieur.
Ott Max, Hauptmann.
Pleninger Frll., Lehrerin.
Reber Dr. Jos., k. Direktor.
Samhaber Const., Photograph.
Schiedermaier, Lieutenant.
Spies Alb., Adjutant.
Syffert Camill, Lieutenant.
Trockenbrodt, Kaufmann.
Wirsching Frll., Lehrerin.
Ziegler Ritter v., Ludw., Oberstlieutenant.

Augsburg.

Artaria R., Pianist.
Dornhoefer, Student.
Eckhofer Joh., Capellmeister.
O.-V. Gebrath E., Musikalienhändler.
Stirner, Student.

Baden b/Wien.

Berger Dr., Bezirksrichter.
Doleisch v. Dolsperg M., Sektionsraths-We.
" " Mary, Frll.

Eder J., Jurist.
 Eckstein Ernst, Chemiker.
 Gelinek Benj., Advokatensgattin.
 Hackmüller Alfr., Apotheker.
 Hauber Karl, Beamter.
 Höfler Alois, Professor.
 Hornbostel Alfred, Fabrikant.
 Köchert Theodor, Juwelier.
 Landau Moriz, Student.
 O.-V. Lechner Ludwig, Professor.
 Linhart Anton, Professor, Troppau.
 Obermann Dr. Joh., Professor.
 Ortman Lorenz, Professor.
 Pollak A., Juwelier.
 Schönaich Dr.
 Winkler Amalie, Professorsgattin.

Barmen.

Barthels Robert, Kaufmann.
 Dicke F. W., "
 O.-V. Ibach Rudolf Sohn, Pianoforte-Fabr.
 " Rudolf Frau.
 " Walter, Pianoforte-Fabr.
 Spitz Albert, Kaufmann.

Bartenstein i/Ostpr.

Arnsberg Hedw., Concert-Sängerin.
 O.-V. Baske Oskar, Regierungs-Baumeister.
 Behr Johannes, Rechtsanwalt.
 Henke Sophie Fr., Hermenhagen.
 König, Frhr. v., Ritterguts-Bes., Lengen.
 Moldzio Käthe Frau, Ritterg.-Bes., Lackmedien

Basel.

O.-V. Opitz Karl, Musikalienhändler.

Bautsch i/Mähren.

Freiss Carl, k. k. Tabakfabriks-Offizial.
 Geldstädt Leop., k. k. Gerichts-Adj., Liebau.
 Männer-Gesangverein in Bautsch.
 Obst Max, k. k. Bezirksrichter, Liebau.
 Posselt Willib., Schiefer-Gewerke, Liebau.
 O.-V. Prodinger Gg., k. k. Tabakfabr.-Direktor.
 Schindler Vincenz, Lehrer in Olmütz.

Bayreuth. (Zweig-Verein.)

Vorstand: Mayer Dr. Gustav, k. Advokat.
 Schriftführer: Blanck J. N., Kaufmann.
 Kassier: Heuschmann Hch. jun., Buch-
 bindermeister.

Anderson Percy, London.
 D'Atkinson, Mrs. Agnes, London.
 Avenarius J., Dresden.
 Angermann, Gastwirth.
 Aures Sigmund, Kaufmann.
 Amos Georg, "
 Arnold J., Privatier.
 " J., Baumeister.
 Angerer, k. Gerichtsvollzieher.
 Berr Frau, Medicinalraths-Gattin.

Bülow Daniella v.
 Bruce J. J., Florenz.
 " Kath., "
 Bachofen Adrienne v., Prag.
 " Carl v., "
 Braünewell G., Kaufmann, Bremerhaven.
 Boller J. A., Kaufmann.
 Barth G. H., "
 Burchtorff v., k. "Regier.-Präsident.
 Bayerlein Eduard, Kaufmann.
 Böhme G., Conditor.
 Bamberger S., Kaufmann.
 Burger Herm., Harmoniumfabrikant.
 " Carl, Kaufmann.
 Baumann, Rechtsrath.
 Braünewell J., Privatière.
 Bibra v., k. Landgerichts-rath.
 Braun v., Freifrau.
 Brandenstein v., Frau.
 Bayerlein G. K., Kaufmann.
 Baumgärtner F., "
 Brand Hans, k. Hofphotograph.
 Bechert F., Flaschnermeister.
 Bär J., Kaufmann.
 Braünewell George, Kaufmann.
 Bayerlein Julius, Fabrikbesitzer.
 v. Bucher, k. Regierungsdirektor a. D.
 Böhner, Lehrer.
 Arnst Hch., Buchdruckereibesitzer.
 Boller Carl, Kaufmann.
 Bayerlein Hugo, Privatier.
 Bracker, k. Consistorialrath.
 Bayerköhler F. A., Privatier.
 Bauer J. A., Kaufmann.
 Burger Therese, Kaufmanns-Wittwe.
 Barry C. A., London.
 Bovet M. Ephr., Kaufmann, Genf.
 Becker Arthur, Dr. phil., Leipzig.
 Caselmann, k. Dekan.
 Denzinger, Fr. Lina.
 " k. Kreisbaurath.
 Dunlop J. S. E., Florenz.
 Däumling Hch., Buchbindermeister.
 Döring, Oberförsters-Wittwe.
 Daffner v., k. Regierungsrath.
 " Fr.
 Daffner, Divisions-Auditeur, Glogau.
 Drechsler Carl, Lehrer, Weissenburg a. S.
 v. Diergardt, Frhr., Schlebusch.
 Deisler, Frau Privatière.
 Dietrich Wilh., Kaufmann.
 Dörnhöfer Eduard, Privatier.
 Däumling Adolarius, Kaufmann.
 Dress, k. Postoffizial.
 Degen E., Conditor.
 Dittmar, k. Amtsrichter.
 Dachauer, Lehrer.
 Diem J., Flaschnermeister.
 Desgraz Maurice, Copshill-Wimbleden, Engl.
 Engelking C., Bremerhaven.
 Eyssenbeiss Fr., Kaufmann.
 Eitzenberger, k. Rittmeister a. D.
 Einstein A., Kaufmann.
 Engelmann Frau, Hofrathsgattin.
 Eissenbeiss Ottmar, Kaufmann.
 Eysser J. A., Kaufmann.

Eysser Conrad, Möbelfabrikant.
 Frerichs Carl, Kaufmann, Bremerhaven.
 Fröhlich, k. Kreisforstrath.
 Fries, k. Professor.
 Faber, k. Postadjunkt.
 Fischer Rich., Buchhändler, Bromberg.
 „ Buchhändlersgattin, „
 Feustel Friedrich, Banquier.
 Fikentscher J. Dr., Privatier.
 Freiburger C. M., Kunstgärtnereibesitzer.
 Friedel Gg., Brauereibesitzer.
 Friedmann Josef, Kaufmann.
 Fullerton W., London.
 Gross Frau, Banquiersgattin.
 Gräf, Frau Caroline.
 Grau, Buchhändler.
 Geist Rudolf, Kaufmann.
 Gollwitzer, Kaufmann.
 Gropper, k. Hauptmann.
 Grimm, Glasermeister.
 Gross Freifrau v., Trockau.
 Gauss Hermann, Kaufmann, Baden-Baden.
 Gendt, Frl. G., Berlin.
 Gurt Georg, Kaufmann.
 Giessel Carl, Kaufmann.
 Gummi H., „
 Guthmann Fritz, Lehrer.
 Gewinner, Rechtsanwalt.
 Götz S. J., Kaufmann.
 Gerber Gustav, Kaufmann.
 Gross, Lehrer.
 Grünewald, Kaufmann.
 Gumpenberg Frhr. v., k. Seconde-Lieuten.
 Höfler Josef v., Prag.
 „ Frau v., „
 Hagen, Cantor.
 Herzinger, k. Regierungsrath.
 Hoffmann, k. Professor.
 „ k. Sekretär.
 Höflich, Kaufmann.
 Hopf, Frl.
 Heufelder K., Kaufmann.
 Hacker Louis, Mechanikus.
 Höhl Ldw., Seifenfabrikant.
 Helmreich Fr., Kaufmann.
 Hoffer, k. Pfarrer.
 Hopfmüller Hch., Gasthofbesitzer.
 Höcker Otto, Gymnasiallehrer, Darmstadt.
 Hohenlohe-Langenburg, Prinz v., Leipzig.
 Heuschmann Herm., Uhrmachermeister.
 Haenel A., stud., Berlin.
 Hahn, k. Bergrath.
 Hensel Conrad, Schlossermeister.
 Härter Gottlieb, Schuhmachermeister.
 Häfner Carl, Fabrikant.
 Hess Rich., Kaufmann.
 Händel Gottfried, Riemeister.
 „ Georg, Kaufmann.
 Helm M., k. Kreis-Schulinspektor.
 Hübsch Albert, Juwelier.
 Hopfmüller's Jean Wittwe, Gasthofbesitzerin.
 Hegerich M., Uhrmachermeister.
 Hofmann Carl.
 Herold Friedrich, Kaufmann.
 „ Christian, „
 Händel David, Blumenfabrikant.

Hensel W., Schlossermeister.
 Hofmann, Apotheker.
 Hübscher Jean, Kaufmann.
 Heidenreich, Rechtsanwalt.
 Hegerich K., Lehrer.
 Harburger Max, Kaufmann.
 Heathcothe Ling, London.
 Hulse C. W., London.
 Jungkunst Joh., Tuchhändler.
 Isner Hermann, Kaufmann.
 Künsberg Frau v., Reg.-Dir.-Gattin.
 Kummer J., Maler.
 Kraussold, Oberarzt.
 Krück J., Kaufmann.
 Kästner Rich., Goldarbeiter.
 Kafferstein Th., Kaufmann.
 Kiesser, Privatier.
 Kimmel Frau, Notars Wittwe.
 Kotzau, Frhr. v.
 Kiessling, k. Amtsrichter.
 Künssberg, Baron v., Wernstein.
 Käfferlein Frau, Advokaten-Wwe.
 Kuchler, Frl. Anna, Darmstadt.
 Kightly, Miss Julie, London.
 Kellner Hch., Treuchtlingen.
 Kolb Carl, Spinnereidirektor.
 Köhler W., Gasthofbesitzer.
 Kurtzmann Luitpold, Kaufmann.
 Klein, Kaufmann.
 Krauss Jakob, Kaufmann.
 Kolb Frdr., Ingenieur.
 Kutz J., Kaufmann.
 Kasberger, Gymnasial-Assistent.
 Molb M., Gewerkschaftsdirektor.
 Kreuzer J., Kaufmann.
 Knöchel Ldw., Lehrer.
 Krauss A., Banquier.
 Keim Ernst, Kaufmann.
 Kästner Chr., „
 Krämer G., „
 Kroher Carl „
 Kögler W., k. Sekretär.
 Künssberg, Frhr. v., k. Reg.-Dir.
 Kroher, Buchbindermeister.
 Kögler Leonh., Buchbindermeister.
 Karpeles J., Kaufmann.
 Keim Carl, Kaufmann.
 Kölle D., k. Hofrath.
 Käfferlein Frau.
 Kretschmann Christof, Kaufmann.
 Kuchler Emma Frau, Worms.
 Kolb Sophian, technischer Direktor.
 Lilljeström W. v., Berlin.
 Landgraf Dr., k. Landgerichtsarzt.
 „ k. Landgerichts-Präsident.
 Langheinrich U., Papierfabrikant.
 Linde, k. Rentbeamter a. D.
 Löw J. A., Buchbindermeister.
 Löwenberger R., Kaufmann.
 Leukhard v. Weissdorf Freifrau.
 Lochmüller Louis, Weinhändler.
 Lowinsky Ernst, Gastwirth.
 Martin Friedr., Gerbermeister.
 Meyernberg Frau v.
 Münch, k. Oberamtsrichter.
 Meyer Frau, Registrators-Wwe.

Müller Ferd., Kaufmann.
Meyer Anna Frä. Moritz, Prinz von Sachsen-Altenburg.
Möller J. C. W., Hamburg.
Magerie, E., Fabrik., Adlerhütte b. Wirsberg.
" L., " "
Meyer Adolf, Kaufmann.
Mader, k. Notar.
Meyer Christian, Apotheker.
Maynberger Christian, Spinnereidirector.
Mühl Emil, Buchdruckereibesitzer.
Morg Fritz, Charcutier.
Molendo L., Redacteur.
Merkel J., Kaufmann.
Müller, k. Consistorialrath.
Moritz J., Inspector.
Meyer Martin, Schmiedemeister.
Muncker Th., rechtsk. Bürgermeister.
Müller Bruno, Kaufmann.
Martin K., k. Bankoberbeamter.
Mengert, Rechtsrath.
Neuner Anton, Messerschmiedemeister.
Nicolai W. F. G., Dir. d. Musiksch. z. Haag. Holl.
Nachtigall F., Tapezier.
Nelson C., London.
Pieper W., Musiklehrer, Bremerhaven.
Pöhlmann, Lehrer, Bayreuth.
Pöthko G., Buchhandlungsgehilfe.
Pfeuffer Ph., Lehrer in Redwitz b. Hochstadt.
Pfeuffer, Lehrer.
Renner, Gasthofbesitzer.
Ranninger, Lehrer.
Richter, Färbermeister.
Rosenmerkel, Kaufmann.
Rehnitz Carl, Lehrer, Weissenburg a. S.
Ritter Frä. C., Petersburg.
" M., "
Rauh M., Uhrmacher.
Rose Otto, Fabrikbesitzer.
Rother, Gutsbesitzer.
Ries F., Kaufmann.
Rose Emil, Fabrikbesitzer.
Rawson H. S., London.
Robertson J. F., London.
Rodd Rennel, Berlin.
Schüler Frä. Marie v.
Schäfer Joh., Cantor, Alfalter.
Spruner v., k. Oberstlieutenant u. Regiments-
Commandeur.
Sander Willy, Photograph, Geestemünde.
Schmidt, Landrichters-Wwe.
Schwarz Th., Kaufmann.
Schröppel, Apotheker.
Schüller Carl, Bankier.
Schierbaum, Kaufmann.
Steingraber, Pianofortefabr.
Schlenck Christian, Gerbermeister.
Steiner, Priv.
Schmidt Gg., Brauereibesitzer.
Stengel S., Instrumentenfabr.
Schwaab G., Bierbrauer.
Stein Dr., k. Oberstabsarzt.
Stank-Hrimaly Frä. Marie, Gesangslehrerin
am Mozarteum, Salzburg.
Seibert Frä., Darmstadt.
Schleicher Robert, Riga.

Schlösser Paul, Düsseldorf.
Sandner, k. Oberamtsrichter, Waldsassen.
Sauter Frau P., Dessau.
Schulz Carl, Franzensbad.
Sela A. v., Petersburg.
Stromer v., k. Oberst a. D.
Schwaab Josef, Bankier.
Samelson S., Färbereibes.
Spitzenpfeil, Lehrer.
Staudt J., Privatier.
Senfft Chr., Buchbindermeister.
Strauss M., Kaufmann.
Strössner Gg., Kaufmann.
Seidel Chr., Seifensiedermeister.
Staudt Gg., Hutmacher.
Schwabacher M., Bankier.
Schmidt Chr. A., Privatier.
Seligsberg B., Antiquar.
Scherber H., Kaufmann.
Schimmel H., "
Specht M., "
Schmidt A., Poststallmeister.
" G., Kaufmann.
Skutsch, k. Notar.
Schindler P., Kaufmann.
Schmidt Gustav, Restaurateur.
Stützer E., Kaufmann.
Schamel H., Schlossermeister.
Schamberg v., k. Regierungsdirector.
Schmidt Ernst, Kaufmann.
Schiebel Carl, Kaufmann.
Schlee H., Stadtbaurath.
Schmidt Frä. Johanne.
Seiler L., Ofenfabr.
Schmauser H., k. Professor.
Schuster Max, Tonkünstler, Königsberg i. Pr.
Strübell Viktor, Leipzig.
Treitschke Friedr., Erfurt.
Trips Ernst, Privatier.
Teuscher Oskar, Kaufmann.
Thiem E., Zeichenlehrer.
Tippmann F., Schuhmachermeister.
Trips W., Kaufmann.
Ullmann, Professorsgattin, Prag.
Ulrich, Magistratssekr.
Ulmer, k. Regierungsrath, Speyer.
Unrein J., Droguist.
Vogel Ch., Zimmermeister.
Vaillez Hermann, Professor.
Vogler, Oberlehrer.
Vischer Hermann, Uhrmachermeister.
Weymann B., Kaufmann, Bremerhaven.
Weber H., Tonkünstler, Verden.
Würzburger Dr.
Wölfel, Baumeister.
Wirth, Privatier.
Weisser, Kaufm.
Weiss Hans, Maurermeister.
Weigel Fr., Bäckerin.
Wächter Frau B., Justizrathsg., Weimar.
Würzburger Dr. jun.
Wolzogen Hans Paul, Frhr. v., Schriftsteller.
" Freifrau von.
Weih Fritz, Seilermeister.
Wippenbeck, Lehrer.
Wagner W., Kaufmann.

Wilmersdörffer H. M., Kaufm.
 Wucherer, Pfarrer.
 Wolf Valentin, Bierbrauer.
 Würzburger, Rechtsanwalt.
 Wehrl, Rechtsrath, Bamberg.
 Wolf Carl, Diakonus, Erfurt.
 Wolkenstein, Graf v., k. k. Botschafter, Excellenz, Petersburg.
 Zapf, Bauunternehmer.
 Zippelius, Lehrer.
 Zisch, Lehrer, Wertingen.
 Zerzog Therese v., Prüfening.
 Zimmermann, Redacteur.
 Zeyss F., Spediteur.
 Zimmermann G., Schreinermeister.
 Zimmermann Carl, Schreinermeister.

Richard Wagner-Verein Berlin-Potsdam (Zweigverein).

Se. Kgl. Hoheit Prinz **Wilhelm** von Preussen.

Ihre Kgl. Hoheit Prinzessin **Wilhelm** von Preussen.

Ihre Kaiserl. Hoheit Herzogin **Vera** von Württemberg, Grossfürstin von Russland.

Se. Hoheit Herzog **Johann Albrecht** zu Mecklenburg.

Vorsitzender: Schleinitz Graf v., Staatsminister und Minister des kgl. Hauses, Excellenz.
 I. Stellvertreter: Waldersee Graf, Contre-Admiral a. l. s., Potsdam.
 II. „ Puttkammer J. v., Referendar.
 Kassier: Podewils v., Regierungs-Assessor.
 Schriftführer: Puttkammer A. v., Referendar.

Ackermann kgl. sächs. Geh. Hofrath, Dresden.
 Alers v., Hauptmann.
 Alers v., Hauptmannsgattin.
 Arnim v., Premierlieutenant.
 Battenberg Franz Josef, Prinz v., Lieutenant Potsdam.
 Beck v., Lieutenant.
 Berg, Regierungsrath.
 Bergen v., Oberst.
 Bergmann v., Premierlieutenant.
 Beyer v., General der Infanterie z. D.
 Bismarck Wilhelm, Graf v., geh. Regierungsrath.
 Bissing Myrrha, Freifrau v.
 Blumenthal v., Rittmeister.
 Bodmann v., Major und Flügeladjutant Sr. kgl. Hoh. des Grossherzogs von Baden.
 Boehl v., stud. jur., Leipzig.
 Böhlendorff-Kölpin v., Lieutenant.
 Boetticher Frhr. v., Excell., Staatsminister.
 Bohlen Baron v.
 Brauer v., wirklicher Legationsrath.
 Breuning v., Regierungs-Assessor, Potsdam.

Bronsart v. Schellendorf Exc., Kriegsminister.
 Bronsart v. Schellendorf I, Lieutenant, Potsdam.
 Bronsart v. Schellendorf II, Lieutenant, Potsdam.
 Bülow v., Lieutenant, Potsdam.
 Burchard v., Staatssecretär.
 Cadogan Mr., Legationsrath d. russ. Botschaft.
 Chelius v., Lieutenant, Potsdam.
 Corragioni Orelli v.
 Cretius, Hauptmann.
 Cretius Frau, Hauptmannsgattin.
 Delbrück Dr. v. Excellenz, Staatsminister.
 Dirksen Dr., Assessor.
 Dirksen Frau.
 Dohna Graf zu, Premierlieutenant.
 Douglas Rittmeister a. D., Aschersleben.
 Dulon Franz Henri, Wernigerode.
 Eckartsberg v., Lieutenant, Potsdam.
 Eisenhart-Rothe Paul v., Referendar.
 Eulenburg Graf zu, Major.
 Eulenburg Graf zu, Oberceremonienmeister.
 Francken-Sierstorpff Graf v. Lieutenant.
 Franz, Geh. Oberrechnungsrath, Potsdam.
 Gerlich, wirklicher Legationsrath.
 Gerlich Frau.
 Gersdorff v. Frh., Hofdame I. K. H. der Frau Prinzessin Wilhelm von Preussen.
 Geyso von.
 Goltz Graf von der, General der Cavallerie und General-Adjutant, Excellenz.
 Gossler v., Staatsminister, Excellenz.
 Gröben v. d., Gerichts-Referendar.
 Haldy, Registrations-Referendar.
 Handjery Prinz, k. Kammerherr.
 Hartmann v., Premierlieutenant.
 Heidler-Egeregg v., k. k. öst.-ung. Leg.-R.
 Henckel-Donnersmark Graf, Neudeck.
 Hengstenberg Alfred, Referendar.
 Herrfurth, Unterstaats-Secretär.
 Hesselthal v., Rittmeister u. Adjutant Sr. K. H. des Prinzen Georg von Preussen.
 Heydebreck v., Lieutenant.
 Hofmann, Landrichter.
 Hofmeier, Dr. med., geh. Sanitätsrath.
 Humboldt Frhr. v., Lieutenant, Potsdam.
 Jasmund Fr. v.
 Ittenbach, geh. Oberregierungsrath.
 Kanitz Graf, Lieutenant.
 Kapherr v., Lieutenant.
 Kayserligk Graf, Referendar.
 Kleist Georg v.
 Knesebeck von der, Premierlieutenant.
 Knesebeck von der, Kabinetssrath.
 Krause von.
 Kügelgen v., geh. Oberregierungsrath.
 Kurowsky von, geh. Regierungsrath.
 Lambsdorff George, Graf v.
 Lamprecht v., Referendar.
 Lehdorff Graf, General a. l. s. Sr. Majestät des Kaisers, Excellenz.
 Lerchenfeld H. Graf v., k. b. Gesandter.
 Lewald, Regierungsrath, Potsdam.
 Leyen-Blömersheim, Frhr. v. d.
 Loeper Dr. v., wirkl. geh. Oberregierungsrath.

Lottum, Gräfin.
 Loucadou v., Generalleutenant.
 Lucius Dr. von, Staatsminister, Excellenz.
 Lynar Graf zu, Lieutenant, Potsdam.
 Marschall Frhr. v., grossh. bad. Gesandter.
 Massenbach Frhr. v., Lieutenant.
 Maybach v., Exc. Staatsminister.
 Murawieff Graf, Legationsrath d. russ. Bot-
 schaft.
 Naumann, Reg.-Assessor.
 Neefe Frau v., Potsdam.
 Nordenflycht, Hauptmann.
 Nuesse Dr., Oberstabsarzt a. D., Potsdam.
 Oertgen v., Rittmeister.
 Osten-Warnitz v. d., Warnitz i. d. Neumark.
 Persius, Präsid. d. Oberverwaltungsgerichts,
 Excellenz.
 Pless Prinz v., Lieutenant, Potsdam.
 Podewils v., Legations-Secretär.
 „ v., Frau.
 Pöllnitz v., Lieutenant.
 Poschinger v., Regierungsrath.
 „ v., Frau.
 Potulicki, Referendar.
 Pourtalès Graf.
 Puttkammer von, Staatsminister, Excellenz.
 „ „ Lieutenant.
 „ „ Reg.-Vice-Präs., Coblenz.
 „ „ Plauth (Westpreussen).
 „ „ Unterstaatssecretär.
 „ B. v., Referendar.
 „ Fr. v.
 „ M. v., stud. jur. et cam.
 Recke Frhr. v. d., geh. Reg.-Rath.
 Reuss Prinz Heinrich XIII., Durchlaucht,
 Sec.-Lieutenant.
 Richthofen Frhr. v.
 Roeder v., Vice-Oberceremonienmeister.
 Romberg v., Ceremonienmeister.
 Rosenberg v., Hauptmann.
 Rosenberg v., Hauptmannsgattin.
 Saldern v., Landesdirector, Arolsen.
 Schelling v., Staats-Secretär.
 Schelling v., Lieutenant.
 Schleinitz Gräfin v.
 Schoell, wirkl. Legationsrath.
 Scholten v., Oberst.
 Schraut, geh. Ober-Reg.-Rath.
 Schroen v., Prof., Neapel.
 Schuler von Senden, Frhr. v., Hauptmann.
 Schultz, Ministerialdirector.
 Schweninger Dr., Professor.
 Schwerin Graf v., Landrath, Swinemünde.
 Schwerin Elsa, Gräfin v.
 Seckendorff Gräfin v.
 Seckendorff v., geh. Regierungsrath.
 Solms-Braunfels Hermann, Prinz zu.
 Solms-Sonnenwalde Graf, Gesandter am
 spanischen Hof, Excellenz, Madrid.
 Spangenberg, Maler.
 Stubenrauch, Regier.-Assessor, Potsdam.
 Széchényi Gräfin.
 Tadden Adolf v., Referendar.
 Tattenbach Graf, Legationssecretär.
 Tischendorf Dr. v., Landgerichtsrath.
 Trotha v., Hauptmann.

Uechtritz Bolko v., Referendar.
 Viereck Ferd. v., stud. jur.
 Viereck Rudolf von.
 Voss Gräfin, geb. Henckel v. Donnersmark.
 Waldersee Helene, Gräfin v.
 Waldow v., Hauptmann.
 Waldow v. Frau in Waldowshof i. d. Neumark.
 Weichert, Staatsanwalt.
 Werder, Professor.
 Wesendonck Otto.
 „ Mathilde, Frau.
 „ Dr. Karl.
 Wolffgramm, Polizeidirector, Potsdam.
 Wolkenstein-Trostberg Graf, k. k. öst-
 ungar. Botschafter, Excellenz, St. Peters-
 burg.
 Wrochem-Gellhorn v., Lieutenant, Potsd.
 Zastrow v., Ministerial-Director.
 Zech-Burkersrode Gräfin, Potsdam.
 Zieten v., Rittmeister, Potsdam.
 Zieten v. Frau.
 Zitzewitz v., Lieutenant.
 Zorn von Bulach, Attaché im auswärtigen
 Amt.

Berlin. (Zweig-Verein.)

I. Vorstand: Schäffer Carl.
 II. „ Herrig Hans Dr., Schrift-
 steller.
 I. Schriftführer: Förster P., Dr., Friedenau
 b. Berlin.
 II. „ March Otto, Regier.-Bau-
 meister.
 Kassier: Heyder P., Hof-Musikalien-
 händler.

Ammann J., Dr. phil.
 Arnous Gabriele, Frä.
 „ Felice, Frä.
 „ Caroline, Frau.
 Baillmüller, Kunsthändler.
 Baltz, Redakteur.
 Beck E., Kaufmann.
 Belger Dr.
 Bercht, Kaufmann.
 Besser Agnes v., Frä.
 Bischoff Wilh., Kaufmann.
 Brasse Karl, Kaufmann.
 Brodtmann, Rentier.
 „ Emmy, Frau.
 Büsing Joh., Ingenieur.
 „ Helene, Frau.
 Damm L., Frau.
 „ F., „
 du Gue Louise, Miss.
 Egidi Arthur, Musiker.
 Floto, stud. jur.
 Freund Louise, Frä.
 Friedrich, stud. theol.
 Fröhlich Dr., Gymnasiallehrer.
 Goebel Otto, Kaufmann.
 Grieben Ad., Frä.
 Gronert, Rentier.
 Grotrian, stud. jur.
 Günther J., Geschichtsmaler.

Haldy, Referendar.
 Hausmann, Bildhauer.
 Herrig Helene, Fr.
 „ Professor.
 „ Wilhelm, Kaufmann.
 Hiller H., Landschaftsmaler.
 Höhne, Hauptmann.
 „ Frau.
 Hoffmann Otto, Architekt.
 Holz Sophie, Frau.
 „ Maria, Fr.
 Husemann, Banquier.
 Janssen, Tonkünstler.
 Ihne, Architekt.
 Isenbeck, Schriftsteller.
 Jungfer Hans Dr., Gymnasiallehrer.
 Kamlah Ernst, Dr. phil.
 Keidel Robert, Kaufmann.
 Keller Robert, Tonkünstler.
 Klebs Sophie, Fr.
 Knappe Mathilde, Frau.
 Koch Maria, Fr.
 Koelzsch Gust., Juwelier.
 Kunkel, Kaufmann.
 Liebermann v. Sonnenberg.
 Leitzen C. M., k. Domsänger.
 Lemcke Gredel, Fr.
 „ Maria, Fr.
 Lemke Marg., Fr.
 Lindau, Dr. Max.
 Löwenstein Agnes, Sängerin.
 Luckhardt Friedrich, Buchhändler.
 Mandel Anna, Fr.
 „ Maria, Fr.
 Marchant S. Grace.
 Mayer Carl Ldw., Redakteur.
 Müller Fritz, Ingenieur.
 „ Marischa, Fr.
 Münnich R., Tonkünstler.
 Nai Nah, Prinz aus Siam.
 Niedermayer, Tonkünstler.
 „ Frau.
 Niemann Carl, Literat.
 Oelschig Edm., Kaufmann.
 Opfergelt Aug., Reg.-Bauführer.
 Patzig Dr.
 Pfannkuch Dr.
 Poske Dr.
 Pundt Mathilde, Fr.
 „ Frau.
 Rabe Otto, Kaufmann.
 Rennin Dr., Schriftsteller.
 Riedel Rudolf, Instrumentenmacher.
 Rüdenburg Eugen, Kaufmann.
 „ Frau.
 Runze Dr., Prediger.
 Schade Emma, Fr., Hirschfeld.
 Schäffer Emilie, Frau.
 „ Adele, „
 Schefffield Caroline, Miss.
 Schiller Dr. Erich, Bibliothekar.
 Schmid Ldw., Zeichner i. d. Admiralität.
 Schulze Ad., Concertsänger.
 „ Rich., Tonkünstl., Tempelhof b. Berlin.
 Schütze Jul., Rentiersfrau.
 „ Helene, Fr.

Schütze Eugen, Kaufmann.
 Schwarz Karl, Kaufmann.
 Sehmsdorf Hugo, Administrator.
 Seidel, Ingenieur.
 Sponholz Dr., Arzt.
 Stein Dr. Hans v., Privatdocent.
 Wintgens, Hauptmann.
 Zeisig Gustav, Lehrer.
 Zobeltitz O., Redakteur.

Berlin.

O.-V. Barth Theod., Musikverleger.
 Friedländer, Herr.
 „ Frau.
 Heinrich, Dr.
 „ Fr.
 Jacobi.
 Kaskel Carl.
 Kersten Franz, Musiker.
 Köbke Benno, Opernsänger, Coburg.
 Kehler v.
 Kottka Dr.
 Lessmann Otto, Redakteur.
 Meyer Hans, Dr.
 Ochs S.
 Puttkammer A. v., Referendar.
 „ B. v., „
 Reichel.
 Sabersky, Frau.
 Schubart, Regierungsrath.
 Simon, Dr. Walter, Königsberg i. Pr.
 Sternfeld Dr.
 Winkelmann.
 Wissel, Frau.

Berlin. (Akadem. Richard Wagner-Verein Berlin.)

Vorstand: Mey Curt, stud. phil.
 Schriftführer: Herrmann Carl, stud. phil.
 Kassier: Schulze Georg, „ „

Arldt Conrad, stud. phil.
 Hefelmann Rud., stud. phil.
 Müller Eugen, „ „
 Reichhelm Hans, „ jur.
 Sack Erwin, „ phil.
 Sauer Bruno, „ „
 Schlemmer Oscar „ „
 Wentzel Georg „ „

Berlin.

Dewitz-Miltzow v., Frau, Mecklenburg.
 „ v., Comtesse, „
 Geissler, Lehrer.
 Münnich Doris, Fr.
 Santen-Kolff v.
 „ v., Frau.
 Schmedes Wilhelmine, Fr.
 O.-V. Tappert Wilh.
 Wiedermann, Lehrer.

Bern.

O.-V. Oncken Dr., Professor.

Bernstadt i/Schles.

O.-V. Wiedermann F., Organist.

Bonn.

Bencard Fr. Marie.
Rhein Dr. Carl, pr. Arzt.

O.-V. Rokicki, Musikdirektor.

Boston.

Alger Alby.
Bartleth Francis.
Beebe Arthur.
Evans R. S.
Falkner Charl.
Fairschild Charl.
Fincke Francis A.
Foote Arthur.
Hollander T. C.
Martin D. P.
Montgomery Scars.
Parker D. M.
Peabody M. E.
Pfaff Charl.
Reed Alim. R.
Ryerson Miss.
White Anna.

Brandenburg.

Astroth Gust., Kaufmann.
Bendel Georg, "
Flach Dr., Stabsarzt.
O.-V. Gotthardt Dr. Rich., Arzt.
Hasselmann, Capellmeister.
Hintze Max, Kaufmann.
Lange Paul, Oberlehrer.
Neukrantz Paul, Kaufmann.
Pitsch Rud., Lehrer.
Reuss Hugo, Realgymnasiallehrer.
Schmitzdorff Carl, Banquier.
Thierfelder Dr., Musikdirektor.
Tschisch Otto, Realgymnasiallehrer.
Wiesike Rud., Weinhändler.

Braunsberg i. Ostpr.

O.-V. Kutschkow Curt, Buchhändler.

Braunschweig.

O.-V. Bauer Jul., Hof-Musikalienhändler.
Club der Nibelungen.
Curtze, Lieutenant.
Ernst, Frau Rittmeister, geb. v. Bause.
Franz, Fr. l.
Grotrian, Fr. l.
Happach Dr.
Kiehne, Frau Inspektor.
Leibrock Therese, Fr. l.
Lord, Buchhändler.
Mosqua v., Lieutenant.
Schrader Bruno.

Schultze Hugo, Professor.

Frau Professor.

Selwig Delta, Frau.

Sommer Dr., Professor.

Sturtzkopf, Lieutenant.

Frau Lieutenant.

Frau Elisabeth.

Wagner G., Conditor.

Weinzierl, Director.

Bremen.

O.-V. Fischer A. E., Musikalienhändler.
Portig Dr., Pastor.
Schröder Fanny, Frau.

Breslau.

Bayersdorf, Banquier.
Brandes, Theaterdirektor.
Bodmann Herm., Tonkünstler.
Buki, Frau Banquier.
Flügel Ernst, Tonkünstler.
Frank Max.
Hainauer, Commissionsrath.
Hecke, Dr. med.
Heymann Hugo, Banquier.
Koerber Heinr., cand. med.
Kohn Dr. Herm., Professor.
Korn Helene v., Frau.
Krug, Rechtsanwalt.
Krugze Rosa, Fr. l.
Landsberg, Frau Stadtrath.
Antonie, Fr. l.
Neisser Dr., Professor.
Pfeiffer Rich. Alb.
O.-V. Polko Carl, Dr. jur.
Pniower, Kaufmann.
Prätorius Hugo, Privatier.
Ratibor Egon, Prinz von.
Reif Victor.
Ring Elise, Fr. l.
Schäffeo Dr., Professor.
Scholz, Kaufmann.
Simon, Dr. med.
Soltmann Dr., Professor.
Süskind Flora, Fr. l.

Brieg.

Börner Rich., Capellmeister.
Hausen Hch., Kaufmann.
Haupt Carl, Ingenieur u. Fabrikbesitzer.
Hundt, Bar. v., geb. Schönebeck in Kühschmalz.
O.-V. Jung Erdm., k. Musikdirektor.
Lehmann, Lieutenant.
Nitschke, k. Gymnasiallehrer.
Ritter Carl, k. Landger.-Rath.
Rudolph, Premier-Lieutenant.
Weitz Dr., Stabsarzt.

Bromberg.

O.-V. Fischer Rich., Buchhändler.

Brünn.

Auspitz Natalie, Frl.
 Bauer Isidor, Fabrikant.
 Biach Sigm., Kaufmann.
 Brüll, Dr. Emil.
 „ Dr. Johann.
 Daniek J., Kaufmann.
 Deutsch Leopold, Schauspieler.
 Duffek, Gutsbesitzer, Schwarzkirchen.
 „ Frau, „
 Ehrmann, Dr. jur.
 Engelmann Frz., Zimmermeister.
 Ernst Ernestine, Frl.
 O.-V. Frank Carl, Capellmeister.
 Fuhrmann Moriz, Kaufmann.
 Girardi Alex., Schauspieler, Wien.
 Gürtler, stud.
 Haas Fritz, Kaufmann.
 Heller, Landesgerichtsrath.
 Hoze Dr.
 Juda Franz, Lehrer.
 Julineck J., Kaufmann.
 Kallmus Otto, Kaufmann.
 Kandler Dr., Sekretär.
 Kohn Dr., pr. Arzt.
 Kollisch Helene, Frl.
 Koretz Carl, Musiker.
 Krejci, Professor.
 Krk Xaver, Kaufmann.
 Kussi Bertha, Frl., Altbrünn.
 Leidenfrost Sophie, Frau.
 Lustig Leop., Kaufmann.
 Mandl D., Privatier.
 Matzner Ign., Juwelier.
 Müller J. F., Hôteldirektor.
 Paterny Adele, Direktorsgattin.
 Pohlner J. Frl., Opersängerin.
 Pollak Dr. Emil, Advokat.
 Promber Dr.
 Reimoser Franz, Ingenieur.
 Ruber Franz v., Bankbeamter.
 Seidel Emil, Fabrikant.
 Schuschny Emil, Bankbeamter.
 Seyberth E. Frl., Opersängerin.
 Siegl Anton J., Kaufmann.
 Skutezky Ida, Frl.
 Soboll A., Prokurist.
 Stössel, Dr. med.
 Strakosch Max, Fabrikant.
 Sucharek Alexander, Edler von Hassenau.
 Teltscher L., k. k. Oberlieutenant.
 Tittl, Kaufmann.
 Turecek Hedwig, Frl.
 Ucko, Frau.
 Urban Eduard, Banquier.
 Wallauschek, Landeskassendirektor.
 Weiner Jaques, Kaufmann.
 Weingarten, Dr. Frau.
 Wenzel Carl Dr., Revident.
 Wenzlitzke Mathilde, Frau.
 Wesselsky, Hofschauspieler.
 Wohlmuth Sigm., Kaufmann.
 Wolf Sigm., Dr. jur.

Brüssel. (Zweig-Verein.)

Vorstand: Lequime Léon.
 Schriftführer u. Kassier: La Fontaine Henri.

Bertram R.
 Boch Anna, Frl.
 „ Eugène.
 Charles.
 Cutsem van, Frau.
 Dabin Henri.
 D'Aoust Léon.
 Degreef.
 Dekens Emile.
 „ Gustave.
 Desmet Pauline, Frl.
 Dommartin Léon.
 Dubois.
 Dupont Auguste.
 „ Joseph.
 Ellis, Frl.
 Evenepoel Edmond.
 Goldschmidt Louis.
 Henroz Arthur.
 Henroz.
 Huberti Gustave.
 Jehin Léon.
 Junné Otto.
 Kefer Gustave.
 Khnopff George.
 Lang Arthur.
 Maus Octave.
 Mills Sidney.
 Muraille-Cluck.
 „ Frau.
 Raway Erasmus.
 Ruelens Paul.
 Schellekens Oscar.
 Schott Pierre.
 Soust de Borkenfeldt van, Frau.
 Ter Linden, Felix.
 Wehrenpfennig Carl.

Budapest.

Berghofer Jos., Professor, Fiume.
 Bernuth Carl.
 Farkas Sigm., Theresiopel.
 Gaal F., Direktor, „
 Major Julius.
 Mészáros Antal, Gutsbes., Pacsér.
 Reinel Albin.
 O.-V. Rozsavölgyi & Comp.
 Steinacker Edmund.
 Weber Carl.
 „ Sophie, Frau.
 „ Auguste, Frl.
 Ziegler Adalbert.

Budweis.

Haas Franz, Droguist.
 O.-V. Hansen L. E.
 Häring, Baron v., Privatier.
 Hardtmuth Math., Edle v., Fabrikbes.-Gattin.
 Herminenthal Joh. Jak. v., Privatier.
 Perner Rudolf, Glockengiesser.

Büdingen.

Brettel Dr., Kreisarzt.
O.-V. Rabenau, Amtsrichter.
Sander, Amtsanwalt.

Bukarest.

Barcanesco C. Musiklehrer.
Bettelheim J., Journalist.
Cantacuzéne C. Frl., Gutsbesitzerin.
Gregor, Theater-Intendant.
Carini E., Professor.
Cretziano Esmaralda Frl., Gutsbesitzerin.
Desantis L., Professor.
Dumitresco C. "
Goldschmidt J., Bankbeamter.
Hübsch E., General-Musik-Inspector.
Iliesco M., Professor.
Karbus Fr., Professor.
Milde L., Professor.
Opresco T., Musiklehrer.
Ottetelischano Helene, Gutsbesitzerin.
Peters R., Professor.
Polychroniade Joh. N., Schriftsteller.
Radu-Mihailu Alex., Polizei-Präf.-Gattin.
M. Frl., Tochter.
Sihleann Stephan, Ministerialbeamter.
Soutzo M. Frau, Gutsbesitzerin.
Stancesco C., Professor.
Stefanescu G., Professor.
Sturdza Demeter, k. Staatsminister.
Zoe, Staatsministers-Gattin.
Ventura Gr., Advokat.
Vladoiann Stefan, Staatsanwalt.
O.-V. Wachmann A., Direktor d. Conservatorium.
Wiest Fr. B., Militärkapellmeister.
Zenide Maria, Musik-Professorin.

Celle.

Kistner Ernst, Amtsger.-Rath.
Reichert Fr., k. Musikdirigent.
Rheinhold S., Kaufmann.

Christiania.

Blich Marie, Frl.
Cappelen Chr., Organist in Drammen.
Gröndahl O. A., Gesanglehrer.
Holter Iver, Musiker.
Lammers Thow., Gesanglehrer.
Selmer Joh., Musikdirigent.
Thaulow Hermann, Apotheker.
O.-V. Warmuth Carl, k. Hofmusikalienhändler.
Winge Ottilia, Frl.

Coblenz-Ehrenbreitstein.

O.-V. Bartold Dr., Ehrenbreitstein.
Barton-Stedmann, Frau v., Coblenz.
Crome Dr., Referendar, Coblenz.
Falkenhausen Frhr. v., Major, Ehrenbreitst.
Frfr. v. "
Hausadowska, Frau Inspector, "
Hipp, Frau Regierungsrath, "

Jordan Otto, Kaufmann, Coblenz.
Ladner, Assessor. "
Mand Carl, Hoflieferant, "
Müller Franz, Stadtrath, Freiberg i. Sachsen.
Neumann L., Frau Wittwe, Ehrenbreitstein.
Paschke Ernst, Fabrikant, Freiberg i. S.
Picht, Capellmeister, Coblenz.
Pick Dr., pr. Arzt, Coblenz.
Plagemann Albert, Dr. phil., Freiberg i. S.
Sakowski, Hauptmann, Ehrenbreitstein.
Schippan, Fabrikant, Freiberg i. S.
Schneider Hans, Coblenz.

Coburg.

Hartmann Gg., Kaufmann, Hamburg.
Krafft Mathilde Frl., Coburg.
Langenstein C., Fabrik, Ernsthütte b. Cobg.
Lütkemeyer Fr., Maler, Coburg.
Müller Max, Buchhalter, Ernsthütte b. Coburg.
Petersen Math., Hamburg.
O.-V. Schemann F. L., Fabrikbesitzer, Coburg.
Lina Frau, Coburg.
Julie Frl., "
Emmy, "Ernsthütte b. C.
Schickendanz J. L., Ing., Ernsthütte b. C.
Sontag Wilh., Fabrikbesitzer, Tettau.
Louise Frl., Tettau.

Cöln a. Rh.

Janssen Wilh. Val.
Frau.
Korte Albano.
Krug, Regierungsrath.
Frau "
Lennartz Jos., Redacteur.
Marcus Jul. jun.
O.-V. Schwickerath Eberh., Musikdirektor.
Stein Raoul, Bankier.
Werner v. in Braunschweig.
Werner Frau v. "

Colberg.

Bodenstein, Referendar.
O.-V. Plüddemann Agnes Frau, Consul.
Olga Frl.
G., Referendar.
Stumpff, Hofprediger.

Colmar i. Elsass.

Doinet, Rechtsanwalt.
O.-V. Franz Dr., Staatsanwalt.
Hammel, Notar, Masmünster.
Hartenstein, Regierungsrath.
Jung, Oberlandesgerichtsrath.
Lassaulx von, Einnehmer, Neubreisach.
Lessing, Hauptmann.
Mulert, Gerichts-Assessor in Benfeld.
Ott, Kreisdirector, Rappoltsweiler.
Runge, Lyceal-Lehrer.
Stein Dr., Oberlehrer, Mülhausen.
Vogel, Notar.

Darmstadt.

Jonghans Frl.
Rau H. J. W.
Scheyrer.
Schmidt Frau, Rittmeister.
" Fanny Frl.
" Willy.
Schwab II Gottfried.
Selzam E., Hauptmann.
" E. Frau.
" Lieutenant.
" Frl.

0.-V. Zernin E., Hauptmann à l. s.
Zimmermann A. W.

Davos-Platz (Schweiz).

0.-V. Becker Richard, Buchhändler.

De Bilt bei Utrecht.

Mertens-Rust Frau.
0.-V. Nolthenius Hugo, Präceptor.
Rust Sophia Frl., Amsterdam.

Delitzsch.

0.-V. Pabst Reinhold, Verlagsbuchhändler.

Detmold.

0.-V. Donop v. Adolar, Premier-Lieutenant a. D.
Donop v. Lucie Frau.
Ernst E., Revisor.
Falkmann, Archivrath.
Klingenberg W., Hofbuchdruckereibesitzer
Kluck, Premierlieutenant.
Oelrichs Frau, Oberregierungsath.
" Frl. Grace.
" Frl. Lily.
Ritter Arthur, Premier-Lieutenant.
Runnenberg, Rechtsanwalt.
Troost Mathilde Frau.

Dortmund.

Jansen. Musikdirector.
Krümmner Karl, Assessor.
0.-V. Uhlig Otto, Buchhändler.

Dortrecht.

0.-V. Bouvy Nic. M.
Delden van A. A., Rotterdam.
Gyn van S. M. Hugo.
Roodenburg N.

Dresden (Zweigverein).

Vorstand: Becker Reinhold, Componist.
Plötner F., Hofmusikalienhändler.

Bierling Robert, Direktor.
B. Dr.

Borkowski, Fabrikbesitzer.
Eisenreich Rob., Kaufmann.
Facilides, Kaufmann in Blasewitz.
Fessler Julius.
Feustel, Director.
Förster Dr., k. Hofrath.
Geipel Adolf, Fabrikbesitzer, Bautzen.
Günther Dr., Chefredakteur.
Gumpertt von, Frl. Thekla.
Hagen, k. Hofcapellmeister.
Hauschild Alfred, Architekt.
" M., Com.-R., Hohenfichte b. Chemnitz.
Hänsel, Referendar.
Hoffmann Frl., Musiklehrerin.
Horn, Bankier.
Jehn Oskar, Architekt.
Kadeburg B., Frau.
Kiessling Paul, Maler.
Krimpe Carl, Director.
" Marie.

Mathaei, Rechtsanwalt
Melzer, Ingenieur.
Murad Seraffo, Effendi, Strehlen b. Dresden.
" Frau,
Näther A., Oberlehrer in Oschatz.
Nicolai E., Hauptmann, Zittau.
Opitz Victor, Kaufmann.
Oury L., Maler.
Pekrun, Hofmusikalienhändler.
Renner Oskar.
Sachwall Th., Hofjuwelier.
Schade, Kaufmann.
Schettler, "
Schmidt R. Dr., Rechtsanwalt.
Schuch E., Hofrath.
Smith J. F., Hauptmann a. D. (Holland).
Stichart, Maler.
Strunz Hugo, Architekt.
Teich C. A., Hofphotograph.
Türpe Alwin, Fabrikbesitzer.
Weinhold, Rechtsanwalt.
Wulffen, Buchdruckereibesitzer.
Zumpe G., Bürgerschullehrer.

Düsseldorf.

Eck Lorenz, Fabrikbesitzer.
Heister B. v., Rittergutsbesitzer.
Marcus Dr. Alfr., Landgerichtsassessor.
0.-V. Schauseil Wilh., Musikdirector.
Schmitz Rudolf, Kaufmann.
Steinen, Frau Dr. von der, Sanitätsrath.
Weddigen Ludwig, Kaufmann.

Eger.

Männergesangverein.
Opel Richard, k. b. Ingenieur.
Sängerbund.
Schrödl Jos., Kaufmann.

Elberfeld.

Buths, Musikdirector.
Heydt v. d. Carl.
0.-V. Lucas Ed. jun., Buchhändler.
Simons C. A.

Frankenberg i. S.

Heinse Benno, Hotelier.
Lantzzsch H. Dr., Referendar.
Müller Adolf, „
Priber Eduard, Rechtsanwalt.
Schiebler Rosa, Kaufmannsgattin.
O.-V. Werner Albert, Componist.

Frankenhausen i. Th.

O.-V. Deutsch Ferd., Schloss Heldrungen.

Frankfurt a. M.

Armbruster Carl Kaufmann, London.
Bacher Waldemar, Regierungsrath.
Brofft Franz, Baumeister.
Cahn Arthur, Tonkünstler.
Eiser Dr. Otto, pr. Arzt.
Emden Aug., Kaufmann.
Emmerling Jul., Kaufmann.
Gross Max, Bankier.
Hartmann Martin, Privatier.
Hirsch R., Oberprimaner.
Hoffmann Wilh., Kaufmann.
Kotzenberg Gust., „
Mensch Ella Fr., cand. phil., Darmstadt.
Oberfoell Dr. Aug., Arzt.
Reichard Philipp, Hospitalmeister.
„ Anna Frau.
Rother Alfons, Referendar.
O.-V. Steyl Aug., Hofmusikalienhändler.
Stroh Ernst, Metzgermeister.
Strübell Moritz, Kaufmann, Meerane.
Wussow v., Priv., Jugendheim a. d. Bergstr.

Frankfurt a. O.

Klärich, Rechtsanwalt.

Fredeburg.

O.-V. Bering, Amtsrichter.
Hengesbach Dr. phil.
Kenter, Musikdirector in Arnsherg.
Korte, Rektor in Eslohe.
Lillotte, Caplan.
Rose, Dr. med. in Menden.
Sauer, Dr. med. in Drüggelte.

Freiburg i. Br.

Vorstand: Dimmler Herm., Musikdirector.
Kassier: Krebs Herm., Kaufmann.

Adelung Alexander v.
Bolschwing Otto Frhr. v.
„ Freifrau v.
Bolzano Friedr. v.
Bolschakoff Fr., Privatiere.
Bujard Emma, Privatiere.
Baudissin Gräfin.
Berg v., Staatsanwalt.
Baumstark J., Lehrerin.
Bartenstein Julius, Cand. med.

Crelinger, Hauptmann.
Frau.

„
Dungern Otto Frhr. v.
Ellmenreich, Theaterdirector.
Fischer Josef, pract. Arzt.
Foesser Otto, Cand. hist.
Furtwängler Louise Fr.
Ficke Frau Anna.
Flink Johannes, Architekt.
Flinsch Frau Erna Wwe.
Günther Amalie, Priv.
Giesecker, Capellmeister.
Goetschenberger Anna Frau.
Goedecke Ferd., Musiker.
Goeringer Frau Elise, Privatiere.
Hindenlang, pract. Arzt.
Frau.
Hildebrand, Professor.
Heddaus, Studiosus.
Herzog Frau Elise.
Horstmann, Musiklehrer.
Held Frau Clara, Oberstl.
Hasselbeck, Musiklehrer.
Hillern-Flinsch v., Fabrikant.
Herriot Miss.
Krems, Alois.
Krebs Dr. Eugen.
Kapferer Frz. jun., Bankier.
Frau Maria.

„
Kaltenbach, Oekonom, Schallstadt.
Kramer Th.
Kohlund Prisca.
Kirch H., Reallehrer.
Kast, Medicinalraths-Raths-Wwe.
Kniestedt Frau v.
Loser Aug., Tonkünstler.
Link C. v., Major a. D.
Leiber Fridolin, Studiosus.
Meister J., pract. Arzt.
Mainzer J., Dr. phil.
Meyer Herm., Referendar.
Mez Julius, Bankier.
Mez Oskar, Bankier.
Muzinger Fidel, Privatier.
Neckel Fräulein.
Näf Frau Dr.
Neuburger Fidel, Studiosus.
Pfeilsticker Frau.

„ Arthur, Fabrikant.
Pletzer Hreh., stud. med.
Popoff Frau Maria, Priv.
Ruckmich Carl, Musikalienhändler.
Rinck Carl Frhr. v.
„ Franz Frhr. v.
Rhode Graf v.
„ Gräfin v.
Rheinauer, Prof.-Wwe.
Rüttinger Frz., Professor.
Rosswog, Arzt, Schliengen.
Raiser Carl.
Schmidt Albertine.
Sauerbeck Anna.
Sengler Fräulein.
Sutter Alice Wwe.
Sonntag, Geh. Hofrath.
Stengel Frau v.

Stengel, Prem.-Lieutenant.
 Stöcklern Fräulein v.
 Stranb Anna Musiklehrerin.
 Schlager, Verwalter.
 Schaff Emma, Privatiere.
 Schapitz Otto, Concertmeister.
 Schretensach Marie.
 Tegetmaier Franz, stud. chem.
 Thoma Math. Wwe., Priv.
 „ Felix, Studiosus.
 Thiry, Arzt.
 „ Frida, Priv.
 Uetz, Maler.
 Werner, Major a. D.
 Wolfinger Marie, Privatiere.
 Wucherer Wwe.

Fürth.

Stützel Ed., Kaufmann.
 O.-V. Winkler Ludw. jr., Fabrikbesitzer.

Fulda.

O.-V. Maier Richard, Buchhändler.

Genf.

Barton D. F. P., Rentier.
 Boissier Agénor.
 „ Frau.
 „ Sophie Fräulein.
 Breymann Mathilde Fräulein, Tonkünstlerin.
 Cezano Olga Lwowna, Pianistin.
 Fynn Madame.
 Fynn Mademoiselle.
 Haltenhoff Dr.
 „ Frau.
 Jacquier John, Rentier.
 Mansouroff de, Fräulein.
 Naville Gabriele, Frau.
 Raisin M., Advokat.
 Redard Frau.
 Ruthardt Adolf, Pianist.
 Sawelieff Cath. Frau, Tonkünstlerin.
 Soupat Paul, Rentier.
 Vulliet Dr., Professor.

Gera.

Aschenbach Anton, Kaufm.
 „ Werner, „
 Böhme Theod., Pianofortefabr.
 Senf Ernst, Kaufm.

Giessen.

Braune W., Professor.
 Oncken W., „
 O.-V. Siebeck H., „

Göttingen.

Andresen Dr.
 Funk Frau.

Gilbert Dr., Professor.
 Hamann Dr.
 Henneberg, Professor.
 Jannasch Dr.
 Ihering v., Geheimrath.
 Kuhnt, Weinändler in Münden (Hannover).
 Lange, Kunsthändler.
 Leonhardt, Professor.
 Marmé, Professor.
 Mensching Fräulein.
 Rittmüller, Pianofortefabrik.
 Sauppe, Geheimrath.
 O.-V. Schemann Dr. Ludw.
 Schele Fräulein.
 Seeburg Dr., Oberlehrer.
 Stark Fräulein.
 Thiessen Dr.
 Vollmöller, Professor.
 Ziebarth, Professor.
 Zuschneid, Tonkünstler.

Goslar.

O.-V. Krafft M., Dr.
 Kranz, Pastor in Bredelem.
 Nieper, Dr. med.

Gotha.

O.-V. Tietz Herm., Hofpianist.
 Kirchner H., Lehrer, Ohrdruf.

Graz (Zweig-Verein).

I. Vorsitzender: Hausegger Dr. Friedr. v.,
 Advocat.
 II. „ Sayn-Wittgenstein Graf.
 Schriftführer: Hofmann Fräulein, Architekt.
 Kassier: Purgleitner Fritz, Apo-
 theker.
 Bücherwart: Prellinger Fritz.

Artens Dr. Victor v.
 „ Elise v.
 Augustin Mariane Fräulein.
 Anders Dr. Fräulein v.
 Albrecht Fräulein.
 Bogensberger Dr. Julius.
 Bullmann Josef, Stadtbaumeister.
 Buwa Johann.
 Buschmann Br. Rud.
 Braun Ludwig.
 Bruckner Gottlieb.
 Barthel Carl.
 Buwa Therese Fräulein.
 „ Emilie Fräulein.
 „ Carl.

Baltl Dr. Josef jun.
 Bessel Nadine Frau, Prof.-Wwe.
 Bessel Ludmilla Fräulein.
 Bessel Eugenie Fräulein.
 Bublay Sofie Fräulein.
 Bullmann M. Fräulein.
 Beschler Josefina, Fräulein.
 Bouvier Dr. Victor, Stadtraths-Commissar.

Cernadak Carl, Bankier.
 Clesius Fr. v.
 Clesius Fr. v.
 Caspari Carl, Gesanglehrer.
 Cron Dr. Heinr. Edl. v.
 Dopler Adolf, Vorst. d. Musikbild.-Anst.
 Ducar Jos. Edl. v., stud. jur.
 Dickl Ignaz, Techniker.
 Dirnböck Max, stud. jur.
 Dietrich Math. Dr., Advocat.
 Danbachy, k. k. Hofrath.
 Drasch Anna Fr.
 Engerth Adolf.
 Elsner Henriette Fr.
 Elschnigg Ant. v., Med.
 Fröhlich Rich., Stud.
 Fröhlichsthal Eugen.
 Fillenbaum Hermine Fr.
 Fillafer Rud., stud. pharm.
 Fleischhacker Stef. v.
 Fülle Wilhelmine Fr.
 Freydl Dr. Jos., pract. Arzt.
 Flottwell v. Reg. Frau.
 Fink " Dr. Julius, Handelsschul-Inhaber.
 " Emma, Frau.
 Gödel Dr. Alfred, Adv.-Conc.
 " Dr. Conrad, Advokat in Yudenburg.
 Griessler Viktor.
 Glaser Pauline.
 " Anna.
 " Ida.
 Glas Franz, stud. phil.
 Geutebrück Albert, stud. jur.
 Gödel Johanna.
 Gschiel Heinr.
 Glaser J. Frau.
 Grundner Franz, stud. med.
 Groinigg Josef, stud. chem.
 Glas Mitzi Fr.
 Gauby Josef, Lehrer.
 Gödel Josef, Controllor.
 Gödel Louise.
 Gotthard Raimund, Bürgerschullehrer.
 Gretschi A., k. k. Militär-Capellmeister.
 Hofmann Martina.
 Hutter Dr. Vinc.
 Hansa Friedr., k. k. Bez.-Hauptmann.
 Hold Alex.
 Hut Ignaz.
 Hutter Anna.
 Hutter Max, k. k. Finanzbeamter.
 Helly Dr. Carl Ev. v., Professor.
 Hüttenbrenner Adrienne Frau.
 Hofer Franz, Med.
 Hellwig Alfred, stud. med.
 Hausegger Hedwig v. Fr., Advocatens-G.
 " Sigm. v., stud.
 Hold Therese Frau, Brauereibes. in Puntigam.
 Hickl Alexander.
 Huber Carl, Druckereibesitzer.
 Hansa Frieder. Frau.
 Hochenburger Dr. Victor.
 Hausegger Ida v. Fr.
 Herzfelder Johanna Fr.
 " Marie Fr.

Hupfer Carl.
 Herzfelder Ludwig.
 Hotter Ed., stud. chem.
 Heydt Oskar, stud. techn.
 Heschl Lisi Fr.
 " Mizi "
 Hansa Maria Frau, Triest.
 Hawranek Dr. Alfred.
 " Auguste.
 Innfeld Adolf Ritter v.
 Ivicic Dr. Max, k. k. Landesger.-Adj.
 Jeriche Dr. Ludwig.
 Jonassohn Louise Fr.
 Karajan Max "Ritter" v., k. k. Professor.
 Krüger Moritz, Theater-Director.
 Kiebacher Alex.
 Kienzl Dr. Wm. jun.
 Kadletz Ant. jun.
 " " sen.
 " Heinrich.
 Kalin Eduard, Techniker.
 Kokoschinegg Dr. Gustav Adv.
 Kaler H. v., stud. jur.
 Kleinmayer F., stud. jur.
 Kordon Joh., stud. jur.
 Kneschaureck Frz., k. k. Professor.
 Kravany Victor v., Jurist.
 Krauss Dr. Rud. und Gemahlin.
 Kupriez Frau.
 Kupriez Fr.
 Krischan Cajetan, Techniker.
 Kuschel Caroline Frau.
 " Valentine, Fr.
 Körber Marie Fr. v.
 Kloiber Heinr., Spediteur.
 Klein Adolf, stud. techn.
 Kahn Frz., Ingenieur.
 Kutschig C. Ritt. v.
 Kleinhans Fritz.
 Kubin Traugott, Bürgerschullehrer.
 Köttner Hans.
 Knapp Rudolf, k. k. Bergverwalter.
 " Malvine, Frau.
 " Ludwig, stud.
 Koschatzky Carl Aug., k. k. Professor.
 Lessiak Laura, Gesanglehrerin.
 Link Josef.
 Luschan Alfred R. v., stud. jur.
 Latzke Stefan v.
 Layer Max.
 Linner Rudolf, stud. jur.
 Langmann Norbert, stud. jur.
 Lenk Alban, Direktor.
 List Alfred, Hôtelier.
 Loichnigg Carl, Ingenieur.
 " Anton.
 Langer Heinr.
 Lamprecht Franti, Iwrist.
 Leclair Marietta.
 Laurencak Ferd., Beamter.
 Mayer Jacob.
 Martinak D. E., stud. jur.
 Mairle Raimund, Techniker.
 Monschein Joh., stud. jur.
 Materna Hedwig.

Muhry Rich., Rechtsprakt.
 Martinek Adolf, stud. jur.
 Mediero Vict. Ritt. v., Bankbeamter.
 Mesec Ludw., b. Hrn. Dr. Rintelen.
 Mayer Ludw., Dr. phil.
 Myrbach Dr. Frz. Frhr. v., k. k. Steuerinsp.
 Müller Victor.
 Müllner Frz., stud. med.
 Mannlicher Rudolf.
 Moos Jacob.
 Müller Pauline Frau.
 Muck Dr. Carl, Operncapellmeister.
 Nerradt Rud., stud. jur.
 Neudert N., b. Kfm. Seisser.
 Nedwed Anton, Apotheker.
 Nikerl Herm., stud. jur.
 Oberdorfer Ernst, stud. jur.
 Potpeschnigg Dr. Heinr., Zahnarzt.
 Pittner Sofie.
 Petrich Franz, Tonkünstler.
 Prelinger Anton.
 Pleuk Josef, stud. phil.
 Pipitz Otto.
 Pfeifer Victor, Rechtspr.
 Perisuth Victor v., k. k. Landg.-Adjunkt.
 Poldenigg Carl, Bankier.
 Pott Jul. Fr. v.
 Portugall Dr. Ferd.
 Pühringer Carl.
 Prohaska Victor.
 Petz Auguste Frl.
 Petschnigg H., Professor.
 Purgleitner Caroline Fr.
 Probst Franz, stud. techn.
 Pogatscher R., Professor.
 Pösch Emil, stud. techn.
 Prechelmacher Clara Fr.
 Pauer Hedwig Fr.
 Potpeschnigg Dori Fr.
 Purgleitner Josef, Apotheker.
 Purgleitner Ida, Priv.
 Pollanetz Ernst, Sparcassebeamter u. Hausb.
 Plazer Dr. Jul. Ritter v., Advocat.
 Popp Heinr., Beamter d. Köflacherbahn.
 Pisonitschka Amalie Fr.
 Reichenbach Reinh. Frhr. v., Dr. phil.
 „ August.
 „ Anton.
 Riesch Fritz k. k. Finanzbeamter.
 Rochel L., stud. jur.
 Riegler Marie Fr. v.
 Reznicek Emil Frhr. v.
 „ Jos. „ „
 Rullitz Marie.
 Rintelen Dr. Anton, Advocat.
 Redl, Sekr. d. Selbsthilfgenossenschaft.
 Rochel Moritz, Kaufm.
 Rösch Joh.
 Radakovich Mich., stud. jur.
 Schrey Antonie Fr., Ober-Ing.-Gattin.
 Schnerich Maria.
 Schuster Franz, Dr. med.
 Schmidt Paul, stud. jur.
 Stücker Dr.
 Schweighofer R., Sec.-Arzt i. allg. Krank.-H.
 Schoffler Frz., Med.

Sailler Dr. Arnold, Adv.
 Steiner Carl, Kaufm.
 Schuch Friedr., ldsch. Rechnungsrath.
 Stachling v., stud. jur.
 Schaffgotsch Gräfin.
 Schroll Ida Frl.
 Skubitz-Prückner Emil. Fr., k. k. Oberl.-G.
 Sahla Wilh., Musiklehrer.
 Schwaiger J., Landesger.-Rath.
 Schrauff Jos.
 Schöppl Dr. Anton.
 Stradner Jos., Red. d. Tagespost.
 Schneider Rudolf.
 Schellander Aug., stud. chem.
 Staudinger Franz.
 Schiffler Irune Frl.
 Schmölzer Franz, stud. techn.
 Schickh Fanny Fr. Erl. v.
 Schickh Rud. v.
 Spinnler, stud. techn.
 Starkel Dr. Th., Adv.-Conc.
 Stallner Ida Frl.
 Schuberth Caroline v.
 Sagai Carl, stud. phil.
 Stoifmaier Ant., Adv.-Conc. b. Dr. Plazer.
 Schnaidt Maria.
 Schuster Maria Frl.
 Schuster Elise Frl.
 Schober Alois, Lehrer.
 Torgler Dr. Alois, Staatsanw.-Subst.
 Trnka Heinr., Tonkünstler.
 Tanzer Dr. Ferd., Zahnarzt.
 Uechtritz Albine, Frl.
 Visconti Guido, stud. jur.
 Vogl Johann, Lehrer.
 „ Marie, Frl. Lehrerin.
 Wilhelm Carl, stud. jur.
 Wimmer Adolf.
 Winkler Caroline Frl.
 Wertheim Ottilie Frl.
 Wlassak Rud., stud. med.
 Wenzel Gabriele Fr.
 Wallnofer Dougl.
 Wallnofer Marie Frau.
 Wagner Rudolf.
 Wassberg Gust. Baron, k. k. Hauptm. a. D.
 Weiss Jul. Ritt. v. Ostborn, stud. jur.
 Weiss Caroline v. Ostborn.
 Webenau Gust. Edl. v., Adv.-Conc.
 Waltner Dr. Gg., Advocat.
 Wegschaidler Leop. Chormeister.
 Weiss Carl, stud. jur.
 Wechsler Ernst.
 Wlassak N., Professor.
 Wudich Emil, stud. jur.
 Werner Carl, stud. med.
 Wimmer Fanny Fr.
 Wudich A., Cassier. d. Vordernb. Erzberges
 in Vordernberg.
 Wasshuber Frl.
 Wittmann N., stud. jur.
 Wachsmann Clem. Fr., Gräfin Cartiglione.
 Wolfgruber Ferd., Bankbeamter.
 Wagner Wilhelmine Frl. v.
 Wiedemann Bertha Frl.
 Wotruba Carl.

Waltner Emma, Frau, Advokatensgattin.
Weis von Ostborn Dr. Hans, Advokat.
M., Fril.
Zwiedenek v. Südenhorst, Jurist.
Zouffal Josef, stud. jur.
Zelnika Edmund, stud. phil.
Ziegler Victor, stud. mech.
Zach Victor, Lehrer.
Zistler Fril.

Grossenhain (Zweigverein).

Vorstand: Zschille Gg. H.
Schriftführer: Steche, Amtsrichter.
Kassier: Wohlleben J.

Boyneburgk Frau v., Rittm.
Carlowitz v., Rittmeister.
Haig Dr.
Köckritz.
Müller v., Rittmeister.
Plessmann Anna, Frau.
Zschille Anna Frau.
„ Clara Fril.
„ Louise Frau.

Hagen.

Butz Gustav, Buchhändler.
„ Herm., Regierungsbauführer.
Funcke Julius, Kaufmann.
Goebel Jos., Kaufm.
O.-V. Kayser, Emil, Musikdirector.
Perker Friedr., Kaufmann.
„ Wilh., „
Prince Oscar, Ingenieur.
Remy Heinr., Fabrikant.
Schmitz Paul, Kaufmann.

Halle a. S.

Bartholomae, Professor.
Bonin J. v., Referendar.
Bretfeld Dr. Heinrich v.
Burdach Dr. Conrad, Privatdocent.
Delbrück Ant., cand. med.
„ Felix, Referendar.
Dorn Carl, Dr. med.
Dümmler Ferd., Dr. phil.
Fischer A., pr. Arzt.
Fritzsche Carl, Referendar, Frankfurt a. M.
Focke Clemens, stud. jur.
Grätzel Paula Frau, Hannover.
„ Paul, cand. phil.
Hassler C. A., Musikdirector.
Holländer Eug., cand. math.
Jacobi Bruno, Buchhändler.
Kaiser W., stud. phil.
Lange Otto, stud. theol.
Lindow Joh., stud. theol.
Mertens Ernst, Kaufm.
Oppenheimer G. stud. med.
Petrenz Gg., stud. theol.
Pfeil Markus Graf v., Referendar.
Reinmann W., stud. theol.

Rösicke Dr. Gust., Referendar.

„ Frau.
O.-V. Rückert H., Referendar.
Tausch Dr. Frz., Assistenzarzt.

Hamburg (Zweigverein).

I. Vorstand: Sucher Jos., Capellmeister.
II. „ Armbrust Carl Fr., Organist.
Schriftführer: Behn Dr. F. H., Referendar.
„ Achenbach Julius, Kaufm.
Kassier: Böhme A. Ed., Musikalienhändl.

Achenbach, Frau.
Anthes Adele Fril.
Armbrust Thuselde Frau.
„ Otto Fr., Ingenieur.
„ Minna Fril., Musiklehrerin.
Astheim's Wilh., Kaufm.
„ W. Frau.
Auler Fritz, Kaufm.
Behn Louise Frau.
Behrens Aug., Kaufmann.
„ Th. „
„ G. „

Berlin L., Photograph.
„ L. Frau.
Berndsen O., Pianist.
Bieber Emilie Fril. Hofphotographin.
Bickel P. Fril.
Blothner O., Kaufmann.
Blume H. jun., „
Blume Charlotte Frau.
„ Carl Kaufmann.
Bock August, Kunsthdlr.
„ Frau.
„ Böckel Josephine Fril.
Böhme A. Ed. Frau.
Bomke W., Kaufmann.
Brandt Friedr., Kaufm.
Braune Dr. R., Lehrer.
Brettschneider E., Kaufmann.

„ E., Frau.
Brunner J., Gesanglehrer.
„ J., Frau.
Büchholz Rob., Regisseur.
Bües Carl, Architekt.
„ C. Frau.
„ Stella Fril., Musikstudirende.
Burchard M. M., Kaufm.
Classen Wilh., Kaufm.
„ W. Frau.
„ Max.
Cropp Caesar, Kaufm.
„ C. Frau.
Curjel Herm., Kaufm.
„ Frau.
David W.
Dellinger Rud., Capellmeister.
Driesch Paul Frau, Kaufmanns-Wwe.
„ Hans.
Eckstein Hermann.
Emden Anton, Kaufmann.
Engelschall Dr. Carl.
„ Carl Woldemar.
Ernst Fritz, Opernsänger.

Feill Dr. H. A., Rechtsanw.
 Fiedler Max, Tonkünstler.
 Friedländler A., Kaufmann.
 Frey R., Opernsänger.
 Glogau Fr.
 Goby Eberhardt, Concertmeister.
 Görbitz Louise Frau.
 Gorrisen Fr.
 Grandjean Marie Fr.
 Gstettenbauer M., Opernsänger.
 Guillaume Ella Fr., Gesanglehrerin.
 Hachfeld Otto, Kaufm.
 Haller Toni Frau.
 Hammdorff A. Fr.
 Haring Jean, Musikalienhändler.
 Hauschildt Joh., Kaufm.
 „ Kaufmannsgattin.
 Heckscher Siegm., Bankdir.
 „ Frau, Directorsgattin.
 Helbert John jun., Kaufmann.
 Heyne Fritz, Kaufm.
 „ Frau.
 Höck F. W., Director.
 „ Marie, Directorsgattin.
 Hoffmann Ludw., Musikalienhändler.
 Hühn M., Kaufmann.
 „ Kaufm.-Gattin.
 Jäger Franz, Kaufm.
 Johns Th.
 Jowien Carl.
 „ W. E. F., Kaufmann.
 Jürgensen M., Ingenieur.
 Juhl Jenny Frau.
 Kall Fr.
 Kallmes James, Kaufm.
 Katerbaum A., Concertmeister.
 Kempff Dr., Chemiker.
 Kindermann A., Kaufm.
 Kirch Bertha Fr.
 „ Martha Fr.
 Klingemann Adele Frau, Musiklehrerin.
 Köhler W., Lehrer.
 Köhler Unico, Capellmeister.
 Koester Zacharias, Gesanglehrer.
 Kopecky Ottokar, Tonkünstler.
 Koyemann John, Kaufm.
 Kohl Emil, Pianofortefabr.
 Krause Emil, Tonkünstler.
 Krauss Agnes, Kaufmannswittwe.
 „ Dr. Emil, Opernsänger.
 „ Louise, Opernsängersgattin.
 Kröepflien Anna Fr.
 Kruckenberg Rudolf, Kaufmann.
 Kunhardt Fr.
 Landau Leop., Opernsänger.
 „ Operns.-Gattin.
 Lange Frau.
 Löwenstein Frau.
 Leopoldt G. A., Musikalienhändler.
 Lüdemann E., Kaufmann.
 Lührs Th., Kaufm.
 Lührs, Kaufm.-Gattin.
 Magner S., Kaufmann.
 „ Frau.
 Marienthal L.
 Mark Jos., Schauspieler.

Marstrand Wilhelmine, Pianistin.
 Mehrkens Adolf, Director.
 Meinecke Ida Fr.
 Meissner C., Kaufmann.
 Memmler Gustav, Opernsänger.
 „ Marg. Frau.
 Meyer J. G. Ed., Kaufm.
 „ Ida Frau.
 Nell W.
 Niemeyer Eduard, Musikverleger.
 „ Emilie Frau.
 „ Minna Fr.
 Noodt Ch. Aug., Buchhldr.
 Oberdoerfer J. M.
 Odenwald Th., Director.
 Otto Eduard, Kaufmann.
 Pein Ad. v., Kaufmann.
 Pein v., Kaufm.-Gattin.
 Philipp Adolf, Dramaturg.
 Piza Dr., Arzt.
 Pollini B., Theater-Director.
 Popert Carl, Kaufmann.
 Ploetz Ad., Kaufmann.
 Prochaska Dr. Ludwig, Tonkünstler.
 Poetsch Walter, Kaufm.
 Rachals Ed., Pianofortefabr.
 „ Helene Frau.
 Reichwagen Louis, Kaufm.
 „ L., Kaufm.-G.
 Reyersbach Leop., Kaufmann.
 Rosenstein Jos., Kaufm.
 Renner Jenny, Frau.
 Riemann Dr. Hugo, Tonkünstler.
 Samsche Herm., Kaufm.
 „ Kaufm.-G.
 Sander Louis, Kaufm.
 „ Kaufm.-G.
 Schlüter Andr., Kaufm.
 „ Jul.
 „ Kaufm.-G.
 Schmidt Dr. M.
 Schmidt-Pauly Edgar v.
 „ Richard v.
 Schuberth C., Musikalienhändler.
 „ Fritz.
 Schulze Herm., Kaufm.
 Schweitzer Ernst, Tonkünstler.
 Sedlmayer M., Opernsänger.
 „ Frau.
 Seedorf Fr. v., Schauspielerin.
 Sieveking Frau.
 Simonsen Elise Frau.
 Simmonds Laura, Fr., Musiklehrerin.
 Strieder Joh., Kaufm.
 „ Pauline, Kaufm.-G.
 Strohmeier W., Kaufm.
 Sucher Rosa Frau, Opernsängerin.
 Spohr.
 Thomsen Adolf, Lehrer.
 „ Frau, Lehrersgattin.
 Troest Arnold.
 Vale D., Kaufmann.
 Wehrenberg Fr.
 Weltlinger S., Opernsänger.
 Wetzner Franz.
 Wichmann Alf.

Wichmann Elisa Fr.
 „ Otto, Kaufm.
 „ Kaufm.-G.
 Wilbrand Dr. Herm., Arzt.
 Wolff Jos., Opernsänger.
 Winkler J. G. H., Kaufm.
 „ Kaufm.-G.
 Worlée F., Kaufm.
 „ Kaufm.-G.
 „ Fr.
 Wulff, Inspector.
 „ Inspectorgattin.
 Zumbach F. J., Cantor.
 Zumpe Herm., Capellmeister.
 „ Capellm.-G.

Hamburg.

Bonfort Dr. H., Rechtsanwalt u. Redakteur
 d. Hamb. Nachrichten.
 Engelke, k. Postrath.
 O.-V. Hofmann Dr. Herm., Redakteur d. H. Nachr.
 Ohnesorge Clem., k. Post-Dir., Wandsbeck.
 Schäffer W., Dr. med., Redakt. d. H. Nachr.
 Störmer Theod., k. Postinspektor.
 Pollacscek Dr., Redakteur d. Hamb. Nachr.

Hannover.

Basch Dr., Professor.
 Bruns Helene Fr.
 Gianicelli C., k. Kammermusiker.
 Krafft, k. Kammermusiker.
 Lichtenstein, Director d. Stadttheater.
 Milde Frz. v., Hofopernsänger.
 Mohwinkel, Referent.
 O.-V. Nagel G. Th., Musikalienhändler.
 Nitzschner Dr. A., Gymnasiallehrer.
 Schmalfeld Rud., Musikschüler.
 Steinmann Alfr., k. Kammermusiker.
 O.-V. Vitzthum Heinr., „

Heidelberg.

Ammann C. L., Altbürgermeister.
 Dierstein J. Frau, Bammenthal b. Heidelberg.
 Drewes Walter.
 Eisenmenger Dr., Arzt.
 Fulda Dr. Ludw., Frankfurt a. M.
 Gotthelf Dr. F., Cöln.
 Guttenberger G., Musikalienhändler.
 Gulat Ed., cand. jur., Adelsheim (Baden).
 Halven Ernst, Dirigent.
 Kaestner S., cand. med., Leipzig.
 Lobstein Dr., Privatier.
 Link Carl, Hauptlehrer.
 Lilia Martin, cand. jur., Dessau.
 Magin Jos., Stud., Berghausen (Pfalz).
 Nohl Hans, stud. phil.
 O.-V. „ Ludw., Professor.
 „ Professorgattin.
 Rapp Heinrich, stud. theol.
 Rosenkranz, Musikdirector.
 Schumacher E., Privatier.
 Schwarz Frz., Privatier.

Heilbronn.

Klett Frau, RechtsanwaltsGattin.
 O.-V. Mönnich Bertha Fr.
 Scholl Frau, Kaufmannsgattin.

Helsingfors (Finnland).

Ekroos Victor, Notar.
 Frenckell Frau v., Commerzienrath.
 O.-V. Faltin Rich., Musikdirector der Universität.
 Hrmaly B., Capellmeister.
 Lamezan Frhr. v., deutscher Consul.
 „ Frfr. v.
 Minckwitz H. v., Pianist.
 „ H. v. Fr.
 Osberg Adele v. Frau.
 Seiling Max, Ingenieur.
 Sundell, Professor.
 Wegelius M., Dir. d. Musikschule.

Hirschberg i. Schl.

O.-V. Elsner C., Lehrer.
 Vollhardt R., Organist.

Jena (Zweig-Verein).

Vorstand u. Kassier: Falckenberg Dr. Rich.,
 Docent.
 Schriftführer: Gille, Hof- u. Justizrath.
 Cohn Dr. Max, Chemiker.
 Fischer Gust., Verlagsbuchhändler.
 Franken Dr. Alex., Oberlandesgerichtsrath.
 Fuchs Dr. Carl, „
 Grävell Dr. Paul.
 Hossfeld Dr. phil. Carl, Mathematiker.
 Klein, Dr. jur.
 Kleinschmidt, Hofr., Tangerhütte b. Magdeb.
 Koehler Karl, Brauereibesitzer.
 Sammann Olga Frau, Eisenbahndir.-Gattin.
 Siebert Sidonie Frau Dr., pr. Arztesgattin.
 Stiebritz Carl, Lehrer.
 Thon Dr. Aug., Oberlandesgerichtsrath.
 Wagenfuhr M. Fr., Tangerhütte b. Magdeb.

Ingolstadt.

Dostler, Amtsrichter.
 Gyssling, Lieutenant.
 Kipfmüller, Premierlieutenant.
 Moser, Stabsarzt.
 Reichart, Arzt.
 Reinsch Lieutenant.
 Reissinger, Geometer.
 Richter, Premierlieutenant.
 Schreiber, Lehrer.
 Weber Constanze Fr., Schauspielerin.
 Wild, Lieutenant.

Innsbruck.

O.-V. Reiss S. A. (Gross, Musikalienhandlung).

Inowrazlaw (Posen).

Helfer R., Bureauvorstand.
Knotzig Heinr., Fabrikant.
Levy Frau.
Neumann, Kämmerer.
Penningh Frz., Apotheker.
Streithof Emil.

Iserlohn.

Huyssen jr., Kaufmann.

Kandel.

Bering Adrienne FrL.
Blaufus Ludwig, Lehrer.
Breinig Albert, Kaufmann.
Habermann Octavie FrL., Sängerin.
Hermann, Dr. Frz., pr. Arzt, Hagenbach.
Koerbler Gust., k. Hauptmann, Landau.
Koch Oscar, Rentier.
0.-V. Leth Hugo v., k. Rentbeamter.
Leth Anna v. Frau.
Thomas Ph., Distriktsthierarzt.
Vogt Dr. Heinr., pr. Arzt.
Vogt Hedw. Frau.
Willnecker Hch., Bez.-Bauschaffner in Gernersheim.

Karlsbad (Zweigverein).

I. Vorstand: Janetschek Alois, Musikvereins-Direktor.
II. „ Aickelin Adolf, Buchhalter.
Kassier: Prantl Ant., Concertmeister.

Anger Joh., Concertmeister.
Basch Dr. Gustav, Adv.-Conc.
Baumgartl Carl, Kaufm.
Beer Jos. A., Volksschullehrer.
Cuntz Friedr., Obergeringieur.
Feller Hans, k. k. Hofbuchhändler.
Fimml Carl, Volksschullehrer.
Fischer Arthur, Kaufm.
Fleischner Dr. Ferd., Landesadvocat.
Fousek Josef, k. k. Postmeister.
Franiček Ernst, Chef-Redakteur.
Franiček Josefina Frau, Buchdr.-Besitzerin.
Frank Dr. Kilian, Landesadvocat.
Garkisch Jos., Kurorchestermittglied.
Geiser Wilh., Buchhalter.
Heinzel Carl, pr. Arzt, Fischern.
Henning Joh., Opersänger.
Höniger Alois, k. k. Telegr.-Official.
Hofmann Marie Frau, Hausbesitzerin.
Huttary Jos., Historienmaler.
Jakob Ferd., Concertmeister.
Jerie Wilh., Photograph.
Jomrich Jos., Turnlehrer.
Kahn Carl, Hausbesitzer.
Klutschak Dr. Gottfried, Stadtbeamt.
Knauer Bernh., Buchhändler.
Kordik Gg., akadem. Maler.
Kroh Carl Ldw., Curhaus- u. Stadtpark-Restaur.

Kroh Hans, Bahnhofrestaureur.
Labitzky Aug., Musikdirektor.
Leeb Malwine, Polizei-Insp.-Gemalin.
Leibold Ant., Musikschuldir., Schlackenwerth.
Leitner Wilh., Restaurateur.
Lobinger Dr. Frz., Sparkassa-Kanzleidirector.
Lobinger Josefina, Kanzleidirectorsgattin.
Lukas Hans, Stationsvorstand.
Messerer Rudolf, Uhrmacher.
Musikverein.
Neukirchner Dr. C. Rich., Adv.-Conc.
Neumeyer Oscar, Schuhmacher.
Oertl Julie Frau, Hausbesitzerin.
Pleier Ludw., Schützen-Kapellmeister.
Pleschner Franz Edler v., Cassier.
Pohlenz Emil, Controllor.
Pupp Julius, Hotelier.
Rank Wenzl, Hausbesitzer.
Riedl Friedr. v. Riedenstein, Guts- u. Fabrikbesitzer, Dallwitz.
Riedl Math. Frau v. Riedenstein, Dallwitz.
Rispler Wilh., Kaufm.
Roth Jos., Volksschullehrer.
Schachtner Jos., Kaufm.
Schenk H. Theatercapellmeister.
Schier Leonh. Bürgerschullehrer.
Schindler Vinc., Hausbitzer.
Schippang Richard, Procurist.
Schlächta Ernst Ritter v., Bahnbetriebsbeamt.
Schmoll Jos., Kunstgärtner.
Schnee Dr. Emil, Badearzt.
Schütz G. H., Kaufm.
Stadler Anna, Hausbesitzerin.
Steidl Ernst, Hutmacher.
Stolz Ed., Buchhalter.
Stolz Joh., Kaufm.
Stowasser Ldw., Hausbesitzer.
Stowasser Carl, Kfm., Neudorf.
Teiner Ida FrL.
Teiner Victor, Mechaniker.
Voigt Heinrich, Hausbesitzer.
Voigt Bertha, „
Wanderer-Klub.
Weinberger Ant., Thiermaler.
Weiser Fanny, FrL.
Wirkner Jos., Kanzellist.
Wirkner Wenzel, akad. Maler.
Wunschheim Kitty Frau, Edle von Lilienthal.
Zimmer Maria, Dr. med. Gemalin.
Zimmermann Louise, Hausbesitzerin.

Karlsruhe (Zweigverein).

Protektorin. Ihre kgl. Hoh. **Luise**, Grossherzogin von Baden.

Ihre kaiserl. Hoh. Prinzessin **Wilhelm** von Baden.
Se. grossherzogl. Hoh. Prinz **Wilhelm** von Baden.

Vorstand: Boeckh M., Rechtsanwalt.
Schriftführer: Reuss Ed., Pianist.
Kassier: Römhildt A. jun., Kaufmann.

Adam Al., Musikdirector.
Bürklin Dr. Alb., Reichstags-Abgeordneter.
Binz Dr., Rechtsanw.

Beck C. von, Secondelieutenant.

„ L. von, „
Boeckh H., Obereinnehmer, Oberkirch.

Boettge d., Capellmeister.

Bregenzer C., Kfm.

Baumüller Gertrud Fr.

Birklein Fr., Oberschulrathsg.

Becker, Amtmann.

Chelius von, Referendar.

Chrismar von, Hauptmann.

Cron Anna Fr.

Dört Fr., Musikalienhändler.

Dreyfuss-Haase, Kfm.

Edelsheim v., Obersthofmarschall, Excellenz.

Ellstädter W., Fabrikant.

Ettlinger Anna Fr.

Eschborn A., Secondelieut.

Fetzer R., Oberstiftungsrath.

Foss Ed., Intendantur-Ass.

Grumbacher O., Rechtsanw.

Günther A., Bürgermeister.

Hauser J., Kammersänger.

Hentchel X., Secretär.

Herrmann Emma Fr.

Hesslingen, Gräfin von.

Hofmann W., Kfm.

Horn Dr. A., Anwalt.

Iffland Anna Fr.

„ J., Hotelier.

Kammerer Otto, Fabrik.

Klein Aurelie Fr.

Kling jun. I., Kaufm.

„ II., „

Klingel S., Privatiers-Wwe.

Kuhn Carl, Rechtsanw.

Kiefer C. F., Partikulier.

Koppmeyer, gr. Hofopernsängerin.

Laffert Osc., Musik.-Hdlr.

Lutz A. jun., Kfm.

Maurer F., geh. Finanzrath.

Meilhaack, gr. Hofopernsängerin.

Mottl F., Hofcapellmeister.

Oberländer Alfr., Hofopernsänger.

Ordenstein H., Director des Conservatoriums.

Puttlitz Gans, Edler zu, Chef d. Gen.-Direk-
tion d. grossherzogl. Hoftheaters.

„ Frau, Edle zu.

„ Freiherr von.

Poh A., Rentiers Wittwe.

Regenauer E., Sec.-Lieutenant.

Roscher G., Erzieher.

Rübner, Hofpianist.

Sahm A., Finanzrath.

Schilling H. Frhr. v., Premierlieutenant.

Schmidtborn Dr. H., Fabrikant.

Schönan-Wehr v., Sec.-Lieutenant.

Schrödter A., Maler- u. Prof.-Wwe.

Schweigsut B., Pianofortefabr.

Stacy, Frau.

Steinwartz Ed., Musikdirektor.

Stortz, Rechtspraktikant.

Süpfle Jul., Rechtsanwalt.

Schwab Max, Kfm.

Trau L., Pianofortef.

Uibel Ed., Staatsanw.

Vignau H. v., Hauptmann.

Vignau, dessen Frau.

Voit, Orgelbauer, Durlach.

Wagner Emil, Pforzheim.

Weil Dr., Anwalt.

Wörter Dr. Amend.

Wilhelmy Dr.

Zedlitz v., Premierl.

Ziegenhain Amalie Fr.

Ziegler Hrch., Hochbauinsp.

„ Oberförster, Forbach.

Kassel (Zweigverein).

Vorstand: Pape, Regierungs-Rath.

Schriftführer: Scheel Gust., Juwelier.

Kassier: Voigt Paul, Musikalienhändler.

Abich Fr., Rentier.

„ Frau.

Bartels II. Dr. jur., Referendar.

Baetge, kais. Bankdirektor.

„ Frau.

Baehr Wilh., Fabrikbes.

„ Frau.

Behrendt Dr. jur., Regierungs-Assessor.

Besser, Reg.-Assessor.

Bohnstedt, Oberberggrath.

„ Reg.-Rath.

Brede, k. Musik-Direktor.

Breithaupt v., Oberstlieut. a. D.

„ Frau.

Delius, Reg.-Rath.

Dellewie Fr. Dr.

Dilcher, k. Kammermusiker.

Eberhard Ludwig, Rentier.

Ellenberger Kath. Fr.

Eschstruth Fr. v.

Feist Fr.

Forkel, Referendarius.

Gehrman Frau Steuerrath.

Giessler Dr., Sanitätsrath.

Goldschmidt Frau.

Gotthelft Rich., Buchdruckereibesitzer.

„ Wilh., „

„ Frau.

Grosscurth, k. Polizei-Secr.

„ Emma Fr.

Gruber Fr.

Hagedorn Frau.

„ Herr.

Harloff Frau.

Haupt Frau, Prof., z. Z. Göttingen.

Hellmuth Ella Fr.

Hempfung Frau, Kreisgerichtsrath.

Henke Frau Dr.

Hesse Frau.

Heuser, Kaufm.

Heydewolf v., Reg.-Rath.

Hirsch, Rechtsanw.

Hock, Hptm. im Ing.-Corps.

Hoffmeister Fr.

Hohenhau v., Referendar.

Kayser Sophie Fr.

Keerl, Fabr.

Knetsch C., Kfm.

Koch, Bankier.

Kroseck, kais. Post-Dir.
 Kunothe Frau.
 „ Elsa Fr.
 Langenfeld Fr.
 Lantzius-Beninga Dr. jur., Reg.-Assessor.
 „ Frau.
 Linden van der, Kfm.
 „ „ Frau.
 Mangold Lrl.
 Mann Fr.
 Martersteig, k. Schausp. u. Regisseur.
 Mensing Fr.
 Merkel Fr.
 Neugebauer, Kfm.
 Noessler Fr.
 Pape, Regierungsrathsgattin.
 Pinder, Reg.-Rath.
 Podesta Fr., Gesanglehrerin.
 Rasch, Oekon.-Comm.
 Reichhardt, Hof-Dachdeckerm.
 Reul Friedr., Fabrikant.
 Meyersbach, Kfm.
 Rocholl Dr. jur., Rechtsanw.
 „ Kfm.
 „ Frau.
 Rossteuscher, Ingenieur.
 Schaub Jean, Gastwirth.
 Scheel Hrch., Pianofortefabr.
 Schmidt Fr.
 Scheidt Frau.
 Schüler v., Lieutenant.
 Schomburg Fr.
 Simon Fr.
 Specht Fr. v.
 Theiss Fr.
 Voigt Frau.
 Wagner L. Fr.
 „ Clara Fr.
 „ Th., Referendar.
 Wiegand Fr.
 Wittmer J., Kfm.
 Wülfig Fr., Sekr.
 Zwenger, Kfm.
 „ Frau.

Kempten.

O.-V. Conradi Franz, Bauamtsassessor.
 Gonetzy Karl, Stadtcassier.
 Horchler Ad., Bürgermeister.

Kiel (Zweigverein).

I. Vorstand: Müller Dr. C. Fr., Oberlehrer.
 II. „ Keller Alb., Musikdirektor.
 Schriftführer: Först D., Lehrer.
 Kassier: Gnevkow Carl, Musikalienhändler.

Borchers Carl, k. Musikdir.
 Brandt Heinr., Rechtsanw.
 Emmerling Dr. Ad., Professor.
 Hoffert M., Marine-Ingenieur.
 Loeck Otto, Kfm.
 Loeck Friedr., Kfm.
 Lovenvosse, Assessor.

Metzger Dr., Assistent.
 Pelser-Berensberg Bar. v., Regier.-Baumeist.
 Sartori Aug., Consul.
 Schifferer A., Brauereibesitzer.
 Scholz A., Capellmeister.
 Schroth Dr. Max, Director.
 Splieth, Lehrer.
 Stieckel C., k. Rechnungsrath.
 Wegner B., Kaufm.

Kirchheimbolanden.

O.-V. Fuss Carl, Lehrer.
 Martin, Ingenieur.
 Meyer M., k. Hauptlehrer.
 Schleicher W., Bezirks-Ingenieur.
 Schumacher W., Apotheker.

Bad Kissingen.

Dietz Dr. Wilh.
 Diruf Dr. Edm.
 O.-V. Duerne Jos., k. Rector.
 Dürig Franz.
 Ihl Ernst.
 Fuchs Theobald.
 Hohmann Paul.
 Stöhr Dr. Hugo.

Klingenthal.

O.-V. Doerfel E. M.
 „ Max.
 „ Reinhard
 „ Wilhelm.
 Glier Carl.
 Meinel Robert.

Königsberg i. Pr.

Cohn Adolph, Kaufmann.
 Klebba Agathon, Kreisthierarzt in Rastenburg.
 Korn Adolph, Kaufmann.
 Neumann Franz, Fabrikant.
 O.-V. Wittke Gustav, Kaufmann.

Konstanz.

Neidhardt Ernst, stud. phil.
 O.-V. Schilling Erwin v., Ingenieur.
 Schmalholz Karoline Fr., Klavierlehrerin.

Korneuburg b. Wien.

Aichinger Carl, k. k. Notar.
 Kladiwo Dr. Vinc., Advokat.
 Männergesangsverein.
 Püringer Dr. Max, k. k. Gerichtsadjunkt.
 Seefeld Carl v., k. k. Gerichtsadjunkt.

Kreuznach.

Herwegh Marcel, Violinvirtuose aus Paris.
 Parlow Albert, Musikdirektor, Kreuznach.

Lahr.

O.-V. Holl E. M., Musikdirektor.

Laibach (Krain).

Andolschek Jos., Rechtspract.

Baumgartner Joh., Fabr.

Gariboldi Paula Frl. v.

O.-V. Gerstner Hans, Concertmeister.

Hauffen Adolf, stud. phil.

Heinz Josefina Frl.

Krisper Marie Frl.

„ Ant., Dr. phil.

Pfefferer Ernst.

Philharmonische Gesellschaft.

Samassa Paul, Student.

Schrey Dr. Robert v., Adv.

Schaffer Dr. Adolf.

Terpinz Josefina, Herrschaftsbes.

Winkler Egon, Frhr. v.

Zeschko Luitgarde Frau.

„ Luitgarde Frl.

„ Camilla Frl.

„ Valentin, Privatier.

„ Julius, Procurist.

„ Albert, Handelsmann.

„ Guido, General-Agent.

O.-V. „ Ludw., stud. phil.

„ Paul, Student.

Zöhrer Jos., Musikdir.

Leipa in Böhmen.

Aschenbrenner Adolf Dr., Advokat.

Bartak Joh., k. k. Landesgerichtsrath.

Bartel Ferd. Dr., Adv.

Bauer Frz., k. k. Kreisgerichtspräsident.

Gautsch Wilh., Volksschullehrer.

Grossmann Emil, Kaufm.

Hamann Jos. sen., Buchhändler.

Just Jos., Volksschullehrer.

Katzwendel Jos. Dr., Adv.

Kittel Anton Dr.

Klepsch Franz jun., Kaufm.

Knotz Alfred Dr., Advocat.

Kollert Wenzel, Capellmeister.

Krause Carl Dr., Concipient.

Kühnel Heinr., Beamter.

Kuntz Moritz Dr., Advocat.

Lang Carl, k. k. Bez.-Schulinspector.

O.-V. Martin Erwin, Instituts-Director.

Morawetz Joh., Volksschullehrer.

Reuss Heinr. Dr., Concipient.

Ruth Alois, Geschäftsmann.

Saska Robert, Professor.

Setzer Carl, Buchhalter.

Sommer Emanuel, Domänenbesitzer.

Stolz Carl, Volksschullehrer.

Thume Heinr., k. k. Steuerbeamter.

Thume Ferd., Fabrikant.

Tonder Alipius, k. k. Professor.

Weber Jos., Volksschullehrer.

Weber Adolf, k. k. Kreisgerichts-Adjunkt.

Wedrich Heinr., Rentier.

Leipzig.

O.-V. Auerbach William, Musikalienhändler.

„ Erkel Frau, Privatiere.

Abraham Max, Musikalienhändler.

Ansorge Conrad, Privatier.

Blüthner J., Hof-Pianofortefabrikant.

Bauer R. W., Student.

Böhl v., Student.

Bielitz O., Landgerichtsrath.

Bopp K., Student.

Braun Dr., Halle a/Saale.

„ Frau Dr.

„ Crämer H., Student.

Drescher Gg., Kaufmann.

Dodel Fritz, Kfm.

Dähne Max, Student.

Diederich R., Hofrath, Güstrow.

„ Helene, Hofrathin.

Engell Ottilie, Schwerin (Mecklenburg).

Engelmann Theresia, Musiklehrerin.

Ebert Hermann, Student.

Fritzsch E. W., Redacteur u. Musikalienhändler.

Feurich Jul., Pianofortefabrikant.

Fledin Karl, Student.

Grünberg M., Kfm.

Heckel Rich., Student.

Hiersemann Otto, Kfm.

Hoffmann Oskar v., Privatier.

„ E. v.

Habenicht L. W., Kfm.

Holmberg Betzy Frl., Privatiere.

Hartung A., Kfm.

Holtbuer L., Kfm.

Jug., Postsekretär.

Kahnt C. F., Musikalienhändler.

Kraft Louis, Hotelier.

Kollmann sen., Dr. med. u. Stadtrath.

Küstner Jenny, Priv.

Kranse Martin, Tonkünstler.

Kruger-Bringsky, Kaufmannsgattin.

Leede Johannes, Musikalienhändler.

Lipsius Maria, Privatiere.

Leede H., Musikalienhändler.

Marr-Kornick Jenny, Privatiere.

Pabst Paul, Musikalienhändler.

Pagenstecher C., Student.

Pietsch Mathilde, Privatiere.

„ Theresia,

„ Prüfer A., Student.

Primavesi Frl., Privatiere.

Riedel Carl, Musikdirektor.

Reckendorf Alois, Lehrer am Conserv.

Richter-Bruhm Paul, Kaufmann.

„ O.,

„ Rothe Louise, Privatiere.

„ Stade Dr. Fritz, Musiklehrer.

„ Strube Victor, Kaufmann.

„ Emil,

„ Sernau Maria, verw. Priv.

„ Conrad, Kfm.

„ Sussmann August, Kfm.

„ Steche Otto, Kfm.

„ Sturtzkopf, Maler, Weimar.

„ Strube Carl, Kfm.

„ Smolian Arthur, Capellmeister.

Thedig, Professor, Weimar.
Uhle, Lehrer.
Valentin Karl, Student.
Weingartner Felix, Componist, Graz.
Werner C., Student.
Wickede Fr. v., Componist.
Wuppesahl, Sänger in Weimar.
Walter J., Hofchauspieler, Weimar.
Wendt O., Kfm.
Werner A., Kfm.
Zenker Rud., Kfm.

Lindau i/B.

van Calker Frau, Bürgermeisters-Wittwe.
Helm, Bezirkshauptlehrer.
Jundt, Magistratsrath.

Linz.

Bergmann Adolf, Kfm.
Deutscher Club.
Diernhofer Jos., Kfm., Perg.
Dimmel Frz., Kfm.
Doblinger Dr. Max, Advocat, Perg.
O.-V. Dürrenberger Dr. Ad., Hof- u. Gerichts-Adv.
Fink Emil, k. k. Hofbuchhändler.
Floderer Wilh., Capellmeister.
Frohsinn, Liedertafel.
Habison Dr. W., Adv. u. Handelskam.-Secr.
Hofmann Ad., Fabrikbes.
Hofmann Herm., Kfm.
Hoke Dr. Emmerich, Hof- u. Gerichts-Adv.
Hoke Marianne Frl.
Hoke Pauline Frl.
Katzner Dr. Carl, Adv.-Conc.
Kurz Dr. Alois, k. k. Notar, Steyer.
Nebinger W. F., Procurist d. Bank f. Ober-
Oesterreich u. Salzburg.
Nicoladoni Dr. Alex., Adv., Urfahr b. Linz.
Orthner Ernst, Proc. d. k. k. pr. Lambacher
Flachsspinnerei.
Reininger Frz., Kfm.
Schmidt Theodor, Capellmeister.
Schwammel Eduard, Cand. phil.
Schneider Ed., k. k. Telegraphenbeamter.
Semsch Dr. Max, Advocat.
Straberger Jos., k. k. Postofficial.
Teutschmann Dr. Carl, Adv.-Cand.
Wimmer Jul., Buchdruckereibesitzer.
„ Herm., Buchdrucker.

London (Zweigverein).

President: The Right Honourable the Earl of Dysart.

Committee:

Bache Walter, Esq.
Birnstingl Avigdor, Esq.
Cyriax Julius, Esq.
Dowdeswell Charles, Esq.
Forman Alfred, Esq.
Haweis Rev. H. R.
Hipkins A. J., Esq.
Mosely B. L., Esq., Honorary Secretary.

Praeger Ferdinand, Esq.
Schuster Frank, Esq.

Armbruster Carl.
Bald Frances S., Frau.
Birnstingl Ethel, Fräulein.
Burbidge Thomas.
Cyriax Anna, Frau.
Defries N., Frau.
Dowdeswell Walter.
Eckenstein G.

„ Antonie, Frau.
Ellis Wm., Ashton.
Farries Thomas.
Feis, Frau.
Franke Hermann.
Gasse John.
Hallmann Edward.
Harewood, Countess of.
Hartmann August.
George.

Hart, Fräulein.
Herkomer Hubert.
Huntingtower, Lady.
Huth, Fräulein.
Jefferson Dunnington, Frau.
Jeffery John Albert.
Johnson E. J. W.
Jones Brynmor.
King, Fräulein.
Levy, Frau.
Macrae C., Frau.
Matyear Harriot, Frl.
Matthay J.
Millar A.
Montefiore J. G.
Parker Louis N.
Pym Guy.
Sweet H. G.
Smith Howard.
Smith Wyatt, Frau.
Waddington, Frau.
Ward W. C.
Weir, Percy Jemier.
Wells Ethel, Fräulein.
Whittle Lowry.
Zimmermann August.

Magdeburg.

Bethge Agnes Frl., Rentiere.
Breckau Herm., k. Musikmeister.
Gruson Emma Fran, Commerzienraths-G.
Heinrichshofen jun., Buchhändler.
Hürse Carl, Musikdirector.
Krümmel Minna Frl., Rentiere.
O.-V. Rebling Gustav, Musikdirector.

Mannheim (Zweigverein).

I. Vorstand: Wengler Fr., Landesgerichts-
rath.
II. „ Heckel Carl jun., Musikalien-
händler.
Schriftführer: Engelhard Robert, Fabrikant.

Kassier: Heckel Carl jun., Musikalienhändler.

Aign, Pfarrer, Rathskirchen.
 Basler C., Ingenieur, Ludwigshafen.
 Bassermann E., Aachen.
 " Max, Schwetzingen.
 Bauer Friedr., Pfarrer.
 Baumann Armand, Lehramtspract.
 " K., Professor.
 Becker Wilh., Apotheker, Mutterstadt.
 Bender G. H., Kaufmann.
 Bensheimer Alb., Druckereibes.
 Betz Carl, Bankcontroleur.
 Bokmayer Walter, Kfm.
 Bonné Erwin, Rechtspract.
 " Bella Frau.
 Brunner, Ingenieur, Ludwigshafen.
 Bühler Ant. Fr., Kfm.
 Bundschuh Carl, Privatier.
 " Gg., Kfm.
 Claassen Dr., Professor.
 Clemm Fr., stud. jur.
 Darmstädter Victor, Kfm.
 Dieffenbacher Aug., Maler.
 Diffené Dr. K., Kfm.
 Doer J. B., Commerzienrath, Worms.
 Ebler Emil, Kfm.
 Eckl
 " Egel Wilh., Hauptlehrer.
 Eisele Adolf, Kfm.
 Engelhard Emil, Kfm.
 " Herm. sen., Fabrikant.
 Engelhorn Dr., Fabrikant.
 Faas Heinr., Rechtsanwalt.
 Faulhaber Carl, Hofmusiker.
 Fischer Ph., Bez.-Amts-Assess., Landau i. Pf.
 Forrer Johannes, Kfm.
 Franz Anton, Kfm.
 Furtwängler Robert, Kfm.
 Gienanth H. Frfr. v., Hochstein.
 Geber Joh., Kfm.
 Gerson Adolf, Kfm.
 Goetjes Louis, Hofopernsänger.
 Grieser Eugen, Kfm.
 " Friedr.
 " Grohe Dr. Melchior, pr. Arzt.
 Grohe Dr. Oscar, Amtsanwalt, Konstanz.
 Guttenberger, Notar, Bergzabern.
 " Bahnhofverw., Ludwigshaf.
 Haager Carl, Kfm.
 Hänlein A., Pianist.
 Hausmann Frhr. v., Rittmeister.
 Heckel Emil, Hoftheater-Comité-Präsident.
 Heintze H., stud. jur.
 Hohenemser Dr. Aug., Bankier.
 Holderer C., Redact., Ludwigshafen.
 Hummel Gust., Kfm.
 Jaquet A., Dir. d. Waggonf., Ludwigshafen.
 Jörger Carl, Kfm.
 Jung Eduard, Kfm.
 Kallenberger Andr., Baumeister.
 Kast Casimir, Kfm.
 Kast Frau.
 Keller Otto, Director.
 Kinkel Jos., Kfm.

Kleinpaul Ernst, Redact.
 Kloos Adolf, Kfm.
 Kloos Philipp jun., Kfm.
 Kreszmann B., Sec.-Lieutn., Schwetzingen.
 Küllerer Heinr., Fabrikant.
 Kulpe Carl, Hoftheater-Maschinenmeister.
 Ladenburg Ed., stud. jur.
 " Rich., " "
 " Langer Ferd., Hofcapellmeister.
 Langeloth Jacob, Kfm.
 Lauer Louise Frll.
 Lauer-Sauerbeck C. Frau.
 Lauterborn Aug., Buchhdlr., Ludwigshafen.
 Lindeck Wilh., Kfm.
 Lingenfelder W., Ingen., Ludwigshafen.
 Lederle Wilh., Edesheim.
 Maas Dr. S.
 Magenau Eduard, Kfm.
 " Emil,
 " Matter Gustav, Photograph.
 Mayer Ludw., Kfm.
 Mohr Herm., Fabrikant.
 Morgenroth Ign., Kfm.
 Müller H. Robert, Hofmusiker.
 Neuhofer Franz, Musiklehrer, London.
 Neuhofer Frll., London.
 Nöther C., Kaufmann.
 " Emil, "
 " S.,
 " Odenheimer Victor, Kfm.
 Oesterlin Friedr. jun., Kfm.
 Paur Emil, Hofcapellmeister.
 Perron Carl, Opersänger, Frankenthal.
 Pfeiffer Th., Pianist.
 Pohly Johannes, Kfm.
 Rabus Philipp, Kfm.
 Reis Anna, Frll. Privatier.
 Reis Siegm., Kfm.
 Richard J., Rechtsconsulent.
 Richter Rud., Reichsbankdirector.
 Sachs C., Kfm.
 " Rud., Fabrikant.
 Sauerbeck Th., Kfm.
 Schenk Emil, Kfm.
 Schlüter J. G., Kfm.
 Schneider Ferd., Stadtrath.
 Schweikart A., Amtsrichter.
 Seelig E. Frau, Amsterdam.
 Seubert A., Director.
 Sohler Th., Musikalienhändler.
 Sonntag Julius, Kfm.
 Traumann Director, Schwetzingen.
 Turban Dr., Weinheim.
 Wahl Carl.
 Warder, Premierlieutenant, Schwetzingen.
 Weber Arthur, Rechtspraktik., Landau i. Pf.
 Weil Dr., Rechtspractikant.
 Weltz M., Apotheker, Mutterstadt.
 Werner Fritz, Kfm.
 " Ludw., "
 " Wingenroth Ed., Kfm.
 " H., "
 " Wolff Ferd., Fabrik.
 Zahn, Landrichter, Landau i. Pf.
 Zerony Dr. jun., pr. Arzt.
 Zimmer Adolf, Kfm.

Marburg in Hessen.

Bennecke Dr. H., Privatdocent.
Drach D. v., Professor.
Freiberg, Musikdirector.
Hoen Fritz, stud. jur.
Irmer Dr., Archiv-Sekretär.
Koch Dr. Max, Privatdocent.
" Frau.

O.-V. Liszt Dr. v., Professor.

" Frau.
Majerus Carl, Rentner.
Neumüller, Rentner.
Rathke Dr., Professor.
" Frau.

Spesshardt v., Referendar.
Stosch Dr., Privatdocent.
Winter Dr. Gg., Archivsecretär.

Marktsteft.

Damm J., Vorst. d. Handelsschule, Marktbreit
Höchstädter Gg., Lehrer, Kitzingen.
Kesselring, Präparandenlehrer.
Leininger Josephine, Frä. Beamtenstochter,
Würzburg.

Marzell Carl, pr. Arzt.
Müller, Lehrer, Westheim.
Roess Adolf, Präparandenlehrer.

O.-V. Sammet Mechthild Frä.

Meran in Tyrol.

Kalkhof Laura, Freiin v.
Kräudtner Baronin v.
O.-V. Schleinitz Alexandra v. Baronesse.
Werner Elisabeth Frä.

Mergentheim.

Biesinger, Lehrer.
Ziegler Gustav, Weinhändler.
O.-V. Ziegler Rudolf, Kfm.

München (Centralleitung).

I. Vorsitzender: Ostini Karl, Freiherr von.
II. " Sporck Ferdinand, Graf von.
Schriftführer: Sachs M. E., k. Professor.
" Porges Heinrich, k. Musik-
Direktor.
Kassier: Schmid Alfred, Musikalien-
händler.
Beisitzer: Levi Hermann, königl. Hof-
Capellmeister.
" Merz Oscar, Tonkünstler.

Redaction der „Bayreuther Blätter“:
Wolzogen Hans Paul, Freiherr von.
Cooptirte Mitglieder:

Fischer Franz, k. Hofcapellmeister.
Schmädel Jos. Ritter v., Architekt.
Seitz Rud., Historienmaler, k. Professor und
Conservator am k. bayer. Nationalmuseum.

Abresch B., Mainz.
Adelung F. v., Konst.
Albert Dr., Münchenhof b. Quedlinburg.
Apór Irma, Baronin, Stifts-Ehrendame, Baden
b. Wien.

" Sarolta, Baronin, Baden b. Wien.

Appony, Graf v., Budapest.

Artmann Hans, Wien.

Banks Mrs., Dublin.

Beck Ernst, Stein b. Nürnberg.

Behr, Referendar, Isenhagen b. Hankensbüttel.

Brandt Fritz, Darmstadt.

" Marianne Frä., kgl. preuss. Kammer-
Sängerin, Berlin.

Brandt Frä., Stuttgart.

Breslauer Alfred, New-York.

Buschluck Alfred, Rentier, Prag.

Cartwright Miss Roma, London.

Chanlin v., Rittmeister, Stuttgart.

Cohn Albert, Kaufmann, Königsberg.

Coloridge Arthur, Esq., London.

Dannreuther Edward, London.

Degener Frau, geb. Schmidt, Braunschweig.

" Frä., Braunschweig.

Deutsch Wilhelm, Gries b. Botzen.

Ducati Dr. Joh., Professor am techn. Institut,
Piacenza.

Ebeling Rudolf, Oerner b. Hettstädt.

Eggers Elisabeth, Frau, Marseille.

Eichhoff Ida, Frau, Essen a. Ruhr.

Eötvös, Baronin, Budapest.

Baronesse,

Fischer Georg, Marktbreit.

Florian, Lehrer, Neustadt (Ob.-Schl.)

Frey Friedrich, Freiburg i. B.

Frood T. Henry, M., London.

Geisberg Leo, Tonkünstler, München.

" Maria, Frau,

Giersch de Rège Max, Amtsgerichtsath,
Berlin.

Frau, Berlin.

Goetz-Petry, Mülhausen i. E.

Goetzen O., Gräfin, Görlitz.

Gravina, Gräfin v., Palermo.

Grotrian W., Braunschweig.

Grysanowski Dr. Ernst, Livorno.

Günther Rud., Oberredakteur d. Dresdener
Journal, Dresden.

Haldy, Köln.

Hamilton, Miss Nisbet, Archerfield - Dremi
(Schottland).

Harburger Wilhelm, Mainz.

Haupt Dr. Paul, Professor, Baltimore.

Hausburg Ernst, Königsberg.

Heintz A., Organist, Berlin.

Hight G. A. Esq., Bombay.

Höfler Wilh., Triest.

Hoesch Elise, Frau, Düren.

Hoffmann, k. Landrath, Spremberg (Lausitz)

Holdhaus Franz, Hainburg a. D.

Horst Gust., Berlin.

Humbrecht S., Frhr. v., Dr. jur. u. Refe-
rendar, Dresden.

Humperdink E., Köln.

Hymmen Frau v., geb. v. Kahle, Bellin b. Bärwalde i. d. Neumark.
 Jolas C., Ingenieur, Ludwigshafen.
 Kahle Anna, Frll. v., Bellin b. Bärwalde (Neumark).
 Kahle Julie, Frll. v., Bellin b. Bärwalde.
 Keim Auguste, Instituts-Vorsteherin, Worms.
 Keller Edmund, Stuttgart.
 Kietz Gust., Dr. phil. u. Bildhauer, Dresden.
 Klebba A., Kreisthierarzt, Rastenburg (Ostpr.)
 Kögel Dr. Fritz, Stassfurt.
 Körber Dr., Barmen.
 Kollmann, Dr. med., Stadtrath a. D., Leipzig.
 Kriege Math., Frau, Ratzeburg.
 Kundrat Selma, Frau, Graz.
 Langhans Dr. W., Charlottenburg.
 Lattermann Miss, Dublin.
 Leuthner A., Pfarrer, Singen b. Constanz.
 Lefler Heinrich, Wien.
 Mandere P. J. van der, Kapelle b. Goes (Holland).
 Martins Dr. G., Bonn.
 Meineck Dr., Liegnitz.
 Metzler Frll., Frankfurt a. M.
 Meurs W. L. de, Sgravenhage (Holland).
 Mihalovich E. v., Budapest.
 Mohs Dr., Schönebeck a. d. Elbe.
 Morsch Gust., Eton.
 Müller E., Fabrikbesitzer, Görlitz.
 Osten Frau von der, Jagetzow b. Barmen.
 Patten, Miss, Albany, U. St. A.
 Pusinelli, Frau geh. Hofrath, Dresden.
 „ M., Frll. „
 Rabé Otto, Berlin.
 Ramann Lina, Frll. Nürnberg.
 Ravenstein Simon, Frankfurt a. M.
 Rieffel, Referendar, Hanau.
 Roth N., Frau, Rostock i. M.
 Sauter Alfred, Buchhändler, Berlin.
 Schäffer Dr. Julius, Professor, Breslau.
 Schaumann Victor, Oberprimaner, Hannover.
 Schemann Ed., Referendar, Hanau.
 Schill Dr., Freiburg i. Breisgau.
 Schlemm Oscar, Amtsrichter, Isenhausen b. Hankensbüttel.
 Schlippenbach, Frau Gräfin v., Frankfurt a. M.
 Schlösser Anton, Elberfeld.
 „ Frau, „
 „ Paul, Düsseldorf.
 Schmeidler Conrad, Tonkünstler, Dresden.
 Schwaab Carl N., Constantinopel.
 Schwarz Betty, Frau, Regensburg.
 Seefeld Alf. v., Buchhändler, Hannover.
 Seydlitz Baronin, geb. v. Gumpert, Dresden.
 Spangenberg, Frau Oberlandesgerichtsrath, Rostock.
 Sporeck Johanna, Gräfin v., Prag.
 Stein Dr. v., Berlin.
 Steingraber B., Pianoforte-Fabrikant, Bamberg.
 Steinlein Bruno, Breslau.
 Stiehle Adolf, Mülhausen i. E.
 Thieme Dr., Kur-Arzt, Mentone (Süd-Frankr.)
 Timaeus Herm., Forst-Ingenieur - Assistent, Dresden.

Timaeus Frau, Dresden.
 Todd C. William Mr., Newburyport (Mass. U. St. A.)
 Trauttenberg Hch., Frhr. v., k. k. Rittmeister, Wien.
 Trantzl Jul., Wien.
 Vasseli, Turin.
 „ Frau, Turin.
 Végh Johann v., Budapest.
 „ Angelica v., „
 Volckmar Dr., Professor, Hamburg b. Cassel.
 Vries Yselkade Dr., Kampen (Holland).
 Wagner Berth., Buchhändler, Freiburg i. Br.
 „ Hubert, „
 „ Friedr., Frau „
 Welz Ed., Ritter v., Musikdirektor, Dresden.
 „ Dorothea, Frau v., „
 „ Louise, Frau Dr. v., „
 Weyss Jul. Carl, Magistr.-Beamter, Wien.
 „ Josefine, Frll., „
 Wette Dr., Köln.
 Wickenburg Rosa, Comtesse, Wien.
 Williams Mrs., Washington.
 Wilsing Dr. H., Leipzig-Lindenau.
 Witte G. H., k. Musikdirektor, Essen.
 Zeisig Gustav, Berlin.
 Zentner, Landger.-Direktor, Strassburg i. E.
 Zickwolff W., Bayreuth.
 Zimmermann O., Redakteur, Leipzig-Lindenau.
 Zottmann Franz, Wien.

München (Zweig-Verein).

I. Vorsitzender: Ostini Carl, Freiherr von.
 II. „ Sporeck Ferdinand, Graf.
 Schriftführer: Seydlitz Reinhard, Freiherr von.
 „ Porges Heinrich, k. Musik-Direktor.
 Cassier: Schmid Alfred, Musikalienhändler.

Albert Josef, k. k. Hofphotograph.
 Allgeyer Julius, Photograph.
 Arco-Valley Anton, Graf v.
 Asch, Frhr. v., k. Oberstlieutenant.
 Baligand M. v., k. Major.
 Becker Pauline, k. Hofstabsarzts-Gattin.
 Belli de Pino, Frau v.
 Berger Ernst, Kunstmaler.
 Berger W., Beamter.
 Berkholz A., Frll. v.
 Bernard, Mademoiselle.
 Bernays Dr., Professor.
 Bernstein Dr., Rechtsanwalt.
 Bethmann Carl, Frhr. v., Gutsbesitzer und k. Premierlieutenant a. l. s.
 „ Carola, Freiin v.
 „ Baronin v.
 Biller, Frll.
 Billinger Dr. Otto, prakt. Arzt.
 Bodenstein Julius, Kunstmaler.
 Böhm, Legations-Sekretär.
 Breling, Professor.

Brodhag N., Privatier.
 „ jun.
 Bruckmann, Kunstanstalts-Besitzer.
 „ Julie, Frau.
 Bürkel Ludwig v., k. Ministerial-Direktor.
 Büttner Max, Hofopernsänger.
 Burckart Julius, k. Artillerie-Lieutenant.
 Burrell, Mrs.
 Bussmeyer Hans, k. Professor.
 „ -Wekerlin, Frau, k. Kammer-Sängerin.
 Cantacuzène Elsa, Prinzessin.
 Conrad Dr., Schriftsteller.
 Cornelius, Frau Professor.
 Curtius Dr. Theodor, Chemiker.
 De Ahna, k. Oberst.
 Defregger Frz., k. Professor u. Kunstmaler.
 Deinhardt Clara, Frau.
 Dobler Eugenie, Privatiere.
 Dressler Lilly, k. Hofopernsängerin.
 Dubois Ottilie, Frau.
 Dürk Dr., Rechtsanwalt.
 Eberle Lidwina, Frä.
 Ebermayer Frau, Obergeringens-Gattin.
 Edelsberg Isabella v.
 Eller Henriette Frau.
 „ Marie, Frä.
 Emerson, Professor.
 Endres Frau, k. Prem.-Lieutenants-Gattin.
 Erl, Kaufmann.
 Ettmayer Dr., geistl. Rath.
 Fester Aug., Procurist d. Bayer. Vereinsbank.
 Fetow Iwan R., Privatier.
 Fischer, Franz, k. Hofcapellmeister.
 „ Hugo, k. Maschinenmeister.
 „ Josefine Frau, Direktors-Wittwe.
 Flüggen Jos., k. Professor u. Historienmaler.
 Freitag Aug., k. Kammernusiker.
 Friedländer Dr. Paul, Privatdocent.
 Fritsch A. Frau, Oberamtsrichters-Gattin.
 Fruth Frida Frä., Musiklehrerin.
 Fuchs Anton, k. Hofopern-Regisseur.
 „ Oscar, Zollbeamter.
 Gerhartz Wilh., cand. phil.
 Giehl Josef, k. Professor.
 Gradinger Frau, k. Majorsgattin.
 Graetz Dr. L., Privatdocent.
 Grönvold Hedwig Frau, Kunstmalersgattin.
 Grünewald Fr., Chefredakteur d. Südd. Presse.
 Gura Eugen, k. Hofopernsänger.
 „ Therese, Frau.
 Gutermann W. v., Rechtsanwalts-Wittwe.
 Gutleben Josef, Bankier.
 Haushofer Dr. K., Professor.
 Hermann Frau, Fabrikbesitzers-Wittwe.
 „ Flora, Frä.
 „ Minka, „
 Herrmann-Rabusch, Frau.
 Hey Julius, k. Professor.
 Hirth Dr., Buchdruckereibesitzer.
 Holtzendorff Fr. v., k. Professor.
 Horn Frau Baronin.
 Huber Balzh., k. Eisenbahn-Offizial.
 Hummel Dr. Carl, Assistenzarzt I. Cl.
 Hymmen, Baronin.
 Jachmann-Wagner Johanna, Frau.

Kaula Emilie, Frau.
 Keil M., Frä., k. Hofopernsängerin.
 Kiliani Richard, Rechtspraktikant.
 Knorr Hilmar, k. Hofschauspieler.
 „ Thomas, Buchdruckereibesitzer.
 Kohn Lucie, Frau.
 Kramer J. v., Bildhauer.
 Le Beau L. A., Frä., Tonkünstlerin.
 Lehmann E., Kaufmann.
 Lehrer-Gesangverein.
 Lenz Heinrich, k. Intendantur-Rath.
 Leonoff Frau, k. k. russ. Hofopernsängerin.
 Levi Herm., k. Hofcapellmeister.
 Loehle Adolf, Kunsthändler.
 Löschigk.
 Loh Dr. Alex., Direktor d. Heilanstalt Brunnthal.
 Luck Wilhelm v., k. Major a. D.
 „ Frau v.
 Ludwig Irene, Capitain-Lieutenants-Wittwe.
 Lüttig, Stud. aus Paderborn.
 Manasse Otto, stud. phil.
 Marr Elise Frau, Schauspiel-Direktors-Wittwe.
 Marsop Dr. Paul.
 Mayer F., Buchhalter.
 Menter Eugenie Frä., Pianistin.
 Merck Dr. H., Bankier.
 „ Wilhelm jun.
 Merk Emma.
 Millauer, k. Hauptmann.
 Moltke, Baronesse v.
 Mottes Dr., pr. Arzt.
 Moy Max., Graf v., k. Seconde-Lieutenant.
 „ M., Gräfin v.
 Mühlthaler, k. Hofbuchdruckereibesitzer.
 Müller Dr. L. A. v., k. Regierungsrath.
 Müller Karl, stud. arch.
 Muncker Dr. Frz., Privat-Dozent.
 Münz Ludwig, Bankbeamter.
 Narotz Gg. N., Tonkünstler.
 Neuhoft Ludwig, stud. phil.
 Nipeiller W., General-Agent.
 Oefele Frhr. v., k. Prem.-Lieutenant.
 Osmar Oscar, Schauspieler.
 Ostini Fritz, Frhr. v., Akademiker.
 Otting Fritz, Graf v., k. Kammerjunker.
 Pauer Max, Privatier.
 Pausinger Fanny, Frau v.
 „ Marianne, Frä. v.
 Pfister Ph. v., k. Regierungsrath.
 Philippi Felix, Journalist.
 Piglhein Bruno, Kunstmaler.
 Pixis Th., Kunstmaler.
 Plüddemann Martin, Schriftsteller.
 Possart Ernst, k. Hofspiel-Direktor.
 Poyet Emmy Frä., k. Kapellsängerin.
 „ Sofie, Frä.
 Pringsheim Dr. Alfred.
 Promoli Oscar, Kaufmann.
 Rauchenegger B., k. Minist.-Bibliothekar.
 Renk Dr. Friedr., Privatdocent.
 Riem Frau, Generalmajors-Gattin.
 Riesch Ludw., cand. phil.
 „ Louise, Frä., Musiklehrer.
 Rood, Frau Professorin.
 Rosenlehner Rud.

Rosipal Albert, Kaufmann.
 Rottmanner M., Gymnasial-Professor.
 Rüber Ottmar, k. Hofmusik-Direktor.
 Rümman Wilh., Bildhauer.
 Rütthling Anna, Hofschauspielers-Wittwe.
 Safferling G., Artillerie-Lieutenant.
 Sachs M. E., k. Professor.
 Schaufellen, Frau Dr.
 Schamberger, Ritter v., Generaldir.-Direktor.
 Schauss Dr. Fr. v., Bankdirektor.
 „ Frau Dr. v.
 Scheuermann Ludw., Kunstmaler.
 Schlager Jos., Privatier.
 Schleicher, Prem.-Lieutenant.
 Schmadel Jos., Ritter v., Architekt.
 „ K. v., Kunstmaler.
 Schrenk Leop., Frhr. v., k. Hauptmann a. D.
 Schüle M., k. Rechnungsrath a. D.
 Schulze Ida, Frau.
 Schuster Max, Grosshändler.
 Schwarz Hch., Pianist.
 Schweninger Carl, k. Hauptmann.
 Sebastian Hermann.
 Seidl Anton.
 „ Arthur, cand. phil.
 „ Gabriel, Architekt.
 Selzam Ed., Kunstmaler.
 Sendtner Dr. Rud., Assistent am hyg.-Institut.
 Seuffert B., k. Major.
 Seydlitz J., Freifrau v.
 Siehr Gustav, k. Hofopernsänger.
 Solbrig Dr., k. Stabsarzt.
 „ Lilly, Fr., k. Hofrathstochter.
 Specht Dr. F. A.
 Sporck Anna, Gräfin v.
 Staff-Reitzenstein G. v.
 „ Frau v.
 Stieler Dr. Carl, Reichs-Archiv-Sekretär.
 Stuttgart Dr. Sigm., Direktions-Ingenieur.
 Steinitzer, Seconde-Lieutenant.
 Tann M., Frhr. von der, k. Major.
 Tempel Richard, k. Intendantur-Assessor.
 Thiem, Kunstmaler.
 Törring Hans, Graf v.
 Traube Ludwig, Dr. phil.
 Voit Xaver v., k. Hauptmann.
 Viala-Mittermayr, Kammersängerin.
 Wagner Ferdinand, Kunstmaler.
 Walter Sofie, Fr., Musiklehrerin.
 Wedeles, Frau, Kaufmannsgattin.
 West, Mrs. (aus London).
 Wild Anna, Fr., Musiklehrerin.
 Wimmer Dr., Rechtsanwalt.
 Wind, stud. art.
 Wrede Edm., Fürst v., Durchl. k. Major.
 „ Oscar, Fürst v., Durchl.
 „ Ignatia, Fürstin v., Durchl.
 Wuttke, Frau (aus Leipzig), Professor.
 Wulfert Meta, Fr.
 „ Max, Kaufmann.
 Zenetti Arn., städt. Baurath.
 Zettler X., Hofglasmalerei-Direktor.
 Ziegler Frdr. v., k. Ministerialrath.
 Zittel Dr. K., Universitäts-Professor.

München

(durch Vermittlung der Ortsvertretung der Gesellschaft „Orden vom heil. Gral“ dem A. R. W.-V. beigetreten).

Baur Th., Buchhalter.
 Besolt Dr., pr. Arzt, Seefeld b. Starnberg.
 Ebeling Dr. Friedr., Referendar, Erfurt.
 Engelhardt Hans, Tonkünstler.
 Gareis H., Ingenieur, Stockheim.
 Gorter A., Tonkünstler.
 Gorter O., Verwalter.
 Haas Heinrich, Kfm., St. Gallen.
 Hartmann Fr., Bildhauer, Corfu.
 Hirsch-Harder J. A., Maler.
 Humperdink Engelm., Capellmst., Bayreuth.
 Jäger Herm., Capellmeister, Coblenz.
 Kalb R., geb. Gorter, Rentiersgattin.
 Kling Dr. O., Darmstadt.
 Koch Dr. G. v., Professor, Darmstadt.
 Köhler H., Pianist, London.
 Lang Th., Premierl., Ingolstadt.
 Meyer Otto, Kfm., St. Gallen.
 V. Merz Oskar, Componist.
 Penzl F. X., k. Hofmusiker.
 Priem Michael, Kfm.
 Purdy Chrls., Tonkünstl., Atalanta (Georgia).
 Rheingantz Hrsh., Philolog, Corfu.
 Ringelmann Jos., Pianist, New-York.
 Schemann Dr. Eduard, Referendar, Coburg.
 Schobinger Julius, Apotheker, St. Gallen.
 Schuster Max, Lehrer.
 Thomassin Désiré, Tonkünstler.
 Trübner W., Maler.
 Truchsess Frhr. v., Seefeld b. Starnberg.
 Wittstatt R., k. Hofmusiker.
 Wöhrle Eugen, Musiklehrer.

München (Akademischer Wagner-Verein).

Vorstand: Golther Wlfg., cand. phil.
 Schriftführer: Wieland Rud., cand. phil.
 Cassier: Stegmann Hans, cand. phil.

Gastroph, cand. jur.
 Heinrichs Otto, cand. jur.
 Kämmerer Ludw., cand. phil.
 Loeblein Wilh., cand. pharm.
 Mayr Carl, cand. hist.
 Riesch Ludwig, cand. phil.
 Silberstein Franz, cand. jur.
 Teichmann Wilh., cand. hist.

München-Gladbach.

O.-V. Boltze L., Musikalienhändler.

Münster i. W.

Grunenberg A., Steuerempfänger.
 Letterhaus jun., Kfm.
 O.-V. Roothaan Louis, Musikdirector.

Naumburg a. Saale.

Arndt Otto, k. Musikdirector.
 Holänder Dr. Ludw., Oberlehrer.
 Jagemann Louise v. Fr.
 Krug Anna Fr.
 O.-V. Nietzsche Elisabeth Fr.
 Pinder Elisabeth, Fr.
 Taube Dr., Oberlehrer.
 Wohlthat Dorothea Fr.
 Ziller Dr. Fritz, Oberlehrer.

Neu-Ruppin.

Schwartz, Capellmeister.

Neu-Ulm.

O.-V. Schepp, Musikdirector.

Nürnberg (Zweigverein.)

Vorstand: Jäger Ferd., Rechtsrath.
 I. Schriftführer: Kerschensteiner Dr.,
 k. Gymn.-Assistent.
 II. „ Liebel G., Brauereibesitzer.
 Kassier: Schmid W., k. Hofmusika-
 lien-Händler.

Auinger J., Gasthof-Besitzer.
 Avril, J., k. Secretär.
 Bauriedel H., Kunstmühlbesitzer.
 Bayerlein W., Musikdirector.
 Beckh Edwin, Fabrikbesitzer.
 Bock Gg., pr. Zahnarzt.
 Bridgeman Frau, Gesanglehrerin.
 Cnopf C., Kfm.
 Dietz C., I. Vorst. d. b. Notenbank.
 Dürr Conr., k. Reallehrer.
 Düsel C., Vertr. d. Firm. Haasenstein & Vogler.
 Eberhard Dr., Red. d. Fr. Kurier.
 Emmerich Dr., pr. Arzt.
 Emmerling Aug., Lehrer.
 Fürst Ludw., Stadtmusiker, Weissenburg a. S.
 Gorter Fritz, Cassier d. Vereinsbank.
 Graf, Ed., k. Bankbuchhalter.
 Heiling Chr., Spediteur.
 Kaemmerer Dr. H., k. Prof.
 Kaepfel Ferd., Kfm.
 Khann A., Amtsrichter, Landau a. I.
 Killinger A., Fr.
 Knoesel Gg., Kfm.
 Koenigsthal Frau v.
 Koffka J., Capellmeister.
 Krenkel G. R., Kfm.
 Kress Frhr. v., k. Rechtsanw.
 Kündinger A., Concertmeister.
 Leykauf Gg., Fabrikant.
 Manz A. v., k. Oberfinanzrath.
 Mayer Otto, k. Bankbuchhalter.
 Mayer A., Lehramts-Assistent.
 Meyer Emil, Rentier.
 Moulin Graf Ed. du, Winklarn (Oberpfalz).
 Pabst Fritz, Fabrikbes.

Pfeilschmidt H., Redacteur.
 Plochmann Frau M.
 Reck M., Director d. Stadttheaters.
 Ringler Ed., Chormeister.
 Ruppert W., k. Postofficial.
 Rupprecht C., Kfm.
 Scharrer Hrsh., Kfm.
 Schmidmer C., Fabrikbesitzer.
 „ Nanny Frau.
 Schrödt A., k. Oberamtsrichter.
 Schwanhäusser Gust., Fabrikbes.
 Senger Th., Lehrer.
 Siebenkäs W., k. Obermusikmeister a. D.
 Stepp Dr., pr. Arzt.
 Sternecker Pauline Fr.
 Steuer R., Insp. d. Musikschule.
 Treuheit Hans, Weinwirth.
 Trumpp Paul, k. Gymnasialassistent.
 Uebel Fr., k. Gymn.-Assistent.
 Uhl Ad., k. Bez.-Amtsassessor.
 Warbach Gg., Kfm.
 Wiss Gg., Kfm.
 Wösch R., Apotheker.
 Wunder C., k. Advokat.
 Zeltner Joh., Fabrikbes.

Oels (Schlesien).

Gräbke C., Seminarlehrer.
 O.-V. Winkelmann Paul, Seminarmusiklehrer.

Offenbach a. M.

Wolff Julius, Musiklehrer, Frankfurt a. M.

Oldenburg.

O.-V. Dietrich Albert, grossh. Hofcapellmeister.

Olmütz.

Altar Moritz, Handelsmann.
 Anderka Eugen, Forstamtsadjunct, Sternberg.
 Bachmann Frz., Buchhalter.
 Baderle Josua, Handelsmann.
 Baderle Phil., Handelsmann.
 Bauer Adolf, Lehrer, Sternberg.
 Blumenzweig Dr. Albr., Advocat.
 Brandhuber Carl, Fabrikdirector.
 Brecher Adolf, Dr. med.
 Brudniok Herm., Garnhändler.
 Bohler Georg, Director.
 „Cajüte“, Verein.
 Cantor Dr. Hans, Stadtphysikus.
 Czansky Frz., Capellmeister.
 Czerny Ferd., „ in Sternberg.
 Deutscher Lese- u. Fortbildungs-Ver-
 ein, Paulowitz.
 Eben Dr. Jacob, Advocat.
 Eisenstein Victor, Handelsmann.

Engel Jos. v., Bürgermeister.
Engelmann Max, Kaufm.
Englisch Frz. Jos., Kaufm.
Faborsky Jos., Fabrikdirector.
„ Maria.

Falkowski Julius, Fabrikant, Sternberg.
Faschank Felix, Gerichtsadjunkt, Brünn.
Fitzga Jos., Musiklehrer.
Fleischer Siegm., Buchhalter.
Fleischmann Edm., Fabrikant.
Förster Carl, Oberbuchhalter.
Gall Frz., Bahn-Inspector.
Gams Herm., Kaufm.
Gessler Rudolfine, Agentensgattin, Sternberg.
Görisch Adeline, Musiklehrerin, Sternberg.
Gramel Jos., städt. Steuer-Contrôleur.
Graemer Edwin, Kaufm.
Groák Jos., Buchdruckereibesitzer.
Gromann Rud., Fabrikant, Sternberg.
Grosse Friedr. jun., Buchhändler.
Hamburger Eduard, Brauherr.
Hamburger Victor, Brauer.
Heitel Mathias, Musiklehrer.
Heller Berthold, Kaufm.
Hermann Eduard, Kaufm.
Hölzel Eduard, Buchhändler.
Hönig Amadeus, Lehrer.
Husserl Leopold, Kaufm.
Kaiser Emil, Capellmeister in Reichenberg.
Kläger Philipp, Obercantor.
Klein Ernestine, Kaufmannsgattin, Sternberg.
Kloss Carl, Kaufm.
Komarek Anton, Professor.
Krick Emil, Sparcassabeamter, Sternberg.
„ Joh. Frz., Redacteur, Sternberg.
Krommer Joh., Eisenhändler.
Kubelka Adolf, Brauherr, Sternberg.
Kupido Franz, Notar, Trübenau (Mähren).
Kutscha Richard, stud. jur.
Labler Wladimir, Capellmeister.
Läufer Ed., Thierarzt.
Lehrer-Quartett-Verein.
Mader Richard, Aesculant.
Männergesangverein.
Mandel Wilh., Handelsmann.
Mandelblüh Edm., Bankbeamter.
Müller Albert, Kaufm.

O.-V.

„ Willibald, Skriptor.
Musikverein.
Nowak Adolf, k. k. Professor.
„ Marie, Musiklehrerin.
Ollmann Dominik, Buchhalter.
Oplustil Emanuel, Bankdirector.
Orel Moritz, Director, Wien.
Palme Joh., Steinmetzmeister.
Petyrek Aug., Lehrer u. Organist, Brünn.
Peyscha Franz, Stadtrath.
Pollak Emanuel, Geschäftsmann.
„ Sami, Spediteur.
Primavesi Moritz, Grosshändler.
„ Robert,
Reichel Alfred, Garnhändler, Sternberg.
Richter Joh., Hausbesitzer.
Sachs Heinr., Optiker.
Sallmann August, Procurist.
Sanetnik Ferd., Cassier.

„Schlaraffia“ Verein.
Schneer Bernhard, Kaufmann.
Schostal Ferd., Kaufmann.
Schreyer Alois, Lehrer.
Schrötter Dr. Carl, Concipient.
„ Marie.
Schwaab Friedrich, Kaufm.
Seethaler Wilh., Redacteur.
Selinger Johann, Fabrikant, Sternberg.
Siersch Daniel, Lehrer.
Smetacek Victor, Ingenieur, Prerau.
Staubach Carl, Hotelier.
Steiner Ludwig, Concipient.
Strauß Carl, Fleischhauer.
Turnverein.
Waldhauser Joh., Musiklehrer.
Weinhara Jos., Lehrer.
Weiser Joh., Bürgerschullehrer.
Witzke Alois, Bankbeamter.
Wödl Mathias, Kaufm.
Woelhelm Dr. Victor, Advocat in Neustadt (Mähren).
Wondraczek Ernst, Musiklehrer.
Zbitek Eduard, Hausbesitzer.
Zweig Moritz, Kaufm.
Zweig Siegm., Fabrikant.

Osterwieck a. Harz.

Deicke, Referendar, Halberstadt.
Gustedt Frau v., Beraussel b. Wasserleben.
Hoffmeister, Rentier, Zilly b. Heudeber.
Malin, Apotheker in Osterwieck.
O.-V. Schmidt Herm., Amtsrichter in Osterwieck.
Wieter, Referendar, Stendal.

Paris.

Appia Adolphe.
Avendano de.
Benedictus.
Brayer Jules de, Organist.
Cunningham-Graham, Mademoiselle.
Cerceau L.
„ Mad.
O.-V. Chamberlain Houston S.
„ Anna.
„ Harriett.
„ Henry.
„ Henry Seymour.
„ Alice.
„ Basil, Hall.
Egusquiza R. de.
Friedrich Gustave.
Garcin, Prof. am Conservatorium.
Gozlan Leon, Compositeur, Marseille.
Graffenried, Baron Eman. de, Boulogne(Seine)
„ Mad. la Baronne, „
Hope, Mademoiselle.
Hüe Georges.
Lascoux A.
Leibner Raymond.
Luzzatto, Pianist.

Müller Theodore.
Pelouze Madame.
Rod Edouard, Litterateur.
Simon Marie, Mademoiselle.

Passau.

O.-V. Aichberger Jos., Lehrer.
Brücklmayer Frz. X., Präparandenlehrer.
Cortolezis J. N., Lehrer u. Chorregent.
Chursilchen A., Zollamtsassistent.
Kreiss Gg., k. Musiklehrer.
Schneider F. S., Lehr., Haidenhof b. Passau.
Schreiner Jos., Bahnassistent.
Spahl Joh., Cassier.
Stahl Heinr., Buchdruckereibesitzer.
Zirngibl J. B., Stadtcassier.

Plauen (Zweigverein).

I. Vorstand: Lang Hermann, Kaufmann.
II. „ Böhler Hermann, Kaufmann.
I. Schriftführer: Peltasohn, Rechtsanwalt.
II. „ Zöphel C. O., Musikdirector.
Kassier: Schmidt Emil, Kaufmann.

Albrecht, Kaufm.
Axtmann Photograph.
Arndt, Kfm.
Bensemer, Kfm.
Bickel, Kfm.
„ Bertha, Frau.
Bergmann Kfm.
Berkling, Kfm.
Brunner, Kfm.
Dietzel, Kfm.
Dietrich Paul, Kfm.
Dürbig Dr.
Ehrenberg, Director d. Reichsbank.
Fröhlich, Kfm.
Friedel, Kfm.
Feilitzsch v., Kfm.
Fischer E. G., Kfm.
Flössner Paul, Kfm.
Fulda M. A., Kaufmann.
Gerber, Kfm.
Gensel, Landgerichtsrath.
Gräber, Kfm.
Gritzner, Kfm.
Guggenheim, Kfm.
Hager Felix, Kfm.
Hempel August, Appreteur.
„ Richard.
Hartenstein Oskar, Kfm.
Hacker Kfm.
Hartenstein Max, Kfm.
Hoffmann, Stadtrath.
„ Professor Frau.
Jahn, Gust., Kfm.
„ Franz, Kfm.
Kuntze, Oberbürgermeister.
Keller Waldemar, Hotelier.

Knabe E. B., Kfm.
Kurtz, Landgerichtsdirector.
Lange Oskar, Kfm., Falkenstein.
Leo, Strassenbau-Assistent.
Löwe, Director.
Ludwig Richard, Kfm.
Magerhans, Kfm.
Mammen Joh., Kfm.
Müller Dr., Rechtsanwalt.
„ „ Redacteur.
Meyburg Dr. med.
Münzing L., Kfm.
Neubauer B., Kfm.
Nietsche Dr. phil.
Permanenden, Kfm.
Preiss, Hotelier.
Poppitz W., Kfm.
Pöschmann Th., Kfm.
Raab, Director.
Renner, Kfm.
Roth, Kfm.
Rössing, Kfm.
Schmidt Rich., Kfm.
Schmerwitz, Kfm.
Schneider Rudolf, Kfm.
„ Edwin, Kfm.
„ Oswin, Buchhandlung.
Schubarth Dr. med.
Schmid, Obersteuer-Inspector.
Steger K., Kfm.
Schmidt Gg., Kfm.
Schneider, Hofzahnarzt.
Steinhäuser Ad., Buchhändler.
Schreiter, Concertmeister.
Stöhr, Kfm.
Telorac, Kfm.
Tempel Adolf, Kaufmann.
Tischendorf, Falkenstein.
Tröger Bernhard, Fabrikant.
„ Otto, Fabr.
„ H. R., Fabr.
„ Christian, Kaufmann.
Uebel Louis, Fabr.
Vahlberg, Kfm.
Vogel, Maler.
Voigtländer, Kfm.
Weindler, Kfm.
Weissbach Rich., Kfm.
Westen Walter, Kaufmann.
Wiede Rob., Kfm.
Wirth Dr. phil.
Wolff Otto, Kfm.
„ Eduard, Kfm.
Wieprecht, Buchdruckereibesitzer.
Zetzsche Ludw., Kfm.

Poessneck (Zweigverein)

Vorstand: Löffler J. H., Lehrer.
Kassier: Kühner Albin, Postsecretär.
Adam Heinr., Lehrer.
Bernhardt P., Kfm.
Büttner Dr., Lehrer.
Conta B., Fabrikbes.

Dietrich Arno, Lehrer.

„ C., Kfm.

„ H., „

Eberhardt H., Stadtschreiber.

Gofferjo W., Controleur.

Greiner A., Lehrer.

Gundermann E., Zimmermeister.

Gundlach A., Lehrer.

Katzenberger E., Lehrer.

Kramer Fr., Lehrer.

Loeffler Helene Fr.

Morgenroth C., Lehrer.

Müller Louis, Amtsverw.

Münzer C., Fabrikant.

Rauchenbach Rich., Modelleur.

Rochler Albin, Ziegeleibes.

Schilling, Architekt.

Schwenke Fz., Kfm.

Strebel Arno, Lehrer.

Thalman Bernh., Kfm.

Tonndorf Herm., Postdirect.

Wagner Rich., Kfm.

Weisser Ed., Dr. med.

Wohlfarth Gust., Rentier.

Posen.

Meinert, Hauptmann.

O.-V. Peiser Carl, Musikalienhändler.

Trampe Paul, Regierungsbaumeister.

„ Anna Frau.

Sluzewski L.

Prag.

Boeck Dr. E.

Busch Ernst, Fabrikant.

Hannamann Emil, Landesrath.

Hecht Dr. Victor, Advokat.

Hessler Friedr., Musikdirektor.

Juppa Josef, Dr. jur.

O.-V. Palitschek Dr. A. v., k. Landessecretär.

Pichler Luise, Frau.

Richter Marianne, Fr.

Schoen Alfred, cand. jur.

„ Hubert, Ingenieur.

Slansky Ludw., Kapellmeister des deutschen Theaters.

Sobitschka A. R., Fabrikant.

Waydelin Octavie, Frau.

Weiner Ludw., Kaufmann.

Wolff H. E., Kaufmann.

Pressburg (Ungarn).

O.-V. Drodteff Rudolf, Musikalienhändler.

Quedlinburg.

Bernhard A. v., Professor, St. Petersburg.

Birker, Gymnasiallehrer.

Brandes H., Rittergutsbesitzer.

Brückner W., Musiklehrer.

Busch L., k. Superintendent.

Dihle Dr. A., k. Gymnasial-Director.

O.-V. Forchhammer Th., Musikdirector.

„ E., Musikdirector'sgattin.

Gottschalck Fr., Musiklehrerin.

Hedicke Dr. E., Professor.

Herlitz W., Concertmeister, Ballenstedt.

Herrmann E., Concertmeister, New-York.

Herrmann H., Kaufm.

Herrmann J., Concertsängerin.

Ihlefeldt G., pr. Arzt

Kohl Dr. A., Gymnasiallehrer.

Kramer B., Stadtrathsgattin.

Lerche H., Kaufmannsgattin.

Möbius R. Fr.

Reinhardt A., Tonkünstler, Ballenstedt.

Rudeloff Marie Fr.

Sachs D., Kunstgärtner.

Träger W., Kaufm.

Verdens Th., Lehrer, Ballenstedt.

Voges E., Buchdruckereibesitzer.

Vogler Commerzienrath.

Witte Kaufm.

Rastatt.

Eberlein, Lieutenant.

Raschke, Premier-Lieutenant.

Reiser, Lieutenant.

Saal,

Thiergärtner Drumont, Prem.-Lieutenant.

Wachs Rittmeister.

Wettstein, Major.

O.-V. Woyna v., Hauptmann.

Regensburg.

Seidl, Oberpostmeistersgattin.

Reichenberg i. Böhmen (Zweigverein).

I. Vorstand: Schütz Franz, Bürgerschullehrer.

II. „ Proksch Rob., Instituts-Director.

I. Schriftführer: Arnold Erhard, Bürgerschullehrer.

II. „ Gerhardt Ferdin., Musiklehrer.

Kassier: Müller Carl, Kaufmann.

Arnold Jos., Disponent.

Beuer Ferd., Bürgerschullehrer.

Breyer Emil, Professor.

Christ Anna, Musiklehrerin.

Czeschka Adeline, Edle v. Hohenorst.

Czumelik Joh., Lehrer, Röchlitz.

Eiselt Fr., Bürgerschul-Katechet.

Elger Dr. Joh., Advocat.

Fischer Joh., Magistratsrath.

Fischer Jul., Comptoirist.

Fritsche Jos., Buchhändler.

Günther Franz,

Herrmann Jul., Lehrer, Dörfel.

Herzog Anna, Musiklehrerin.
 „ Franz, Gesanglehrer.
 Hübner Jos., Clavierfabrikant.
 Hufsky Jul., Kfm.
 Jakob Anna, Schluckenau.
 Jannasch Franz, Buchhändler.
 Klock Ferd., Turnlehrer.
 Köck Traugott, Kfm.
 Kumpfe Joh., Dr. jur.
 Legler Friedr., Lehrer.
 Leutelt Joh., Lehrer, Josefthal.
 Maier Wilh., k. k. Professor.
 Möller Hedwig, Musiklehrerin.
 Mohr Henriette, Privatiere.
 Neumann Alois, Kfm.
 „ Gust., Kunsttischler.
 „ Carl, Lehrer.
 „ Rud., „
 Oelkrug Jos., Lehrer.
 Pfohl Ferd., Schuldirektor.
 Porsche Ed., Dr. med.
 „ Robert, Dr. jur., Röchlitz.
 Reinelt Emanuel, Bürgerschuldirektor.
 Reinelt Vinc., Lehrer, Dörfel.
 Richter Joh., Lehrer.
 Rössler Heinr., Kfm., Gablenz.
 Rudolf Franz, Bürgerschullehrer.
 Schmidt Jos., Chorrector.
 Schücker Carl, Dr. jur.
 Schütz Heinr., Musikdirector.
 Simon Auguste, Musiklehrerin.
 Simmon Jos., Bürgerschullehrer.
 Simon Magdalena, Musiklehrerin.
 Stekert Rud., Professor.
 „ Auguste, Professorsgattin.
 Utler Anton, Conditor.
 Wähner Fanny, Fabrikantensgattin.
 Weiss Ferd., Lehrer, Hanichen.
 Wildner Jos., Kfm.
 „ Heinr., Kfm.
 „ Marie, Lehrerin.
 Wuch Franz, Ober-Inspector.

Riga.

Andrejanoff V. v., Schriftsteller.
 Bach J., Kaufmann.
 Bahrt E., Frau.
 Berkholz Dr. Georg, Stadtbibliothekar.
 Bünchner J., Consulent.
 Bujanoff M., Frau.
 Carlberg N. v., Sekretär.
 Daudert Wilh., Rathsherr.
 O.-V. Döllen Alexander W.
 Drishaus Charles, Kaufmann.
 Freymann v., Landrichter.
 O.-V. Glasenapp Carl Fr., Oberlehrer.
 „ H., Frau.
 „ M., Professor.
 Grünberg Th., Professor.
 Helms Carl, Lehrer.
 Löbmann Stephanie, Frau.
 O.-V. Lohse Otto, Capellmeister.
 Lorch Fr., Kaufmann.
 Ments Carl, Kaufmann.

Mirkowitsch, General-Lieutenant.
 Moosbrugger F., Maler.
 Müller J., Frau.
 „ Therese, Frau.
 Müthel H. v., FrI.
 Schilling M. v., Frau wirkI. Staatsrath.
 Schlau W., Oberlehrer.
 Simonson, Frau wirkI. Staatsrath.
 Sprost E., FrI.
 Staden v., FrI.
 Tidebühl, Frau Geheimerath.
 Vogel Victor, Cand.
 Wahl Harald v., Advokat.
 O.-V. Westermann Hermann v., Oberlehrer.
 „ A. v., Frau.
 Zietemann Louis, Kaufmann.
 Zimmermann Th., Rathsherr.
 „ H., Frau.

Roehrsdorf (Posen).

O.-V. Músiol Robert, Lehrer.

Rostock.

Clement Mary Frau, Consul.
 O.-V. Schatz Alb., Hofmusikalienhändler.
 Witte Carl Fr., Student.

Rottweil a. N.

O.-V. Besele Heinr. v.
 Stahl A., Caplan.

Rudolstadt.

O.-V. Bloss C., fürstl. Hofmusik u. Seminarlehrer.
 Koeppen F., Apotheker.
 Schmidt Otto, Rentier.

Ruhrort.

O.-V. Andreae Dr., Buch- u. Musikalienhändler.

Salzburg.

Angermayer Jos., mag. pharm.
 „ Amalie Frau.
 Benedict Carl, Dr. jur.
 Demel Carl, Architekt.
 „ Pepina.
 Dirnhöfer Dr. med.
 Freisauff von Neudegg, Redacteur.
 „ Charlotte.
 „ „
 Funk Victor Dr., Concipient.
 Fries Joh., Rechtsanwalt, Traunstein.
 Gerber Carl, Concertmeister.
 Hinterhuber Carl, Apotheker.
 Huber Adelheid FrI., Traunstein.

Hueber Dr. Eduard, Advocat.
 Hummel J. F., Director d. Mozarteums.
 Kerber Herm., Buchhändler.
 Mathes C., k. k. Hofrath.
 Michel Hyacinth, k. k. Professor.
 Neumüller Hans, Kfm.
 Nissl Angelo, Baupract., Traunstein.
 Petter Carl, Privatier.
 Pöll Dr. Frz., k. k. Bez.-Arzt.
 Prohaska Victor, k. k. Landgerichtsadjuuct.
 Richter Eduard, k. k. Professor.

Louise Frau.

Rosian Dr. Adolf, Advokat.
 Sedlitzky Dr. Wenzel, k. k. Hofapotheker.
 Seefeldner Mathilde Frl.
 Schneller Dr. Jos., Advocat.
 Schnürer v., Ingenieur.
 Spängler Ida Frl.
 Steinhäuser Franziska v., Frl.
 O.-V. Stigler Dr. Jos., Advocat.
 Zillner Anna Frl.

Sampang (Java).

O.-V. Lublink-Weddik Dr. jur., Ads.-Resid.
 Verbeck R. D. M.

Schweinfurt.

Cramer Chr. Fr., Kfm.
 Kleemann Albert, Dr. med.
 Nordschild Adolf, Bankier.
 O.-V. Raab German, Kfm.

Siegen.

O.-V. Wurm C. J., Kfm.

Simbach.

Dittmar Carl, Bezirksgeometer.
 Liebisch, Eisenbahnbeamter.
 Söllheim Gg., Rechtsanwalt.

Sondershausen.

Bernhard, Kammermusiker, Würzburg.
 Bieler, „
 Bullerjahn, „
 Biester Th., Eleve am Conserv.
 Fleischer Buchhändler, Leipzig.
 Freytag, Eleve am Conserv.
 Grünberg, Concertmeister.
 Haase, Kammermusiker.
 Hesse H., Capellmeister, Coburg.
 O.-V. Kistler C., Componist.

Frau.

Köhler E., Kammermusiker.
 Laue, Oberbürgermeister.
 Lindner E., Photograph.
 Mäder C., Musikprofessor, Pittsburg.
 Martin, Kammermusiker.
 Merten, Oberlehrer.

Pohlig, Hofpianist, Würzburg.
 Schneider Frl., Musiklehrerin.
 Schröder, Hofcapellmeister.
 Schulz-Dornburg, Concertsänger.
 Turek, Eleve am Conservatorium.

Sonneberg i. Thüringen.

Bergmann Jos., Kaufmann.
 Dressel Cuno, Kaufmann.
 „ Ernst Fr., Kaufmann.
 „ Gotthelf, „
 „ Otto jun., „
 „ Otto sen., „
 Escher Victor, „
 Fleischmann Edmund, Kaufmann.
 „ Fritz, „
 „ Franziska Frau Wittwe.
 „ Julius, Kaufmann.
 Heubach Carl, Kaufmann.
 „ Herm., Brauereibesitzer.
 „ Oscar, Kaufmann.
 Lützelberger Carl, Kaufmann.
 Luge Gust.
 Marseille Armand, Kaufmann.
 Richter Fran, Sanitätsrathsgattin.
 O.-V. Roth Bernh., Lehrer.
 Schaitberger Carl, Kaufmann.
 Sieder Hilda Frl.
 Horn Heinr., Kaufmann.

Spandau.

O.-V. Pretzsch Dr. Bernhard, Gymnas.-Lehrer.
 Thieme Johanna Frl.
 Tusche, Predigerswittwe.
 Wutk Bernh., Gymnasiallehrer.

Speyer.

Fehl, Consistorial-Secretär.
 Grohé Auguste Frl.
 „ Louise Frau.
 O.-V. Scheffter Richard, Musikdirector.
 „ Lina Frau.

Sprenberg.

Tietz, Apotheker.

Stargard (Pommern).

Wilsing Frl.

Stettin (Zweigverein).

I. Vorstand u. Kassier: Freude, Rechtsanwalt.
 II. Vorstand: Seidel Robert, Tonkünstler.

Bauer Dr., pract. Arzt.
 Beelitz, Rechtsanwalt.
 Bohm, Justizrath.
 Brunemann, Rechtsanwalt.
 Cuntz, Kfm.
 Eckstein, Kfm.
 Furbach, Justizrath.
 Goeden, Landesrath.
 Grau, Musiklehrer.
 Grawitz A. Frau, Rentiere.
 Heegewaldt, Kfm.
 Heintzmann, Rechtsanwalt.
 Kabisch, Gesanglehrer.
 Kettner, Kfm.
 Krüger Herm., Referendar.
 Lindner Frau, Kaufmannsgattin.
 Lippold, Kfm.
 Loeper, Syndikus.
 Lorenz Dr., Musikdirector.
 Markert, Rechtsanwalt.
 May, Kfm.
 Meyer, Kfm.
 Müller, Diäten.
 Pfaff Dr., Fabrikdirector.
 Pflüger Dr., Zahnarzt.
 Pufahl Dr., pr. Arzt.
 Ritschl, Rechtsanwalt.
 Schwarz, Director.
 Schlutow, Commerzienrath.
 Wegner Dr., pr. Arzt.
 Weigert, Amtsrichter.
 Wendisch Frll.
 Wendlandt, Justizrath.
 Werner, Rechtsanwalt.
 „ Rechtsanwalts-gattin.
 Zarnekow, Gesanglehrer.

Strassburg (Zweigverein).

Vorstand: Meyer Dr. Oscar, Universitäts-
 Bibliothekar.
 Schriftführer: Möller, Premierlieutenant im
 6. k. sächs. Inf.-Reg. Nr. 105.
 Kassier: Roffhack Dr. jur., Reg.-Rath.

Adenauer, Lieutenant.
 Albert, Besitzer d. „Rheinlust“.
 Amann, Theaterdirector.
 „ Frau.
 Asbahr, Capellmeister.
 Aster H., Hauptmann.
 Bartels Lieutenant.
 Beckmann Victor, stud. med.
 Bomhard, Landgerichtsrath.
 Beuther, Lieutenant.
 Braun, Referendar.
 Breme, Premierlieutenant.
 Brozack G., Redacteur.
 Bruch Carl, stud. med.
 Creuzinger Dr. med., Assistenzarzt.
 Dickhoff, Referendar.
 Döderlein Dr., Museums-Director.
 Dubois, Amtsrichter.
 Ennes Carl, stud. chem.

Etzel v., Forstmeistersgattin.
 Eynern Fritz v., stud. chem.
 Feder v., Lieutenant.
 Fischbach, Redacteur.
 Fischer Ernst, Professor.
 Förster Rich., stud. jur.
 Franke, Hauptm.
 „ Hauptmannsgattin.
 Gerlach, Lieutenant.
 Gerloff Osw., stud. chem.
 Gläsche, Premierlieutenant.
 Götzt, Major.
 „ Premierlieutenant.
 Grewe, Lieutenant.
 Gruss, Capellmeister.
 Grützmann, Betriebs-Secr., Schiltighelm.
 Hagen Joh. Gg., Buchhalter.
 Hahn, Kfm.
 Harpf, Anwalts-gattin, Brumath.
 „ Premierl. a. D. „
 Hering, Eisenbahndir.
 Hilpert, Capellmeister.
 Hirsch Dr., Stabsarzt.
 Hochstetter H., stud. chem.
 Hörner, Cassen-Rendant.
 Hummitzsch, Hauptmann.
 „ Hptms.-Gattin.
 Jan v., Schriftsteller.
 Kastner-Boursault Dr. G. Frau.
 Kittler Gg., Drogenhändler.
 Kirchhoffer, Dr. med.
 Klatte Alfred, Redact.
 Klingler, Prof. a. Conserv.
 Krause, Premierlieutenant.
 Krieger, Notar, Gebweiler.
 Krupka, Premierlieutenant.
 Kraeling, Capellmeister.
 Larras, Oberst.
 Larras, Oberstens-Gattin.
 List W., Bibliotheks-Assistent.
 Marion Frau, Kammersängerin.
 Mayr v., Unterstaatssecr.
 Mensing Frll.
 Merten, Lieutenant.
 Meyer, Frau, Univers.-Bibliothekarsgattin.
 Mühleisen, Student.
 Müllendorf, Biblioth.-Secr.
 Müller, Premierlieutenant.
 „ Dr. Frz., Assistent.
 Mutze Dr. med., Stabsarzt.
 Neddermann, Kfm.
 Oeser, Premierlieutenant.
 Oppenheim v., stud. jur.
 Ott Fr. Carl, Weinhändler, Würzburg.
 Paulitzky Dr. med., Oberstabsarzt.
 Peter, Reallehrer.
 Planitz Edler v. d., Adjutant.
 Plato v., Major.
 Popp, I. Staatsanwalt.
 Prel Baronin du, Regierungsrathsgattin.
 Rasch H., stud. chem.
 Rath vom, Referendar.
 Reitzenstein Frhr. v. Hptm.
 Roffhack, Reg.-R.-Gattin.
 Roth, Reg.-Rath.
 Russo Mosco, stud.

Saar Frau, Capellm.-Gattin.
 Schäfer, Student.
 Schaffer, Premier-Lieutenant.
 Scharrer jun.
 Schickert Dr. med., Oberstabsarzt.
 Schlereth v. Fr.
 Schmieden v., Lieutenant.
 Schmid Otto, Conservator.
 Schmolze, Notar, Westhofen.
 Schrieker Dr., Senatssecretär.
 Schubarth-Engelschall, Hptm.
 Schuster, Seminarlehrer.
 Schwarzmänn, Bankier.
 Sering, Musikdirector.
 Stein, Adjutant.
 Stilling Dr. J., Professor.
 „ Prof.-Gattin.
 Stübgen, Premierlieut.
 Taut, vereid. Uebersetzer.
 Toussaint, Ministerialref.
 Türkheim Frhr. v., Lieutenant.
 Uhl Dr., Oberstabsarzt.
 Vaihinger Dr., Professor in Halle a. d. S.
 Vanselow, Oberstengattin.
 Vogel v. Falkenstein Egbert.
 Wengler Lieutenant.
 Wigand Dr., Archivdir.
 Winkelmann Dr.
 Wolff Dr., Assistent.
 Wolfram Dr., Lehrer.
 Wurst Christ., Buchdrucker.
 „ Buchdruckers-Gattin.
 Zajic, Concertmeister.
 Zentner Dr., Landgerichtsdirektor.
 Zschille, Lieutenant.

Stuttgart.

O.-V. Kürschner Jos., Professor.
 „ Frau.
 Macköy John.
 Ziegler Jos., Redacteur.

Tirschenreuth.

O.-V. Mezger Carl, Fabrikant.
 Weiss Ferd., Holzhändler.

Tölz.

Bauer S., Kfm.
 Böck Adolf, Buchdruckereibesitzer.
 Diemer J. B., Musikdirector.
 Egidy H. v., k. Oberexpeditor.
 O.-V. Fiedler F., Lehrer.
 Krettner A., Brauereibesitzer.
 Pensberger L., Conditor.
 Ris Dr. Ph., Oberstabsarzt, Kochel.
 Ulrich Otto, k. Bahnmeister.

Trier.

Aichmayer, Sec.-Lieutenant.
 O.-V. Druffel Dr.
 Kirschbaum, Capellmeister.

Triest.

Bergauer Franz.
 Bernetti Aloys.
 Brettauer Ludwig.
 Brettauer Valerie Frau.
 Engelmann Frieda Frau.
 Fonzari Jacob.
 Francol Manfred.
 Giorguli Alexander.
 Guttmann Heinrich.
 Gutmannsthal Emma, Frau v
 O.-V. Heller Julius, Musikdirector.
 Hocévar Ludwig.
 Jahsch Johann.
 Koscielshy Hugo v.
 „ Antonia Frau v.
 Oblasser Anna Frau.
 „ Marie Frau.
 „ Emil.
 „ August.
 Piacezzi Carl.
 Pollermann Josef.
 Posner Leo.
 Rauch von Zollwart Ida Fr.
 Romano Germanico.
 Rovelli J. B.
 „ Marie Frau.
 Schroll Ernst.
 Schwachhofer Max.
 „ Elvira Fr.
 Swida Dr. Franz.
 Walach Aloys.
 Wiedner Ernst.
 Wrede Marie Fürstin v.

Troppau.

Beutel Anna Fr.
 Buchbinder Käthe Fr.
 Bumballa Franz, Dampfbadbesitzer.
 Drechsler Adele Fr., Musiklehrerin.
 Deutscher Verein in Troppau.
 Ertel Carl, Lehrer in Friedek.
 Gotter Edmund, General-Agent.
 Heinz Gustav, Concipient.
 Horny Dr. Heinr., Advocat.
 Illing Dr. Theodor, Sanitätsrath.
 Jordan Adolf, Landes-Ingenieur.
 Keil Heinr., Kupferwerksbesitzer.
 Klinghammer Ida Fr., Kindergärtnerin.
 Kojetinsky Franz, Lehrer.
 Kubolla Carl, Lehrer in Friedek.
 Kupka Ad., Musiker.
 Lundwall J., Baumeister.
 Magerle Carl, stud. jur. in Wien.

Meier J., Stationsvorstand.
 Meixner Alois, k. k. Professor.
 Müller Alois, Lehrer.
 Niemeczek, Carl, Notar.-Cand., Freudenthal.
 Nobis Albert, k. k. Notar in Wigstadt.
 Pfeiffer Dr. Ed., Redacteur.
 Pillarsky Casimir, stud. jur. in Wien.
 Pribil Raimund, Redacteur.
 Roller Joh., k. Musiklehrer.
 Schönaich Emil, Redacteur.
 Skasik Leop., Kunstgärtner.
 Strassilla Aug., Buchdruckereibesitzer.
 Wasserab A. Frl.
 O.-V. Wondra Hubert, Musikdirector.
 Zenker Ed., Buchhändler.
 Zieger Franz, Lehrer.
 Troppauer Singakademie.
 „ Männergesangverein.
 „ Turnverein.

Tübingen.

Hefti Dina Frl.
 O.-V. Koestlin Dr. K., Univers.-Prof.
 Rohde Dr. Erw., Univers.-Prof.

Tübingen (Akadem. Wagner-Verein).

Vorstand: Hefti Friedr., cand. phil.
 Schriftführer: Reinhold Carl, stud. theol.

Friedrichs Carl, stud. jur.
 Gottschick Franz, Stud. d. Forstwissensch.
 Seidl Arthur, „ „
 Witte E., stud. theol.
 Wölffing E., stud. math.

Untermünsterthal i. Br.

O.-V. Bauer Dr., Arzt.
 Gutmann H., Altbürgermeister.
 Koch Frau, Hauptmannsgattin, Freiburg i. B.
 Riesterer H., Lehrer, Thunau.
 „ Dr. K., Arzt, Staufen.

Venedig.

Angelini G., stud. jur.
 Munaro A., Schriftsteller.
 O.-V. Rossi Carlo, Capellmeister.
 Rossi G., Student.

Viersen.

Becker Carl, Kfm.
 Brands Theod., Lehrer, Crefeld.
 Greef Fr. W., Commerzienrath.
 Greef F. W. jun., Fabrikant.
 Heckmann Leop., „
 „ Jos., „
 „ Hedwig Frau.
 Houfer H., Musiklehrer.
 Jüchen Aug. v., Kfm.

Langen Johannes, Fabrikant.
 Maunzt C., Fabrikant, Rheydt.
 Mengen Hugo, Fabrikant.
 Mengen Hugo Frau.
 O.-V. Schmidt Adolf, Fabrikbesitzer.
 „ Adolf, Frau.
 „ Anna Frl.
 „ Marie Frl.
 Schmitz Jul., Kfm., Crefeld.

Villingen.

O.-V. Hilpert, Ingenieur.
 „ Frau.

Warnsdorf (Zweigverein).

Vorstand: Thiele Adolf, Fabrikant.
 Schriftführer: Spiegel Emil, Kaufmann.
 Kassier: Sieber Gust. Joh., Geschäftsführer.

Bartl Heinrich, Geschäftsleiter.
 Braunseis N. W., Buchhalter.
 „ Eduard, Spediteur.
 Bauer Gustav, Gasinspector.
 Ackermann Wenzel, Geschäftsleiter.
 Dub Alois, Agent.
 Deutscher Nationalverein.
 Daubrawa Ottokar, Apotheker, Kreibitz.
 Fröhlich Carl jun., Bleicher.
 Fröhlich Robert, Fabrikant.
 Fäger Josef, Kfm.
 Fröhlich A. C., Agent.
 Goldberg C. R., Bürgermeister.
 Goldberg Gustav, Fabrikant.
 Gerhard Paul, Dresden.
 Gabriel Franz, Schmiedmeister.
 Hage Robert, Bank-Director.
 Hanisch Karl, Fabrikant.
 „ Alfred,
 Hübel Dr. Rudolf, Advocat.
 Hanisch Frz. jun., Fabrikant.
 Hentschel Oscar, Zahnkünstler.
 Harmonie, Männergesangverein.
 Herrmann C. G., Fabrikant.
 Kraupa Wenzl, Kfm.
 Klette Carl, Kfm.
 Kobbe Iwan, Kfm.
 Künstner, Dr. med.
 Knotz Marie, Advocatensgattin, Leipa.
 Knotz Dr. Alfred, Adv., Leipa.
 Kreibich Jos., Kfm.
 Lederer Dr. Leo, Advocat.
 Liebisch Gust., Fabrikant.
 Langer Theofil sen., Fabrikant.
 Löw Georg, k. k. Official.
 Liebisch Heiner jun., Fabrikant.
 Mayer Joh., Fabrikant.
 Männergesangverein.
 Pohl R. F., Buchhändler.
 Paschasius Rich., Kfm., Hamburg.
 Posselt Ludw., Kfm.
 Pietschmann Conr., Musiklehrer.
 Plischke Franz, Geschäftsleiter.

Pokorny Moriz, Kfm.
 Pädagogischer Verein.
 Richter J. W., Oberlehrer.
 Richter Carl, Buchbinder.
 Reinisch Oskar, Fabrikant.
 Reinisch Magd., Fabrik.-Gattin.
 Reinhold Carl, Kfm.
 Rieger Justin, Apotheker.
 Reinisch Aug., Oekonom, Kreibitz.
 Rosenzweig Anna Frl., Prag.
 Richter Gust., Bäckermeister.
 Richter Wenzel, Fabrikant.
 Strache B. jun., Kfm.
 Strache Ed., Buchdruckereibesitzer.
 Schrauber Ant. jun., Photograph.
 Schütz Arthur, Bankbeamter.
 Schützen-Sänger-Club.
 Seidel Carl, Spediteur.
 Thiele Marie, Fabrikantens-Gattin.
 „ Brunhilde.
 „ Max.
 „ Richard.
 Theisig Florian, Techniker.
 Theisig Adolf, Geschäftsführer.
 Tschirner Ludw., Fabrikant.
 Verein der Musikfreunde.
 Wagner Eduard, Schuldirektor.
 Witschel Carl, Fabrikant.
 Zeidler Jos., k. k. Steuercontroleur.
 Zeidler Jos., Lehrer, Schönlinde.

Weimar.

Horson Pauline, grh. sächs. Kammersängerin.
 Lassen Dr., grossh. sächs. Hofcapellmeister.
 Loën Frhr. v., General-Intendant der grossh. sächs. Hofbühne.
 Merian, Frau Dr.
 Moritz, Dr. jur.
 Müller-Hartung, Capellmeister, Professor u. Direktor d. grossh. sächs. Musikschule.
 Reisenauer, Tonkünstler.
 Schorn, Frl. v.
 Sturtzkopf, Maler.
 Walter, grossh. sächs. Hof-Schauspieler.

Wels (Zweigverein).

Vorsitzender: Fischer Alex., k. k. Bezirks-Hauptmann.
 Stellvertreter: Haslinger Jos., Lederfabrikant u. Landtags-Abgeordneter.
 Kassier: Holter Franz, Eisenhändler.

Binder Eduard, Handelslehrer.
 Birlbauer Aug., Buchdruckereibes.
 Czischek Betty Frau.
 Gross Dr. Franz, k. k. Notar.
 Gruber Leopold, Kfm.
 Haas Herm., Buchhändler.
 Haberfellner Joh., Gasthofbesitzer.
 Haslinger Elise, Lederfabrik.-Gattin.
 Hein Joh., k. k. Post- u. Telgr.-Amts-Verwalt.
 Hlanzal Friedr., Kfm.

Holter Marie, Kaufmannsgattin.
 Jungwirth Alois, Privatier.
 Koczowsky Franz, Lehrer in Aschach.
 Kostka Ferd., Kfm.
 Novotny Bertha, Privatiere.
 Peither Jos., Lehrer.
 Plaichinger Joh., k. k. Schulinspector.
 Röhl Ferd., Ingenieur.
 Rosenberger Klara, Musiklehrerin.
 Straberger Gustav, Wechsler.
 Straberger Hermine, Advokatenstochter.
 Saller Albin, Dr. med.
 Schauer Dr. Joh., Advocat.
 Schiesser Jos., Sodawasserfabrikant.
 Urbanitzky Rud., k. k. Bauadjunkt.
 Vielguth Wilhelmine, Privatière.
 Wesseli Jos., Gaswerkdirektor.

Weyarn.

Batzer Max, Lehrer.
 Denk Otto, Lehrer.
 O.-V. Dilger Fr., Lehrer.
 Mühlecker, Lehrer.
 Obermüller, Musiker, Wattersdorf.
 Prams Joh., Präfekt.
 Stadler Seb., Kfm.
 Zechmeyer, Musiklehrer.

Wiener Akadem. Wagner-Verein.

(Zweig-Verein.)

Obmann:	Boller Dr. Victor, k. k. Gerichtsadjunct.
Obmann-Stellvertreter:	Schaumann Dr. Frz., k. k. Auscultant.
I. Schriftführer:	Höfler Alois, k. k. Gymnasialprofessor.
II. „	Fissinger Carl, Bankbeamter.
III. „	Kaschenreuther Dr. A., Ritter v., k. k. Auscultant.
Kassier:	Reichel Wolfgang.
Archivar:	Köchert Theodor, Juwelier.
Beirath:	Steinhauser Rob. Dr.
„	Kretschmann Th., Mitgl. d. k. k. Hofcapelle.

Abel Emma.
 Abel Max, Kfm.
 Adametz Hermine, Frl.
 Adensamer George, Fabrikant.
 Adler Georg.
 „ Dr. Guido, Docent a. d. Universität.
 „ Dr. Julius, Advocat.
 „ Dr. Victor.
 „ Dr. Rudolf, Apotheker, Rudolfsheim.
 Aichinger Josef, Mödling.
 Alberti Carl, Lehrer.
 Alker Anton, Beamter, Troppau.

Almasy Gräfin, Wilhelmine.
 Alter Dr. Rud., k. k. Hofrath, Ober-Döbling.
 Altmann Wilh., Beamter.
 Altmann Jos.
 Altmann Leop., kais. Rath.
 Arnberger Heinr., Bankbeamter.
 Aschner Alfred, Bahnbeamter.
 Bachmayr Emanuel.
 Bachmayr Emilie Frau.
 Bachofen v. Echt Ad., Brauereibes., Nussdorf
 " " " Albertine Frau. "
 " " " Frl. "
 " " " Pauline Frl. "
 Bahr Rosa Frl.
 Ballasa Therese Frau v.
 Ballatschano Frau v.
 Bardach James.
 Barendsfeld Arthur.
 " Moritz, Kfm.
 " Pilar Frau.
 " Otto Kfm., Paris.
 Baumgartner Theodor, Beamter.
 Beck Fanny Frau.
 Beer Max Josef, Componist.
 " Wilh., Privatier.
 " Theod., stud. med.
 Beisser Josefine Frau.
 Beliza Carl.
 Benies Dr. Heinr., Advokat.
 Berger Dr. Vinc. v., Advokat.
 Berger Fanny v. Frau.
 Bergstein Gabriele Frau.
 Bernatzik Dr. Edm., k. k. Gerichtsadjunct
 Berndt Julie Frl.
 Bernuth Ludw. v., Ingenieur.
 Bernuth Nicolaus v., Ingenieur, Budapest.
 Berzewicz A. v., k. k. Kämmerer.
 Beschorner Alex. jun., Fabrikant.
 Bihan, Angelika, Frl.
 Binder Joh., Beamter.
 Bischoff Emilie Frl.
 Bischoff Louise Frl.
 Bitterlich Richard, Kunstakademiker.
 Blasser Gust., Musiker.
 Bleyleben Irma Frl. v.
 Böhler Albert.
 " Anna, Frau
 " Friedrich.
 " Josefine, Frau.
 " Dr. Otto.
 Böhm Aug., stud. med.
 " Dr. Jos., Universitätsprofessor.
 " Rosine Frau.
 Borkowsky Wilhelmine Frau.
 Boxberg Viola Frau Gräfin.
 Braun Heinrich, Bankbeamter.
 Braun Berthold, Bankier.
 Braun Dr. H., Prof. a. d. k. k. Handels-Akad.
 Breyer Jenny Frl.
 Brichta Moritz, Studiosus.
 Brücke Th. v., k. k. Gerichtsadj.
 Bruck Carl, Studiosus.
 Bruckner Anton, Prof. am Conservat.
 Bruckner Bruno, Studiosus.
 Brüll Ignaz, Componist.
 Budalowsky Marie Frl.

Budik Richard Dr.
 Buhl Gustav Frhr. v.
 Bussjäger Rudolf, Musikalienhändler.
 Bauer Richard, Student.
 Bergstein Jul., Kfm.
 Bernd Dr. Friedr., Professor.
 Beydi Fr. jun., Kfm., Zwettl.
 Beyer Rudolf.
 Brunnbauer Hrch., Schulleiter, Kirchdorf.
 Burghardt Peter, k. k. Auscultant.
 Castel Emerich van der, stud. jur.
 Colmar Frau v.
 Concelli Adolfine Fr.
 Concelli Richard, Opersänger.
 Conrat Hugo.
 Crone Ernestine Frau.
 Czerny Anton, Kfm.
 Czerny Josefine Frau.
 Czerny Paula Frl.
 Dachler Paul.
 Daum Dr. Adolf, Advocat.
 Demar Marie Frl.
 Demel Clara Frau.
 Deycks Dr. Gustav.
 Dewoletzky H.
 Dewoletzky Rudolf, Lehramtsandidat.
 Dilgskron Marie Fr. v., Privatiere.
 Dittel Marie Frau v., Hofrätthin.
 Dittel Leopold v.
 Dlauhy Dr. Wilhelm.
 Doernhoeffer Auguste Frau.
 " Edward.
 " Carl.
 " F., Studiosus.
 Dreifus Frhr. v.
 Dub Moritz, stud. jur.
 Dückert Albert, Kfm.
 Dumba Nicolaus, Reichsrathsabgeordneter.
 Diemer Dr. H., k. k. Auscultant, Hernalis.
 Dietsch Rosa Frl., Mühlhausen i. Elsass.
 Dux Ludwig, Beamter.
 Dechtereiff Dr. v.
 Dechtereiff Frau v.
 Ebenstein E.
 Eckardt Dr. Fr.
 Eckstein Friedr., Chemiker.
 Edenhauser Katharina Frau.
 " Marie Frl.
 " Rosa Frl.
 Eger Dr. Alex., Gen.-Secr. d. Nord-Westbahn.
 Egger Dr. Max, Advocat.
 Egger Adele Frau.
 Ehlers Dr. Anton, k. k. Notar.
 Ehlers Julius.
 Ehrenfels Baron Leopold, Gutsbes., Krems.
 Ehrenfels Baron Christian.
 Ehrenstein Fr. E. v., General-Intendant.
 Eichinger Joh., Cafetier.
 Elbogen Dr. Friedr., Vertheidiger.
 Elischer Karl, Gutsbesitzer, Kaschau.
 Elischer Karl jun.
 Eltz Dr. F. L., Advokat.
 Eltz Victor, Dr. med.
 Engel Alexander, Beamter.
 Englmann Wilhelm.
 Erben Robert, Musiker.

- Ertl Fr., Kfm.
 Ertl Jos., Bankbeamter.
 Ertl Moritz, stud. jur.
 Eckstein Amalie Frl.
 Eckstein Helene Frl.
 Egger von Möllwald Dr., Regierungsrath,
 Gymnasialdirector.
 Egger von Möllwald Frau.
 Emig Julius J.
 Ehrenfeld Clotilde Baronesse.
 Ehrenfeld Juliane Baronesse.
 Engelhardt Frau.
 Fanta Caroline, Frau.
 Fanta Clementine Frl.
 Fechter Ferdinand.
 Festetic Graf Paul.
 Feyrer Louise Frl. v.
 Fichna Ida Frau.
 Fichna Ludwig.
 Fischer Alex., k. k. Bezirkshauptm., Wels.
 Fischhof Robert, Tonkünstler.
 Flamm C. Frl.
 Flattich Wilhelm, Architekt.
 Flattich Maja Frau.
 Flesch Herm., kais. Rath.
 Flesch Josef, Studiosus.
 Fried Charlotte Frau.
 Fried Helene Frl.
 Friedländer Eugen.
 Frühwald Dr. Josef, Advocat.
 Fuhrmann Dr. Aug., Mag.-Conc.-Adjunct.
 Fuhrmann Dr. Rudolf, Conceptspracticant.
 Fux Dr. Hugo, Adv., Neutitschein.
 Foltz Albert, Buchhändler, Linz.
 Franckel Dr. A., Direktor des Stadttheaters,
 Brünn.
 Friedmann L.
 Fessel Cornelia, Kremsmünster.
 Fröschel Rudolf, Dr. med.
 Fehring Otto, Professor.
 Feilitzsch Fedor, Baron.
 Feilitzsch Frau Baronin.
 Frischauf.
 Fuchs Alois, stud. forest.
 Gagstatter Carl, Privatier.
 Gaigg Ritter v. Bergheim.
 Galatti Hans Ritter v.
 Ganghofer Dr. Ludwig, Schriftsteller.
 Gaschler Josef, Schätzmeister.
 Geisler Caroline Frl.
 Gericke Alfred, Kfm.
 Geyer Alois, Beamter.
 Geyer Rudolph.
 Girharz Theodor.
 Glaser Dr. Heinr., Advocat.
 Gleich Alfred, stud. med.
 Göllerich August, Musiker.
 Goetz Emmerich, stud. techn.
 Goldscheid Dora Frl.
 Goldschmidt Herm. v.
 Golz Alex. D., Maler.
 Golz-Greipel Amalie Frau.
 Gottlieb Julius.
 Graff Hedwig Frl., Musiklehrerin.
 Granichstätten Hermine Frl.
 Greipel Franz Hellfried.
 Grohmann Robert, Kfm.
 Grünsfeld Heinrich, Kfm.
 Guthertz-Ditmar Lisa Frau.
 Gutmann Albert J., Hof-Musikalienhändler.
 Gaal.
 Gaal Frau.
 Görgner Frau v.
 Gorgowich Dusan, Pest-Ofen.
 Griesenböck v., Assess., Vilshofen b. Passau.
 Gürtler Hans, Brünn.
 Gschwindt Dr. Georg, Adv., Budapest.
 Gschwindt Frau, Budapest.
 Gesselbauer Dr. Otto, Notariatscandidat.
 Grau August, Student.
 Grohmann Antonie.
 Haas Carl Frhr. v., k. k. Rittmeister.
 „ Dr. Carl.
 „ Marie v. Frau.
 Haberler Sophie v. Frl.
 Hähnel Dr. Fritz, Stadtsecretär, Steyr.
 Hähnel Louise Frl.
 Halbkram Marie Frau.
 Hammer von Nemesbany Anton Frhr.
 Hanau Wilhelm Prinz zu.
 Harnwolf Emilie Frau.
 Hardtmuth Franz, Fabrikant.
 Hartmann Emil Ritter v.
 Hauk W. Ph., Mechaniker.
 Hauschka Julius, Apotheker, Herzogenburg.
 Hawelka Carl, Ingenieur.
 Heinzelmann Ludw., stud. jur.
 Heller Emil.
 Helm Dr. Theodor, Prof., Musikschriftsteller.
 Hemsen Dora Frl.
 Hendlé Heinrich.
 Hengster Elise Frau.
 Hengster H., Bahnbeamter, Deutschbrod.
 Henneberg Br., Fabrikdirector, Pottendorf.
 Henneberg Hugo.
 Heppner Th., k. k. Auscultant, Korneuburg.
 Herz Dr. Leo, k. k. Ministerialrath.
 Herzmansky B., Musikalienhändler.
 Herzog Heinr., stud. phil.
 Hierhammer Buchdruckereibesitzer.
 Hiess Eduard.
 Hillebrand Dr. Carl, Privatbeamter.
 Hillig Fr.
 Hirsch Richard, Beamter.
 Höfler Amalie Frau.
 „ Marie Frl.
 Hönigsberg Dr. Robert v.
 Hoffritz Adolf.
 Hofmann Marianne Frau.
 Hofmann von Weltenhof Dr. Paul.
 Hutterstrasser.
 „ Frau.
 Holzinger Th. L.
 Holter Franz, Kfm.
 Homann Dr. Josef, k. k. Notar.
 Horowitz Adalbert, Professor.
 Horn Camillo.
 Horn Dr. Ferdinand.
 Hornbostel Hans, Fabrikant.
 „ Anna Frau.
 „ Mini Frl.
 Horwitz Clementine Frau.

Huberth Fanny Fr. v.
 Huberth Marie Fr. v.
 Hutzler Caroline Fr.
 Hutzler Josephine Fr.
 Höllrigl Franz, Redacteur.
 Hynais Cyrill, Student.
 Hutterstrasser Ludwig.
 Henkel Georg.
 Heidelberg Moritz, Kfm.
 Heidelberg Cornelia Frau.
 Hirsch Josef.
 Janitsary Louise Frau v.
 Jantey Louis.
 Iby F. X. Hr., Kfm.
 Jeckl Dr. Theodor v.
 Jettel Dr. Emil, Hofsecretär.
 Jurie Frau Dr.
 Juritsch Carl, Beamter.
 Jautsch Edward, Ober-Ingenieur, Fünfhaus.
 Jakein Student, Agram.
 Junck Fräulein.
 Kapff Otto v., Schriftsteller.
 Karl Auguste Frau v.
 Karl Fr. v.
 Kastner Emerich, Redacteur.
 Kautschitsch Dr. Arthur, Advocatur-Cand.
 Keller Otto, N. öster. Landesbeamter.
 Kerry Dr. Bruno.
 Kerry Richard.
 Kessel Franz.
 Kiefer Georg.
 Kietabl Ludwig, Kfm.
 Kirsch Dr. Adolf, Advocat.
 Kleibel August, k. k. Auscultant.
 Klein Dr. Wilh., Privatdocent a. d. Univers.
 Klöss Fr., Währing.
 Klose Gustav, Ingenieur.
 Knobloch Edm., Kfm.
 Koch Franz, Bahnbeamter.
 Koch Julie Fr.
 Koch Ludwig, Maschinen-Ingenieur.
 Köchert Heinrich, Kammer-Juwelier.
 „ Erich.
 „ Karoline Frau.
 „ Melanie Frau.
 „ Marie Frau.
 Körber Josefine Frau.
 Köstinger Franz.
 Kohn Emanuel, Kfm.
 Kojá Dr. Friedrich, k. k. Auscultant.
 Kolisko Marie Frau.
 Kollmann Elise Frau v.
 Konegen Carl, Buchhändler.
 Kopál Ludwig, Bankbeamter.
 Kopriwa M. L., k. k. Notar, Matzew.
 Kotersitz Joseph, Oberst des Geniestabes.
 Kottlechner Frau, Breitenau.
 Kottlechner Pauline Fr., Breitenau.
 Kottlechner Peter, Ingenieur, Breitenau.
 Krafft Emma Fr.
 Kralik Louise Frau v.
 Kralik von Meyerswalden Math. Frau.
 Kralik von Meyerswalden Richard.
 Kreibitz Josef, Bankbeamter.
 Krickl Edgar.
 Krickl Julius, Generalsecr. d. W. Bauges.

Kuffner Camilla Frau.
 Kuffner Wilhelm.
 Kühneth Georg, Ingenieur.
 Kukutsch Isidor, Professor.
 Korngold Dr.
 Karger Wilhelm.
 Krschek Marie Frau, Ministerialrätin.
 Kohn Richard, Student, Brünn.
 Kafka Heinr., Componist.
 Krüpl Edward, Maier a. d. Südbahn.
 Kumpfmiller Emil, Student, Linz.
 Karner Josef, Beamter.
 Karner Ernestine Frau.
 Krejci Anna Frau, Gesangsprofessorin.
 Koller Hugo.
 Kundrath Dr. Eugen, Advocat, Zwettl.
 Kirschbauer Emil, Musiker, Mödling.
 Klein Friedrich Baron.
 Kias Therese Frau, Hernalis.
 Landesmann Jaques, Kfm.
 Lang Edmund, Studiosus.
 Lang Fritz.
 Langgassner Anton Redacteur.
 Laporta Hermine Fr.
 Larisch Rudolph E. v.
 Lassing J. B., Währing b. Wien.
 Lechner Ludwig, k. k. Professor.
 Lechner Wilhelmine Fr.
 Lederer A. Frau.
 Leeb Michael, Gastwirth.
 Leeden Carl v. d., Gutsbesitzer, Rekawinkel.
 Leeden Clara v. d. Frau, Rekawinkel.
 Leithe Franz J., Waydhofen a. d. Ybbs.
 Lerch Dr. Alex., Arzt.
 Lesk Carl, stud. arch.
 Leon Gustav Ritter v.
 Lesser Rosa Frau.
 Lewitus Hermine Frau.
 Libochowitz Carl.
 Lichtblau Herm.
 Lichtenstern Ludwig, stud. jur.
 Liebhart Rudolf.
 Lindner Anci Fr. v.
 Lindner Angela Fr. v.
 Lipiner Siegfried.
 List Franz, Stadtbaumeister.
 List Johann, Stadtbaumeister.
 Lisst Henriette Frau v., Gen.-Procur.-Wwe.
 Löhr Hedwig Fr. v.
 Löw Rosa Fr.
 Löw S.
 Lorenz Dr. Heinr., Arzt.
 Lützow Mathilde Comtesse.
 Lukats v. Borosnyo Charlotte Frau.
 Lutz Moritz, Gerichtsadjunct, Herzogenburg.
 Ludwig Alois, stud. jur., Brünn.
 Ludwig Carl, Gymnasiast, Brünn.
 Löbel Mathilde Fr.
 Luttenfeldner Marie Frau.
 Löwe Ferdinand Musiker.
 Lustig Wladimir, Student, Brünn.
 Lierhammer Fabrikdirector, Podolien.
 Lentner Franz, Telegraphenofficial.
 Mahler Dr. Friedrich, k. k. Auscultant.
 Mandl Alois, Kfm.
 Mandl Arnold, Fabrikant.

- Manner Wolfg., Reichsritter v., Minist.-Secr.
 Margulies Adele FrL.
 „ Anna Frau.
 „ Dr. Benedict.
 „ Hermine FrL.
 Markgraf FrL.
 Maurat Julius, Beamter.
 Maurer Gustav, Beamter.
 Mauro Ernestine FrL., Gesangsprofessorin.
 Mayreder Julius, Architect.
 Mecenseffy Paul, Studiosus.
 Meisslinger Carl, Privatier.
 Meisslinger L. FrL., k. k. Hofopernsängerin.
 Menthel Auguste FrL.
 Merores Theodor, Bankier.
 Merores Louise Frau.
 Michael Agnes Frau.
 Miller August, Fabrikant.
 Mirus Eduard Sänger.
 Mittler Dr. Alfred, Advocat.
 Moldenhauer J. Frau.
 Motloch Johanna Frau.
 Motloch Willi Frau.
 Motloch Dr. Theodor, k. k. Gerichtsadjunct.
 Mottl Fritz.
 Moucka Eduard.
 Mouronitzoff Peter v.
 Mouronitzoff Alexandrine FrL.
 Mouronitzoff Elisabeth FrL.
 Much Rudolf, studiosus.
 Müller Albrecht.
 Müller Marianne Frau.
 Müller Wilhelm, Buchhändler.
 Miriller.
 Markus Adalbert, Stüdtirender, Linz.
 Meerwald Ludwig.
 Mortl Johann jun., Pressburg.
 Maresch Dr. Rudolf, Secretär.
 Mayer Josef, Musiker.
 Mayr Dr. Richard, Professor.
 Meyer Robert, Docent.
 Milner Dr. Eman., Gutsbes., Buchau, Böhm.
 Müller Josef, Ingenieur.
 Navarra Emilie FrL. v.
 Nebesky Gustav, Techniker.
 Nebesky Dr. Othmar.
 Neubner Dr. E. B., Arzt.
 Neumann-Cordua Th.
 Neidl Johann.
 Netke Rudolf.
 Nittl Ferd., stud. jur.
 Neumann Fr. v.
 Norsed Therese Frau.
 Nowotny Eduard.
 Nowotny Manageta, Albert.
 Nüchtern H. M.
 Nyary Thomas Graf.
 Obermeyer Mathilde Frau.
 Obermeyer Rosa FrL.
 Oblat Ludwig Hr.
 Oehme August, Oberinspector d. Staatsbahn.
 Oehn Carl, Bankbeamter.
 Oesterlein Nicolaus, Schriftsteller.
 Oestmann Marie Frau.
 Oestmann Wilhelm, Beamter.
 Oliverson M. C. Frau.
 Ortony Alex., Redacteur.
 Ostini Carl, Frhr. v., k. Rittmeister, München.
 O'Sullivan de Grass Graf, Hietzing b. W.
 Olbrich Julius, Architect.
 Olbrich Frau.
 Orgeni FrL. v.
 Pachulsky Ladislaus v.
 Paekeny Elsa FrL.
 Päämann E. Frhr. v., Concepts-Practikant
 d. Generalintendanz.
 Palmer Ed., Dir. d. allg. Montangesellschaft.
 Panek Marie FrL.
 Patsch Joseph.
 Patsch Marianne Frau.
 Patsch Rudolph.
 Pattai Dr. Robert, Advokat.
 Patzelt Marie FrL.
 Pernerstorfer Engelbert.
 Pernerstorfer Anna.
 Pernitza Dr. Emil.
 Peter A., Lehrer, Wegierska-Gera, Galizien.
 Petzleederer Dr., k. k. Auscultant, Gmunden.
 Pilat Josef v., Beamter.
 Plantan Johann, Notariatscandidat.
 Platschek Wilhelm, Beamter.
 Platzer Dr. Hans, Arzt.
 Plaschewsky K., FrL. de, Gesangsprofess.
 Pleban Emma Frau.
 Pleninger FrL. v.
 Pölzl Josef, Hernals.
 Pöschl August, Rechnungsassistent.
 Pohl Gustav.
 Pokorny Dr. Carl, Advocat.
 Pollak Elise Frau.
 „ Ernst, stud. jur.
 „ Dr. Moritz, Polizeiarzt.
 „ Rudolf, Disponent.
 Porschinsky Adolf, Rechnungsrath.
 Porubsky Emil, Bureauchef.
 Pranter Franz, Stadtbaumeister..
 Premier Theodora Frau v., Wels.
 Pretzner Flora FrL. v.
 Pretzner Gisela FrL. v.
 Pries Paul, stud. med.
 Princeps Louis Chevalier de.
 Prinzl Anton.
 Prossinagg Dr. Ludwig, Advocat.
 Pruckner C. Frau, Gesangsprofessorin.
 Puchner Michael, Hetzendorf b. W.
 Püchner Josef, Fabrikant.
 Pollak Dr.
 Pfalz Dr. Vincenz.
 Prix Anton, Professor.
 Putz J.
 Putz C.
 Pölzl Leopold.
 Pöschl Dr. Moriz.
 Ploss Ernst.
 Rach Josef.
 Rättig Theodor, Musikalienhändler.
 Ramharter Karl, Besitzer d. vegetar. Küche.
 Rauchberg Hrch. Dr.
 „ Frau.
 Ratz Anna, FrL.
 Reichert Gustav, Fabrikant.
 Reichl Caroline, Frau, Wels.

Reichmann Fritz, Beamter.
 Theodor, k. k. Hofopernsänger.
 Reiff Josef.
 Reinhold Hugo.
 Reinprecht Rudolf.
 Reisch Marietta, Frau, Oberdöbling.
 Reisch Theodor Dr., Advokat.
 Reitter Hans.
 „ Marie, Frä.
 Reschauer Heinrich, Reichsraths-Abgeordn.
 Rieger Karl Dr., k. k. Gymnasial-Prof.
 „ Franz, k. k. Hauptmann.
 Riehl Anton Dr., Advokat, Wr. Neustadt.
 Rille Heinrich, stud. jur.
 Robert Marie v., Frä.
 Röhl Karl, Beamter.
 Rohr Ludmilla, Frau, Mattighofen.
 Rosenberger Klara, Frau, Wels.
 Rosenthal Emil, stud. med.
 Rothe Elise, Frä. Lehrerin.
 Rössler Johanna, Frau.
 Ruben Karl, Dr.
 Rücker Edmund, k. k. Auscultant.
 Ruff Heinrich.
 Russel Kurt.
 Russo Heinrich, Grundbesitzer.
 Reiffenstein Max, Fabrikant.
 Reisinger Hans, stud. chem.
 Rohm Theodor.
 Reinel Dr. Wilhelm, k. k. Regimentsarzt.
 Reithofer Josef, Steyr, Ober-Oest.
 Renth M., Brunn.
 Reichmeyer, Conditor, Marburg a. D.
 Sax Emanuel Dr.
 Schaffer Josef, Architekt.
 Schalk Karl Dr., Mödling.
 „ Josef, Musiker.
 Scharrer Friedrich, Nürnberg.
 Schaumann Riza, Frau, Korneuburg.
 Schebesta Josef, Chemiker, Nussdorf b. Wien.
 „ Josefine, Frä.
 „ Wilhelmine, Frau.
 Scheid Georg Adam, Fabrikant.
 Scheimpflug Max Dr., Arzt.
 „ Martha, Frä.
 „ Frau.
 Schellein Karl Dr., Custos am k. k. Belvedere.
 Schenner Wilh., Prof. am Conservatorium.
 Schey Josef Dr., Frhr. v., k. k. Univ.-Prof.
 „ Paul, Frhr. v.
 Schiestl Wilhelm Dr.
 Schindler Karl, Professor.
 Schirokoff Marie v., Frau.
 Schittenhelm Anton, k. k. Hofopernsänger.
 Schlierholz Ignaz, k. k. Ober-Ingenieur.
 Schmarco Alfred, stud. med.
 Schmidt Anton, Privatier.
 Schneider Friedrich, Hauptkassier.
 Schneller Hans v., Oberdöbling.
 „ Pauline v., Frau, Oberdöbling.
 Schönaich Emil, stud. phil.
 „ Gustav Dr.
 Schönberger Emilie, Frä.
 Schönerer Georg Ritter v., Reichsraths-Abg.
 Schöpfleuthner Josef.
 „ Leopold.

Schottner Theodor, Ingenieur der Südbahn.
 Schütt Eduard, Musiker.
 Schur Gustav, Bankbeamter.
 „ Rosa, Frau.
 Schurda Karl Frhr. v.
 Schuster Heinrich Dr., k. k. Univ.-Prof.
 Schreiber Camilla, Frau.
 Schwager Albertine, Frau.
 Schwarz Karl.
 Schweickhart Lilly, Frau.
 Schweizer Albert.
 „ Frau.
 Scordelli Nikolaus.
 Seibt Anton, Musiker.
 Seidler Ernst, stud. jur.
 Seiller Emma, Frau Baronin.
 Semo Salomon, Kaufmann.
 Semsch Bruno Dr.
 Senegaglia Eugenie, Frä.
 Sennyey Felicie, Baronesse.
 „ Virginia, „
 Seuchter Fritz.
 Singverein d. Gesellschaft d. Musikfreunde.
 Skrbinsky Anna, Baronin.
 Sitte Camillo, Direktor d. Staatsgewerbeschule.
 Sommer Rudolf.
 Sotlscheg Ignaz, Kaufmann.
 Spigl Friedrich, Professor.
 Springer Anna, Frä.
 Sprinzenstein Polly, Gräfin.
 Stadler Hermine Frä., Pianistin.
 Steger Heinrich Dr., Advokat.
 Stein Karl.
 Steiner Leopold.
 „ Frau.
 Steinhauser Josef, Dr. med.
 „ Marie, Frau.
 Steinhäuser Emilie, Frau.
 Stella Stefan.
 Stüber Fritz, Dr. phil.
 Stiassny Wilhelm, Architekt.
 Straberger Gustav, Wechslergesch.-Besitzer,
 Wels.
 Stradal August Dr., Musiker.
 Strobach Marie, Frä.
 Stroschneider Auguste, Frau.
 Stross Ludwig.
 Stubenvoll Dr. Emil, Advokat.
 Suchanek Eduard.
 Suchomel Dr. Theodor, k. k. Notar, Matzen.
 Suida Bertha, Frau, Neunkirchen.
 Summerer Hans, Communalbeamter.
 Suttner von Erenwin, Frä.
 Schandlbauer Hans, Dr. med.
 Schlechter Anna, Frau.
 Scholdes Hilda, Frau.
 Schwarz Anna v., Frä.
 Swoboda Albert, Sekretär.
 „ Robert Dr., Advokat.
 Schönlanck Alexis, Schauspieler.
 Schwab Louise v., Frä.
 „ Mathilde v., Frau.
 Scanavi, Etienne v.
 „ Nikolaus v.
 Szotjory von Lissnyo.
 Stiassny Gustav, Architekt.

Schreiber, Krems.
 Schneller Ludwig, Döbling.
 Seeliger Bella, Frau.
 Semmler Ferdinand, Privatier, Agram.
 Stölzle Wilhelm.
 Seuffert Eduard, Disponent bei Bösendorfer.
 Seifert Karl, Penzing b. Wien.
 Stiegler Karl, Techniker.
 Stieglleithner Dr. Josef, Advokatur-Cand.
 Klagenfurt.
 Saphir Josef.
 Stepanoff, Dr. med., Petersburg.
 Frau.
 Sauer-Czaki, Edle von Nordendorf, Con-
 stance, Frau, Zwettl.
 Tautschmann Jacobine, Frau, Pettau.
 Thaler, Fr. v.
 Thausig Anton K.
 Bertha, Frau.
 Thiele A., Warnsdorf i. B.
 Rudolf.
 Thonner Therese, Frau.
 Fr. v.
 Tifoxilos Manuel, Pächter d. städt. Bades.
 Tilgner Ludwig, Kaufmann.
 Max.
 Töplitz Stanislaus, Buchhändler.
 Toldt Alexander.
 Trenkler Julius.
 Trost Karl.
 Tschöpe E., Studiosus.
 Trousil Victor, Bierbrauer, Mürrzuschlag.
 Frau.
 Tugendhat E., Frau, Brünn.
 Trebesiner Dr. Josef, Notar, Gutenstein.
 Ubel J. M.
 Ulbing Richard, Advokatur-Candidat.
 Ullmann Eduard, Beamter.
 Ludwig, Fabrikant.
 Josef.
 Ulrich J. B.
 Max.
 Jannette, Frau.
 Valtriny Eugenie, Fr. v.
 Vielguth Marie, Frau, Wels.
 Vivenot, Egon Ritter von.
 Yella v., Fr. v.
 Vockner Sidonie, Frau.
 Vogt Karl, Musiker.
 Volkert Adam, Gastwirth.
 Wagenführ F. A., Fabrikant.
 Wagner Adele v., Fr. v.
 Carl, Professor.
 Warton Josefine, Frau.
 Walzl Oscar.
 Wassmann Gustav, Beamter.
 Watznauer Heinr.,
 Wegelein, Fr. v.
 Weigl Alex., Beamter.
 Weiss Amalie v., Frau.
 Dr. Adolf, Advokat.
 Dr. August.
 Ernestine, Frau.
 Fritz, Musiker.
 Theodor.
 Weisskirchner Anton.

Weissel Lucy, Frau.
 Werndl Eduard, Waffenfabrikant, Stadt Steyr.
 Wetzler Emanuel, Musikalienhändler.
 Weyl Louis.
 Wichmann Dr. Heinrich.
 Wickerhauser M., stud. forest.
 Wickhoff Dr. Franz, Custos.
 Wiener Akademischer Gesangverein.
 Winheim Emil, Kaufmann.
 Winkelmann Emma, Frau.
 Wismeyr Alois, Sekretär d. Creditanstalt.
 Witteck Gustav, Musiklehrer, Penzing.
 Wittmann Rudolf, Ingenieur.
 Witzmann Karl, Fabrikant, Breitenau.
 Wlassak Dr. Eduard, Regierungsrath.
 Wolf Victoria, Frau.
 -Eppinger Dr. Sigmund, Advokat.
 Wolff Franz, Literat.
 Gustav.
 Wrany Dr. Eugen, k. k. Auscultant.
 Wiesbauer Katharina, Frau.
 Würzner Franz, Professor.
 Waldron Williams.
 Waldmann Otto.
 Wünschberger Marie, Frau.
 Wellenheim Edwin v.
 Herr v.
 Frau v.
 Fr. v.
 Fr. v.
 Winkler E., Arzt, Agram.
 Frau,
 Wohlfarth Dr.
 Xantopoulos Thimotey.
 Zamojsky, Graf.
 Zappert Eduard, Beamter.
 Louis, Fabrikant, Sechshaas.
 Zdeniczay Ernestine v., Frau.
 Ziwsa Carl, Professor.
 Zontides Dr. D.
 Zottmann Franz, Musiker.
 Zweigelt Hilda, Fr. v.

Wien.

Boehler Friedrich, Werkbesitzer.
 Otto Dr.
 O.-V. Gutmann A. J., k. k. Hof-Musikalienhändler.
 Bertha, Frau.
 Krawoschnitt K., Comptoirist.
 Löw Dr. Josef, k. k. Notar.
 Müller-Roeder.
 Sigmann Dr.
 Alfred, Student.
 Fr. v.

Wiesbaden.

Ardeck Prinzessin von.
 Disch-Wilson Frau.
 Elgershausen C., Hauptmann a. D.
 Frech Dr., Arzt.

Gräfe Dr., Arzt.
Grünthaler Frz., Bildhauer.
Lahm Joh., Redacteur.
Müller Hermann, Concertmeister.
Prätorius Dr., Arzt in Katzenelnbogen.
Romeis Dr. jur.
Trimius Wilhelm, Rentier.
O.-V. Wiegand, Dr. med., pr. Arzt.

Worms.

Baerle Vinc. v., Fabrikant.
Dösch L., Kreisschulinspector.
Ewald, Amtsrichter.
Haine C., Musikdirector.
Heyl C. W., geh. Commerzienrath.
Heyl Max, Major à l. s.
Hofheinz Jac., Fabrikant.
Horn Dr. Oscar.
Kiebitz C., Musikdirector.
Kirschhöfer, Gastgeber.
Kranzbühler E., Buchdruckereibesitzer.
Nebel W. E., Kfm.
Pistor E., Kfm.
Quentell Dr., Gymnas.-Lehrer.
Reinhart Gg., Fabrikant.
Reinhart N. A., Landtagsabgeordneter.
O.-V. Renz Friedrich.
Schlösser B., Kfm.
Schoen Friedr., Fabrikant.
Schoen J. C., Fabrikant.
Schoen Wm., Legationsecretär, Bern.
Stephan Dr., Anwalt.
Trumpler Cl., Fabrikant.
Valckenberg F. W., Kfm.
Valckenberg Wm. D., Fabrikant.
Wagner, Lieutenant u. Bataillons-Adjutant.

Würzburg.

Debes Carl, cand. jur.
Elsässer Ernst, Kfm.
Herzing Hans, Kfm.
Hofmann Gottfr., Advocat.
Kinzing J. B., Brauereibesitzer, Zell.
O.-V. Kliebert Dr., Director d. k. Musikschule.
Lenk Hans, cand. phil.
Müller-Schiedmeyer, Clavierfabrikant.
Pohl Hans, Musikeleve.
Rieger Dr., Privatdocent.
Schech Simon, Bankier.
Scheidt Julius, Pianist.
Vischer Helene Frä.
Zeiss Dr. Chr., pr. Arzt, Marktbreit a. M.

Zabern i. Elsass.

Buff, Referendar,
Frank Dr., Kreisarzt.
O.-V. Luthmer Dr., Oberlehrer.
Reichenau von, Referendar.
Ruville v., Lieutenant.
Wenz, Staatsanwalt.

Zeitz.

Frisch Alban, Redacteur.
Fritsch Joh., Musikdirector.
Haller Herm., Referendar, Gera.
O.-V. Löbbs C., Chordirigent.
Marks J., Cantor, Rasberg.
Schnock Max, Amtsvorsteher, Hainichen.
O.-V. Weidmann G., Kaufmann.

Zirndorf.

O.-V. Bock Heinrich, Brauerei-Direktor.

Zittau.

Böhlman Clara, Musiklehrerin.
O.-V. Fischer Paul, Musikdirector.
Fischer Louise, Concertsängerin.
Kaskel Carl v., Gymnasiast.

Znaim.

Alexovits Gisela Frau, Zahnarztesgattin, Wien.
Auersperg Christiane, Prinzessin von.
Berg Baronin, Güterdirectorsgattin, Locz bei Nagy Brestovany (Ungarn.)
Fiby Heinrich, städt. Musikdirector.
Friedenfeld Fritz v., Gutsbes., Mannsberg.
Gärber Emilie, Beamtesgattin, Wien.
Haberler Leopold v., Buchhändler.
Kinsky Maria Fürstin, Sternkreuzordens- u. Palastdame Ihrer Maj. d. Kaiserin.
Kinsky Ferd. Fürst, geh. Rath u. Kämmerer.
Krejčík Käthe, Frä. Privatière.
Toni, Frä.
Kupka Hermine, Tonkünstlersgattin, Wien.
Kornorzynsky Stefanie v., Frau, „
Kornetzka Therese, Frau Privatière. „
Lauer Ludw., Fabrikant.
Meindl J. G., Clavierschulinhaber.
Meister Anton Dr., Advokat.
Musikverein in Znaim.
Mussil Moriz, Bürgerschullehrer.
O.-V. Pichler Carl Dr., Gymnasialprofessor.
„ Josef, k. k. Notar, Schwechat (N. Oest.)
„ Karl v., Studierender, Wien.
Reismann Lotte, Privatière, Winau.
Roux Gustav, Beamter, Wien.
Scheetz Emma, Privatière.
Spitzer Melanie, Bez.-Arztesgattin.
Schindler Fridolin, Landgerichtsrath.
Schmidt Frida, Privatière, Wien.
Soretic Theodor v., Lieutenant, Wien.
Sterio Alexander jun., Bankbeamter, Wien.
„ Clarissa, Börsensensalsgattin, Wien.
Sonntag Alma, Professorsgattin.
Wilczek Hans Graf jun., Privatier, Wien.
„ Elise Gräfin, Privatière,
Zeitheim Hedwig, Frä. Privatière, Frain (Mähren).

Zürich.

Honegger Lina, Clavierlehrerin, Winterthur.
O.-V. Hug Gebrüder, Musikalienhandlung.

Zürich.

O.-V. Prinzl A., stud. techn.

Zwettl (Nieder-Oesterreich).

O.-V. Fuhrmann Dr. Rudolf, k. k. Statthalterei-
Conceptspraktikant.
Günther Friederika, Bez.-Arztensgattin.
Kastner Sebastian, Sekretär.
Kundrath Dr. Eugen, Advokat.
Langer Therese, Frau.



Nachtrag.

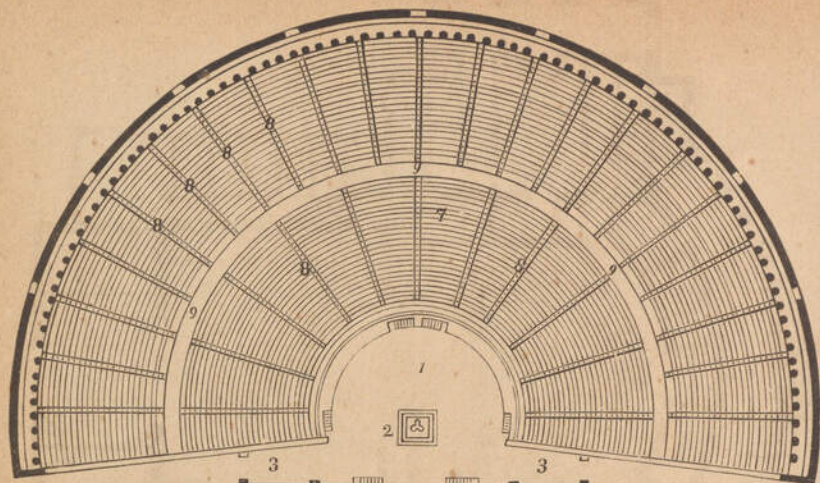
Grossenhain (Zweigverein).

Folgende Mitglieder sind noch nachzutragen:

Caspari, Fabrikbesitzer.
Grössel, Steuer-Inspektor.
Hampe Eugen, Kaufmann.
Harig Dr., Superintendent.
Kämpfe Julius, Fabrikbesitzer.
Lang Josef, Fabrikbesitzer.
Lohse, Referendar.
Naundorf Ernst, Stadtrath.
" Julius, Fabrikbesitzer.
Nitze, Regierungs-Assessor.
Oehme Emil, Prokurist.
Pöttsch, Pastor in Skässchen.
Rössler, Kaufmann.
Sicker, Kaufmann.
Stortz, Kaufmann.



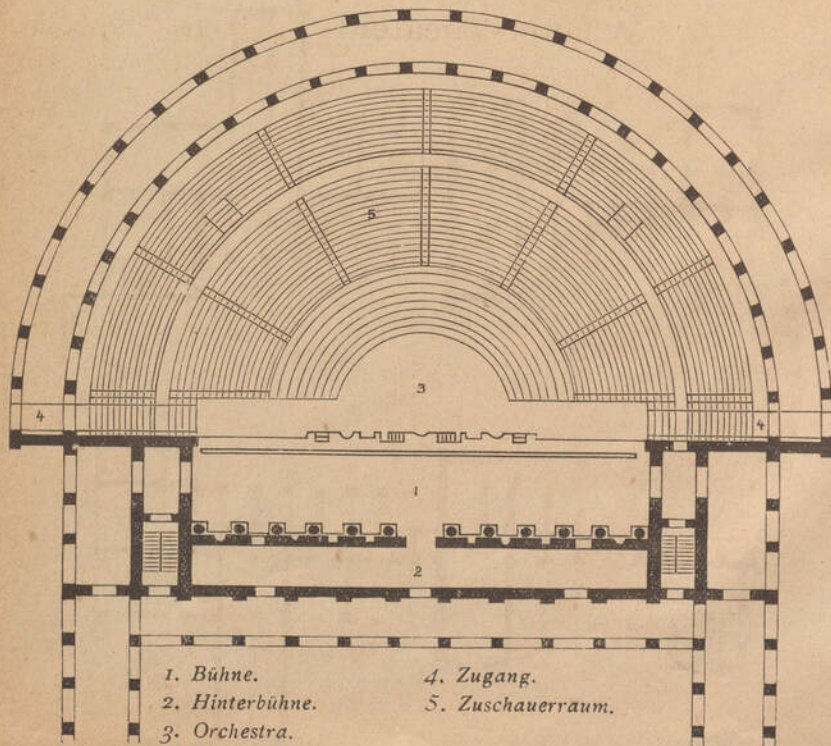
Griechisches Theater nach Strack (ca. 10.000 Personen).



1. Orchestra.
2. Thymele.
3. Zugang (Parodos).
4. Bühne (Proskenion).
5. Hinterbühne.

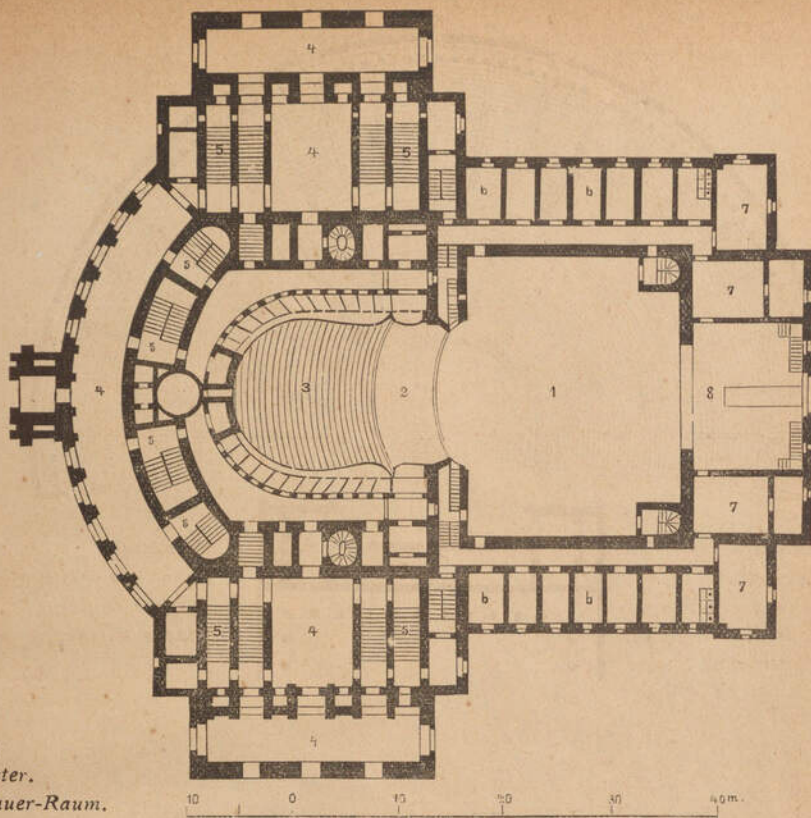
6. Paraskenia.
7. Kailon (Zuschauer-R.).
8. Treppen-Züge.
9. Diazoma (Gang).

Römisches Theater nach Strack.

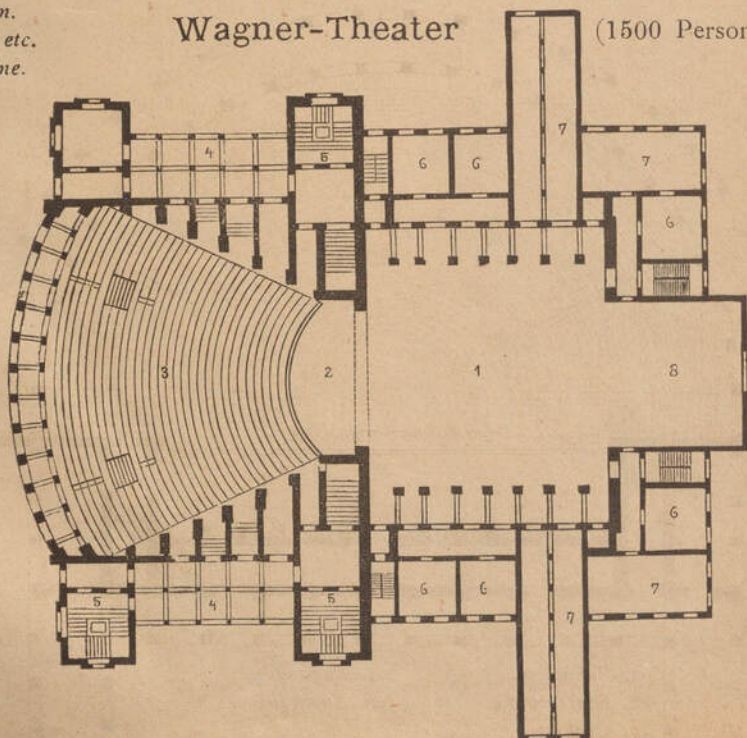


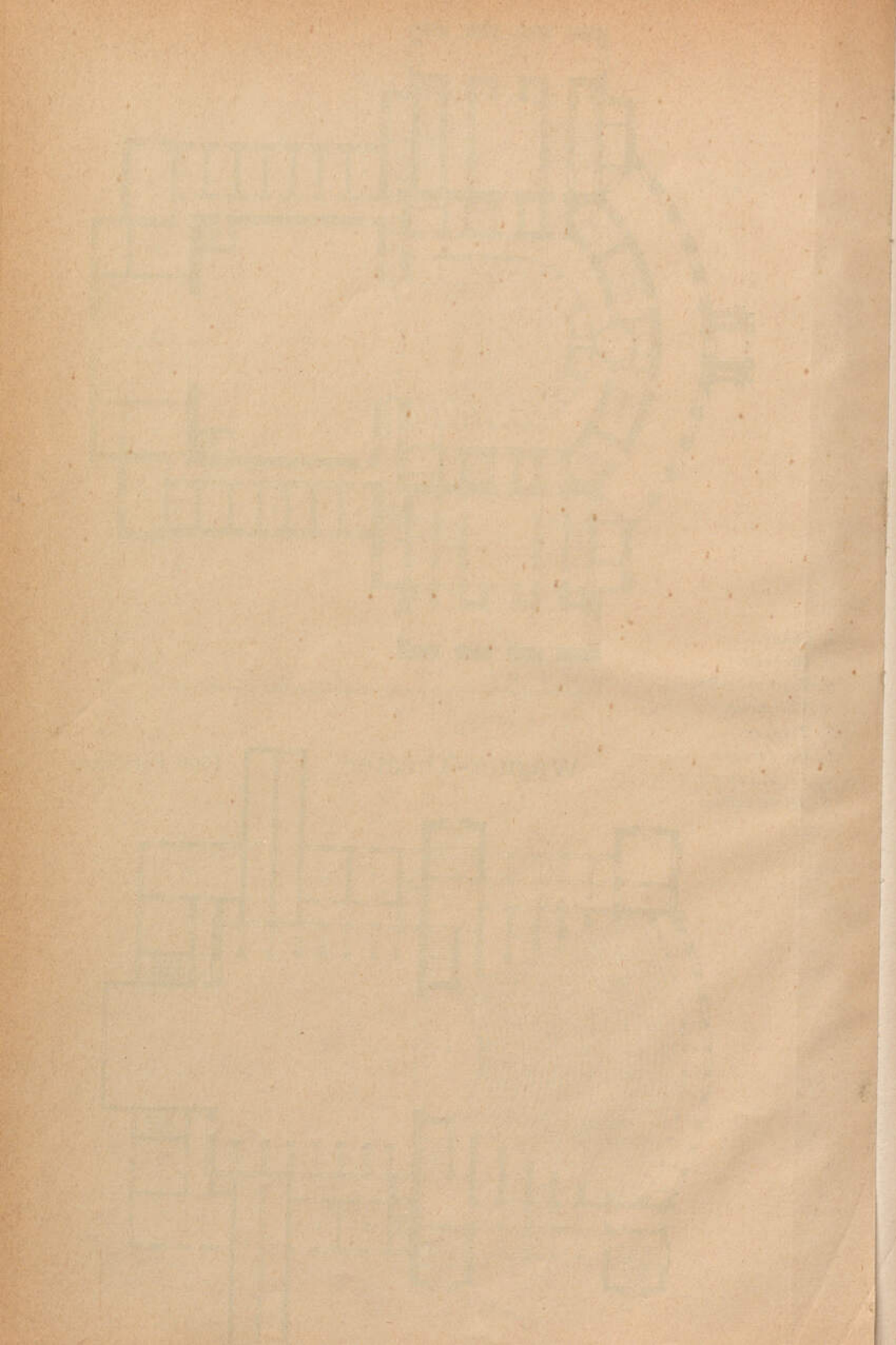
1. Bühne.
2. Hinterbühne.
3. Orchestra.
4. Zugang.
5. Zuschauerraum.

Modernes Theater (Dresden) 2000 Personen.



Wagner-Theater (1500 Personen).





Geschäftlicher Theil.

Nachrichten aus dem Auslande.

England. Die für Verbreitung der Wagnerischen Kunst in England so wirk-samen Richter-Konzerte (Dirigent: Herr Hofkapellmeister Hans Richter, Direktor: Herr Hermann Franke) finden in diesem Jahre zu London (St. James-Hall) am 27. April, 4., 11., 18., 25. Mai, 1., 8., 15., 22. Juni, zu Nottingham am 20., zu Liverpool am 21., zu Leeds am 22., zu Manchester am 23. und zu Sheffield am 24. April statt.

Frankreich. Am 24. Januar ward in 12000 Exemplaren ein „Prospektus“ zu der in Paris neu begründeten Monatschrift „Revue Wagnerienne“ ausgegeben, welche unter der Redaktion unseres jungen, eifrigen und ernstlichen französischen Gesinnungsgenossen Mr. Edouard Dujardin ausschliesslich die Interessen der Wagnerischen Kunst im höchsten Sinne vertreten und das orientirende Central-organ unserer Sache für die französischen Wagnerianer werden soll. Jede Nummer soll enthalten: 1) Tages-Chronik, 2) litterarische Studien, 3) Statistik aller Auf-führungen, Konzerte, Journalartikel, neuen Publikationen in Frankreich und im Auslande, welche auf die Wagnerianische Sache sich beziehen, 4) Analyse der Aufsätze in den „Bayreuther Blättern“, 5) Korrespondenz zwischen der Redaktion und den Abonnenten. Die erste Nummer erschien am 8. Februar. Der Preis des Jahrgangs ist 12 Francs; für das Ausland 13 Francs; halbjährlich die Hälfte; Ausgaben auf feinerem Papier 25—50 Francs. Als Mitarbeiter werden genannt: MM. Camille Benoit, Emile Bergerat, de Bonnières, Elémir Bourges, de Brayer, Champfleury, Ed. Dujardin, Ernst, Fourcaud, Jacques Hermann, Edmond Hippeau, Adolphe Jullien, M. Kufferath, Henri Lavoix, Léon Leroy, Stéphane Mallarmé, Catulle Mendès, Charles Nutter, N. Oesterlein, C. d'Ostini, Amédée Pigeon, Adrien Remacle, Edouard Rod, Edouard Schuré, Charles Tardieu, Villiers de l'Isle-Adam, Victor Wilder, H. von Wolzogen. Künstlerische Beilagen bringt die Revue von MM. d'Egusquiza, Fantin-Latour, Klinger, de Liphart, Renoir, Ch. Toché. —

Zu gleicher Zeit tritt eine Monatschrift in's Leben, welche unter dem Titel „La Revue Contemporaine“ Studien, Aufsätze, Romane, Dichtungen von namhaften Mitarbeitern (darunter: Th. de Banville, Alphonse Daudet, Felix Dahn, Ed. Engel, Edm. de Goncourt, Leconte de Lisle, Catulle Mendès, Vittorio Pica, Van ten Brinck, H. v. Wolzogen, Emil Zola) bringen wird, und deren Leiter, Direktor Adrien Remacle und Redakteur Edouard Rod, ebenfalls eine freundliche Beachtung unserer Sache verbürgen. Die erste Nummer erschien am 25. Januar; eine der nächsten wird „L'Esthétique de Rich. Wagner“ par Ed. Rod enthalten. (Abonnement: 20 Frcs., für das Ausland 22 Frcs.)

Holland. Die Wagner-Vereeniging in Amsterdam veranstaltete am 9. Jan. 1885 eine musikalische Aufführung der IX. Symphonie von Beethoven (Solisten: die Damen Bettaque und Veltman, die Herren Rogmans und Messchaert), und des Vorspieles nebst der Gralscene aus „Parsifal“ (Amfortas: Herr Messchaert, Titurel: Herr Fischer). Das Textbuch enthält das Programm R. Wagner's zur IX. Symphonie in deutscher Sprache, eine holländische Erläuterung der Grals-scene und deren deutschen Text. —

Aus deutschen Vereinen.

Cassel. Oeffentliches Konzert des R. Wagner-Vereines am 26. Januar 1885: Wotan's Gruss an Walhall, Hans Sachs unter dem Flieder, ges. von Herrn Dr. Franz Krückl aus Hamburg; Sonate für Violine und Klavier op. 8 von E. Grieg und Violinkonzert von N. Gade, I. Satz, ausgeführt von Herrn G. Ellenberger und Frä. Grossecurth; Hans Sachs' Lobrede auf die deutsche Kunst, Lieder von Schubert, Schumann, Weingartner, ges. von Herrn Krückl. Die Klavierbegleitung zu den Gesangsvorträgen hatte gleichfalls die vorzügliche Künstlerin Fräulein Emma Grossecurth gütigst übernommen.

Graz. Bei der am 4. Februar d. Js. abgehaltenen ordentlichen Generalversammlung des Grazer R. Wagnervereins wurden in den Vereinsvorstand gewählt: Dr. v. Hausegger (als Obmann), Friedrich Hofmann, Dr. Carl Muck, Dr. Heinrich Potpeschnigg; Fritz Prellinger, Fritz Purgleitner, Weiss von Ostborn. Dem geschäftlichen Theile des Abends folgte ein musikalisch-geselliger, an welchem der erste Akt der „Walküre“ von Frau v. Schikh (Sieglinde), Herrn Purgleitner (Siegmund), Herr Dr. Alfred Gödel (Hunding), und Herrn Dr. Heinrich Potpeschnigg (Klavier) vortrefflich zu Gehör gebracht ward.

Karlsbad i. B. Am 22. Januar gab der R. Wagner-Verein einen Musikabend, an welchem u. A. Joh. Seb. Bach's I. Konzert (D-moll) für 2 Violinen, mit Pianoforte, (Herren Konzertmeister Prantl und Lauberer), Arie des Daland a. d. „Fliegende Holländer“ (Herr Messerer), Charfreitagszauber für Violine, mit Pianoforte, Paraphrase von Emil Mahr (Herr Konzertmeister Prantl), Spohr's XI. Konzert op. 70 für Violine, mit Pianoforte, (Herr Lauberer) zur Ausführung kamen. Die Klavierbegleitung besorgte der Obmann Herr Janetschek.

Kiel. Unser Zweigverein veranstaltete am 24. Januar einen Musikabend, an welchem der erste Akt der „Walküre“ den Mitgliedern und ihren Angehörigen, wie einer grossen Zahl geladener Gäste, in wohl gelungener Aufführung dargeboten ward. Das Bestreben des Vorstandes, hierdurch bei unserer, der Kunst R. Wagner's vorläufig ziemlich fremd gegenüberstehenden Bevölkerung Interesse und Verständniss in weiteren Kreisen zu wecken, und unserem Zweigverein neue Mitglieder zuzuführen, ist mit gutem Erfolg belohnt worden; der Verein hat sich in Folge dieses Abends um fast die doppelte Mitgliederzahl vergrössert. Um die Ausführung hat sich vor Allem Herr A. Keller rühmlich verdient gemacht, der die Einstudierung geleitet hatte und im Verein mit Herrn Musikdirektor C. Borchers auf zwei Konzertflügeln den instrumentalen Theil in bewundernswürdiger Weise zur Ausführung brachte. Die Partie Siegmund's fand in Herrn Jordan (aus Hannover) einen trefflichen Interpreten; nicht minder glücklich ward die Partie der Sieglinde durch Fräulein Ferrand (aus Graz) ausgeführt; Herr Gottschalck (aus Hamburg) schloss sich diesen beiden Künstlern als Hunding würdig an. Alle Drei, in dieser Saison am hiesigen Stadttheater engagirt, hatten in dankenswerthester Weise ihre besten Kräfte aus rein begeisterter Freude an der Sache zum guten Gelingen eingesetzt.

C. Fr. M.

Wien. Die diessjährige Generalversammlung des Wiener akademischen Wagner-Vereines, Zweigvereines des Allgem. Richard Wagner-Vereines, fand am 22. Januar im Vereinslokale (Hôtel Wandl) unter sehr starker Betheiligung der ordentlichen Vereinsmitglieder statt. — Dem vom Vorstande hierbei erstatteten Jahresberichte ist zu entnehmen, dass der Verein gegenwärtig 862 Mitglieder zählt (gegen 600 im Vorjahre), welchen für die künstlerischen Unternehmungen überdiess noch ein Chor von 112 Sängern und Sängerinnen zur Seite steht. —

Der Verein veranstaltete im verflossenen Jahre 3 öffentliche Vorträge (gehalten von den Herren Camillo Sitte, Hans v. Wolzogen und Josef Lewinsky), eine Gedenkfeier zum Todestage Richard Wagner's am 13. Februar, und 4 Interne Musikabende mit reichhaltigen, künstlerisch werthvollen Programmen, unter Leitung des Dirigenten Herrn Eduard Schütt und Mitwirkung hervorragender Künstler unserer Stadt. In agitatorischer Beziehung ist es vor Allem die Thätigkeit für die Forterhaltung und Popularisirung der Bayreuther Bühnenfestspiele, welcher der Verein seine ganzen Kräfte zuwendete. In diesem Sinne veranstaltete er am 20. Juli einen Separatzug zu den ersten „Parsifal“-Auführungen in Bayreuth, an welchem 340 Personen aus ganz Oesterreich theilnahmen, stattete 17 Herren mit Stipendien hierfür aus, und vermochte überdiess noch (Dank der bekannten edlen Spende) 130 Freiplätze für die Auführungen des Weifestespiels an Mitglieder und Nichtmitglieder (vorzüglich an Studierende) auszugeben. — Der Centralkasse des Allgem. Richard Wagner-Vereines wurden 1409 fl. 27 kr. zugeführt; die Einnahmen des Vereines im Jahre 1884 betrugen 5493 fl. 86 kr., der Vermögensstand mit 31. Dezember 2303 fl. 01 kr. — Die Generalversammlung genehmigte den Geschäfts- und Kassenbericht und wählte in den Vereinsvorstand pro 1885 die Herren: Dr. Victor Boller als Obmann, ferner: Franz Schaumann, Prof. Alois Höfler, Dr. Adolf R. v. Kaschenreuther, Dr. Robert Steinhauser, Theodor Köchert, Emil R. v. Hartmann, Dr. Max Scheimpflug und Prof. Joseph Schalz für die übrigen Funktionen. — In das artistische Comité zur Vorbereitung der künstlerischen Vereinsunternehmungen wurden wieder gewählt die Herren: Ludwig Koch, Prof. H. M. Schuster, Theodor Kretschmann und Frank Schaumann; in dieses Comité gehört auch der Vereinsdirigent Herr Eduard Schütt. — Den zurücktretenden Vorstandsmitgliedern Herren Karl Fissinger und Wolfgang Reichel ward für ihre bisherige Thätigkeit der Dank des Vereines votirt. — Zu Ehrenmitgliedern wurden auf Antrag des Vorstandes ernannt: die Herren Josef Lewinsky, k. k. Hofschauspieler, Theodor Reichmann, k. k. Hofopern- und Kammersänger, und Herr Professor Anton Bruckner. — (Der wie immer trefflich redigirte „Zwölfte Jahresbericht“ des Vereins für das Jahr 1884 — Inhalt: Geschäftsbericht, Cassabericht, Mitglieder-Verzeichniss, Archiv — erschien gleichzeitig im Vereinsverlage).

Zum Gedächtnisse des 13. Februar.

Bayreuth. Am 13. Februar legte die Stadt Bayreuth und der hiesige Zweigverein des A. R. W.-V's auf dem Grabe des Meisters zwei Kränze nieder, denen ein dritter, vom Wiener Zweigverein geweihter, hinzugefügt ward.

Dortmund. Die „Westfälische Reform“ Nr. 7 vom 13. enthält einen schönen Gedenk-artikel über das Thema „Was ist deutsch?“ gezeichnet Bg.

Frankfurt a. M. Die hiesige „Musikalische Vereinigung“ (Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins), veranstaltete am 13. einen „Wagner-Liszt-Abend“ mit folgendem Programm: 1) Franz Liszt, „Orpheus“, Sinfonische Dichtung für Orchester, für zwei Pianoforte, vom Componisten (Herr Louis Versel und Herr Julius Wolf), 2) Richard Wagner, aus Tristan und Isolde: „Die Seefahrt“, musikalisches Bild für Pianoforte, Violine und Cello (Herren Julius Wolf, August Rode und Heinrich Kruse), 3) Franz Liszt, zweites Concert für Pianoforte in A-dur (Herr Julius Wolf), 4) Richard Wagner, Parsifal-Paraphrase für Violine von August Wilhelmj (Herr August Rode), 5) Franz Liszt, „Leonore“ (Ballade von Bürger), Deklamation mit Pianofortebegleitung (Herr Hegmann), 6) Richard Wagner, Kaisermarsch für zwei Pianoforte zu acht Händen mit Chor (Herren Arthur Cahn, Louis Versel, Zacharias Ambrosius und August Emden).

Karlsbad i. B. Die Gedenkfeier des Zweigvereins am 19. brachte u. A. den Trauermarsch (4 hdg.), Charfreitagszauber (Viol. u. Kl.), Scene aus „Lohengrin“ (Violonc., Klav. und Harm.), Albumblatt und „Träume“ (Viol. u. Kl.), Kaisermarsch (4 hdg.). Violine; Herr Fr. Lobinger, Violoncell: Herr Pleier, Klavier: Herr J. Roth, A. Janetschek. Alle hiesigen Blätter vom 14. enthielten einen Aufruf für Bayreuth.

Karlsruhe. Erinnerungsfeier d. Zw.-V's am 15.: Gralscene, Schluss d. „Götterdämmerung“, Gedicht v. Wildenbruch, Schluss d. „Parsifal“. (Frl. Meilhac, Hr. Oberländer v. Hoth., Kammers. Häuser, Hofschauapl. Winds, Philharm. Ver.)

Mannheim. Interner. Mus.-Ab. d. Zw.-V's am 19.: Vorspiel u. Waltrauten-Scene a. d. „Götterdämmerung“. (Hofkapellm. E. Paur, Frl. Wagner, Fr. Seubert, Frls. Prohaska, Sorger, Hr. Göttjes vom Hoth.)

München. Die vom hiesigen Richard-Wagner-Verein am 12. Februar im Museumssaale veranstaltete Gedächtnissfeier ward mit der Trauersymphonie eröffnet, welche Wagner im Jahre 1844 aus Veranlassung der Ueberführung der Asche C. M. v. Weber's von London nach Dresden komponirt hatte. Mit Benützung zweier Motive aus der „Euryanthe“, dem in der Ouverture episodisch auftretenden mystischen Adagiosatzes und der klagevollen Melodie von Euryanthe's Cavatine: „Hier dacht am Quell“, hat R. Wagner ein Kunstgebilde von unvergänglicher Schönheit geschaffen. Den Grundton des Werkes bildet eine wehmuthsvolle, zuletzt in feierliche Verklärung übergehende Trauer. Die Wiedergabe dieses, ausserhalb Dresdens überhaupt zum ersten Male zu Gehör gebrachten Werkes durch die Künstler unseres Hoforchesters war unter der Führung des Hofkapellmeisters Levi von idealer Vollendung. Nach dieser, die Hörer in eine weihevolle Stimmung versetzenden Einleitung betrat Freiherr Hans von Wolzogen das Podium und sprach in dreiviertelstündiger Rede „Vom idealen Publikum“. Er begann mit dem Hinweise, dass Richard Wagner's Wirken als eine organische Einheit dreier Faktoren erfasst werden müsse: seine Kunstwerke, das von ihm begründete ideale Theater und, das zu Beiden nothwendig gehörige ideale Publikum. Diesen letzteren Faktor, ohne welchen die beiden anderen keine reelle Existenz zu gewinnen und auf die Dauer zu behalten vermöchten, zu schaffen, ist die Aufgabe, welche sich der Allgemeine Richard Wagner-Verein gestellt hat. Die tiefempfundenen Schlussworte, dass unsere Trauer um den unsterblichen Meister die in seinem Geiste wirkende That sein solle, fanden den lebhaftesten Wiederhall bei den Anwesenden. Zum Beschluss der Feier wurden unter der Leitung des kgl. Musikdirektors Heinrich Porges zwei Chorwerke aufgeführt. Der von Peter Cornelius für Männerstimmen (a capella) komponirte Trauerchor: „Von dem Dome schwer und bang“ brachte die tief-ernste Stimmung des Momentes zu ergreifendem Ausdrucke. Das im edelsten Stile gehaltene, meisterlich konzipirte Werk, in welchem eine düstere Schwermuth mit einer überströmenden Gefühlswärme sich durchdringen, ward von Mitgliedern des hiesigen Lehrergesangsvereines und einer Anzahl kunstgebildeter Musikfreunde in trefflicher Weise vorgetragen. Diesem Tonstücke folgte noch ein zweites Chorwerk für gemischten Chor „Gedächtnissfeier für Richard Wagner“, gedichtet von Felix Dahn, komponirt von M. Plüddemann. Auf Grundlage von Dahn's mit schwungvoller Begeisterung erfüllter Dichtung hat der Tonsetzer, mit geschickter Benützung von Motiven aus dem „Ring des Nibelungen“ ein sehr effektvolles Werk geschaffen. An der Ausführung theilten sich neben den obengenannten Herren ein sehr stark besetzter und ausgezeichnete Kräfte vereinigender Damenchor. Der energisch-feurige Aufschwung, mit dem dieses Chorwerk schliesst, riss die Zuhörer zu lebhaftem Beifalle hin. Den für die Wirkung wesentlich wichtigen Klavierpart hatte der ausgezeichnete Virtuose Heinrich Schwartz übernommen. (Nach den „N. Nachr.“)

Der Vortrag H. v. Wolzogen's „Vom idealen Publikum“ ist als Flugschrift erschienen und für 30 % von den Vertretern, resp. der Centralleitung zu beziehen. Abgedruckt ward er ausserdem in der Sudd. Pr. Nr. 41 ff.

Münchener Hoftheater. Am 13. veranstaltete die kgl. Intendanz eine ausserordentliche, ebenso nachahmenswerth edel gedachte, wie vorbildlich künstlerisch gelungene Gedenkfeier in Form einer (strichfreien!) Aufführung von „Tristan und Isolde“ zum Besten des Allg. R. Wagner-Vereins. (Ertragniss über 2000 Mk.) Nicht schöner konnte die hochherzige Entschliessung für Bayreuth der kgl. Intendanz, sowie allen Mitwirkenden, gelohnt werden, als durch die dem Publikum sich eindringlich mittheilende Empfindung, hier schon einen Vorschmack zu den Festspielen von 1886 zu geniessen! Nicht nur der kgl. Intendanz, auch Herrn Hofkapellmeister Hermann Levi, als dem meisterlichen Leiter des prächtigen Orchesters — den künstlerischen Helden des Abends, Heinrich und Therese Vogl, — und allen so ernst und eifrig am ehrenvollen Werke mit ihren besten Kräften Theilnehmenden ward der offizielle Dank der Vereinsleitung in würdiger Form ausgedrückt. — Möge die schöne That anderwärts gleich gute Folge finden! —

Quedlinburg. Gedenkfeier am 13. unter Leitung des Ortsvertreters Hrn. Mus.-Dir. Th. Forchhammer und Mitwirkung der Hrn. Konzertm. Herlitz u. Reinhard aus

Ballenstedt: Trauermarsch (Violonc., Kl.), Quintett a. d. „Meistersingern“ (Violonc., Harmon., Klav.), Abendstern, Lohengrin-Vorspiel (4hdg.), Isolde's Liebestod, Charfreitagszauber (Violonc., Kl.), Walther vor der Zunft, Scenen a. d. „Fl. Holländer“ (Violonc., Harmon., Kl.), Parsifal-Vorspiel (Viol., Violonc., Harmon., Kl.). Der Reinertrag f. d. Allg. R. W. V.

Reichenberg i. B. Den am 4. Februar vom hiesigen Zweigvereine veranstalteten I. Musikabend des neuen Vereinsjahres, der den Manen Wagner's galt, eröffnete der Vereinsobmann, Herr Fr. Schütz, mit einer Ansprache an das sehr zahlreiche Publikum, in welcher er namentlich auf des Meisters Vermächtniss, das Idealtheater in Bayreuth, in warmen Worten hinwies. Die von dem Vereinschore, unter der Leitung des Herrn Ferd. Gerhardt, vorgetragenen Stücke, voran die „Liebesmahlfeier“ aus „Parsifal“ und der von den Damen des Vereins gesungene Spinnchor a. d. „Fliegenden Holländer“ zeigten die anerkennenswerthen Fortschritte des Chores. Die grosse Ballade der Senta sang Frl. Tony Wagner, die Partie der Mary Frl. Ang. Soyka. Die Gesangsvorträge des Hrn. C. Wilhelms boten dem Publikum Kostliches aus dem reichen, deutschen Liederschatze von Wagner, Loewe, Schubert u. A. dar. Gleichen Beifall gewannen sich weitere Vorträge von Frl. E. Keck (Gesang), Herr Schwertner (Violine) und Herr Musikdirektor Proksch (Klavier). Am 12. Februar fand im hiesigen Stadttheater unter Leitung des Kapellmeisters Herrn Emil Kaiser eine Wagnerfeier statt, die mit dem Prologe von W. Henzen eingeleitet ward, worauf u. A. die Trauermusik aus der „Götterdämmerung“, das Vorspiel zu „Lohengrin“ und die Tannhäuser-Ouvertüre zu Gehör gebracht wurden.

Tübingen. Am 13. Februar feierte der hiesige Akad. Wagner-Verein, unterstützt durch mehrere hervorragende musikalische Kräfte aus studentischen Kreisen, unter zahlreicher Bethheiligung des Professoren- und Beamtenstandes, sowie der Studentenschaft, den Todestag des Meisters durch ein kleines Konzert mit anschliessendem Kommers. Nach dem ausgezeichneten Vortrag der Faust-Ouvertüre durch die Herren stud. Hieber und Witte (V. M.) gab der Vorsitzende des Vereins Herr cand. phil. Hefti ein kurzes Lebensbild des grossen Todten mit Berücksichtigung der beiden Gesichtspunkte „was hat er gewollt“ und „was hat er gewirkt“. Herr stud. Mohl spielte hierauf die Violin-Paraphrase des Preislieds aus „die Meistersinger“ von Wilhelm, Herr stud. Schulz die Parsifal-Paraphrase. Die V. M. stud. Witte und cand. Hefti liessen weitere Vorträge folgen: „Lied an den Abendstern“ aus „Tannhäuser“, Gebet des Königs aus „Lohengrin“, Dalands Lied „Willst Du, mein Kind“ aus dem „Fliegenden Holländer“. Den Kommers eröffnete ein studentischer Heilgruss an den Meister, welchem sich einer auf Wagner in Württemberg anschloss, angeregt durch Worte des hiesigen Herrn Ortsvertreters, unseres Ehrenmitgliedes Herrn Prof. Dr. K. v. Köstlin. Eine Reihe musikalischer Vorträge Wagnerischer Kompositionen belebte auch noch den weiteren Verlauf der durchaus würdigen Feier.

Wien. Der Wiener akademische Wagner-Verein, Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins, veranstaltete am 13. d. im kleinen Musikvereinssaale seinen ersten internen Abend in diesem Jahre als Gedächtnissfeier für den Meister. Hierbei sprach nach einem einleitendem Chorgesang Hofchauspieler Joseph Lewinsky das Gedicht Ernst v. Wildenbruch's: „Auf den Tod Richard Wagner's“, worauf unter Mitwirkung der Hofopernsängerin Frau Rosa Papier-Paumgartner und der Hofopernsänger und Ehrenmitglieder des Vereins, Theodor Reichmann und Hermann Winkelmann, die Scene der Todesverkündigung aus dem zweiten Akte der „Walküre“ und die Schlusscene aus dem „Parsifal“ zum Vortrag gelangten.

Theaterfeiern.

Berlin: Kgl. Opernhaus 12. Walküre. 13. Trompeter von Säckingen. —
 Braunschweig: Hoftheater 13. Trauermarsch. Fl. Holländer (für „Siegfried“). —
 Bremen: 14. Siegfried. 16. Götterdämmerung z. I. Mal. —
 Leipzig: In der Gedenkwoche Meistersinger, Fl. Holländer, Tristan und Isolde.
 München: Siehe oben.
 Stuttgart: 13. Walküre z. I. Mal.

(Diese Notizen werden bei weiteren Benachrichtigungen der Redaktion fortgesetzt.)

Bayreuther Festblätter.

In der Absicht, dem zum Besten der Bayreuther Festspiele von der Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines herausgegebenen Sammelwerke „Bayreuther Festblätter in Wort und Bild“ auch in den Kreisen der Mitglieder des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines eine möglichst grosse Verbreitung zu sichern und dadurch zugleich die gemeinsame Sache in erhöhtem Maasse zu fördern, hat die unterfertigte Centralleitung beschlossen, von dem noch vorhandenen Vorrathe der Auflage schon jetzt 1000 Exemplare zu übernehmen und diese zu dem ermässigten Preise von 2 $\mathcal{M}$. (statt 3,50 $\mathcal{M}$. pro Exemplar, an die Mitglieder der Wagner-Vereine abzulassen; doch gilt diese Ermässigung *nur bis zum 31. Mai d. J.* Bestellungen der Mitglieder sind an die betr. Vertretungen resp. an den Cassier des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins Herrn Alfred Schmid, München, Maximilianstrasse 37, zu adressiren.

Hochachtungsvoll

Die Centralleitung

des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Abonnement 1885.

Unsere werthen bisherigen Abonnenten, welche ihr Abonnement nicht aufgegeben, aber auch noch nicht erneuert haben, ersuchen wir um gef. Einsendung des Betrages für 1885 bis Mitte März, anderenfalls wir ihn durch Nachnahme einziehen müssten.

Hochachtend

die Redaktion der „Bayreuther Blätter.“

Theaterfeiern

Berlin: Kgl. Opernhaus 18. Walke. 13. Trompeter von Sachsen. —
 Braunschweig: Hoftheater 13. Transmarch. Fl. Holländer (für „Stiefried“). —
 Bremen: 14. Stiefried 16. Götterdämmerung x. I. Mal. —
 Leipzig: In der Gedächtniswoche Meistersinger. Fl. Holländer, Tristan und Isolde.
 München: Stiebs oben.
 Stuttgart: 13. Walke x. I. Mal.
 (Diese Notizen werden bei weiteren Benachrichtigungen der Redaktion fortgesetzt.)

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ.

Demnächst erscheint:

DEUTSCHER GESANGSUNTERRICHT.

Lehrbuch

des sprachlichen und gesanglichen Vortrags

von

JULIUS HEY.

II. Gesanglicher Theil

Die Entwicklung des Stimmorgans: Elemente der Tonbildung — Stimmbildung — instrumental-gesangliche Technik — Sprachgesang. Die gesangliche Erziehung zum künstlerisch-vollendeten Vortrag. Die Grundzüge eines deutschen Vortragstyps.

Inhalt des zweiten Theils

I

Ueberleitung. Die Begründung der Nothwendigkeit eines »Deutschen Gesangsunterrichts.« — Die Gesangsdisciplinen der »Italienischen Schule« und die Aufgaben eines vaterländischen Vortragstyps.

II

Anordnung des Lehrstoffes; die Anknüpfung an den ersten (sprachlichen) Theil. Ueberblick der gesanglichen Erziehung. Stimmprüfung. Diagnose der Stimmgattungen. Das Fortschreiten vom gesanglichen **Naturton** zum **Normalton**. Allgemeines über den Lehrgang und die Art des Studiums.

III

Anatomisch-physiologischer Ueberblick.

- a) Die Organe der **Klangerzeugung**. (Lungen, Bronchien, Luftröhre, Kehlkopf, Stimmbänder etc.)
- b) Die Organe der **Klangbildung**. (1. Bewegliche, vom Willen beeinflusste: Kehildeckel, Muskeln des Schlundes, Gaumensegel, Zäpfchen, Zunge, innere Backenflächen und Lippen. 2. Feste

Wandungen, Höhlen und Schallreflectoren: hintere Schlundwand, Pharynx, harte Gaumenwölbung, Zähne, Schlundkopf- und Nasenpartien. Mittelbare Klangverstärker: Keilbeinhöhle, Stirnhöhle und der obere Theil des Thorax mit seinen Knochen- und Knorpelparthien. — Ungünstige Beeinflussung der Klangbeschaffenheit durch pathologische Erscheinungen am Stimmorgan. Stark entwickelte Schilddrüse, gewulstete Stimmbandländer, entzündete Mandeln, Zäpfchen u. s. w. — Die örtlichen, bei der Bildung bestimmter Vokale wirksamen Klangverstärkungsstellen. — Ge-steigerte Bethätigung der stimmphysiologischen Organe durch Willensenergie und psychische Einwirkungen. — Der Athem als wichtigstes Hilfsmittel aller Klangerzeugung und Tonbildung. — Die verschiedenen Arten der Athmung. — Die Umgestaltung des Stimmorgans durch die Mutation. — Vorschriften für diesen folgewichtigen Zeitabschnitt. — Beginn der gesanglichen Schulung des Organs.

IV

Die Grundbegriffe der **Tonbildung** des Stimmorgans. — Feststellung der Register. — Ausgleich derselben durch Zuhilfenahme physiologisch begünstigter Vokale. — Die Neutralisirung des Gesamtvokalismus. — Der **absolute** und der **relative** Vokalklang. — Vorbereitendes für die Uebungen der Tonbildung und des Uebergangs aus dem **Normalton** in den **Idealton**.

V

Die **Tonbildung** des weiblichen Stimmorgans.

- A. **Sopran**: Mit der hellen Klangfarbe der Kinderstimme. (Die Anleitung in 20 einschlägigen Notenbeispielen auf 12 Seiten.)
- B. **Sopran**: Mit dunkeltem voluminösen Klangcharakter. (8 Seiten Noten.)
- C. **Sopran**: Mit hoher Tonlage, heller Klangfarbe und leichter Anspruchsfähigkeit des Organs. (12 Seiten Noten.)
- D. **Mezzo-Sopran**: (13 Seiten Noten.)
- E. **Sopran**: Mit grossem Stimmumfang und mächtigem Klangvermögen. (24 Seiten Noten.)
- F. **Die Altstimme**: Hohe und tiefe Tonlage. (6 Seiten Noten.)

VI

Die **Tonbildung** der **Männerstimmen**.

- A. **Tenor**: 1. Mit dem dunkeln Klangcharakter der Bruststimme. (Heldentenor.) 2. Mit der überwiegenden Klangfarbe des Falsett — hell und leicht ansprechend (lyrischer Tenor). 3. Tenorbuffo.
- B. **Tenor-Baryton**. C. **Baryton**. D. **Bass**. E. **Bassbuffo**. (Mit 15 Notenseiten.)

VII

Die **Stimmbildung** und die Erziehung zum Kunstgesang.

a) Der gewonnene Idealton, b) Dessen stimmtechnische Durchbildung als notwendiger Bestandtheil des gesanglichen Vortrags. 1. Das Instrumental-vokale der Stimme. 2. Die vollkommene Verbindung des Vokalklanges mit der consonantischen Artikulation zum gesungenen Worte. 3. Die aus der Verschmelzung der lautsymbolischen Sprachelemente mit den gesanglichen Vokalfarben resultirende sinngemässe Wirkung (Stimmungsergebniss) als gesanglich-musikalisches Ausdrucksmittel. — Die Begründung dieser textgesanglichen Gesetze durch Uebungsstücke von ausgeprägtem Stimmungsgehalt. — Der melismatorische Vortrag — seine Berechtigung und die Grenzen seines Ausdrucksvermögens. Sein Verhältniss zum dramatischen Textgesang. — Rückblick und Zusammenfassen der Gesangsdisciplinen, welche dem deutschen Vortragstyl als natürliche Grundlage zu dienen haben.

VIII

Erklärende Anleitung zu den gesanglichen Uebungen der **Sopranstimmen** und des **Alt**. Der praktische Zweck derselben für die Bildung des Stimmorgans. — Die instrumental-gesangliche

Wirkung durch die vollkommen durchgeführte Neutralisirung des Gesamtvokalismus erreicht. — Bemerkungen zu den textgesanglichen Uebungen (vokale und consonantische Studien). Die Continuität der Tonphrase ist, ungeachtet der consonantischen Artikulation, durchzuführen und dem Vortrag eine wirkungsvolle Wortplastik zu sichern. — Anleitung für den Vortrag der mehrstimmigen vokalen Textstudien. — Erklärende Bemerkungen zu den gesanglichen Uebungen der **Männerstimmen**.

IX

Von den Stylarten des gesanglichen Vortrags. (Das **Lied** — die **Ballade** — die lyrische Form der **Arie** und die aus der einfachen Liedform abgeleiteten mehrstimmigen Gesangsstücke. Der **dramatische** Vortragsstyl. Die **Gluck'sche** Opernreform — **Mozart** (die Frauenrollen seiner beiden deutschen Opern: Entführung und Zauberflöte), **Beethoven** (Leonore), **Weber** (Frauenrollen aus Freischütz, Euryanthe und Oberon). Die Epigonen und Eklektiker: Spohr, Marschner u. A. — **Richard Wagner's** drei Stylperioden. Die Grundzüge des Vortrags seiner Werke innerhalb der ersten und zweiten Periode bis zur Umgestaltung der Oper zum Musik-Drama. (Die **Frauenrollen** der Senta — Elisabeth und Venus — Elsa und Ortrud.) Die gesanglich-motivische Umgestaltung der dramatischen Ausdrucksmittel der letzten Stylperiode dieses Meisters. Das historische Rezitativ — seine Stellung in der klassischen Oper — die mächtige Steigerung durch Mozart (Zauberflöte) und die Anknüpfung Wagner's für seine dramatischen Ausdrucksformen (Rhythmisiertes Rezitativ). Die sich hieraus ergebende Gestaltung seiner musikalischen Motive (Melodie der Sprache als die Trägerin des poetischen Stimmungsgehaltes.) — Uebersichtliches Zusammenfassen des Vorausgegangenen. — Die Merkmale eines deutschen gesanglich-dramatischen Vortragsstyls. Das Verhältniss des Sängers zum Kunstwerk und dessen Pflichten.

X

Das **gesangliche Uebungsmaterial** umfasst für den **Sopran** und **Alt** ein- und mehrstimmige Uebungen mit und ohne Text: 150, für **Tenor** und **Bass** 110 Notenseiten.

Dem Bande ist die Zeichnung eines Rachendurchschnittes: **Die Bildungsstellen der Vokale**, beigegeben.

Bereits erschienen:

I. Sprachlicher Theil

Anleitung zu einer naturgemässen Behandlung der Aussprache als Grundlage für die Gewinnung eines vaterländischen Gesangstyles.

Netto 5 Mk.

Ueber den ersten (sprachlichen) Theil dieses epochemachenden Werkes sprach sich die gesammte musikalische Presse einstimmig in anerkennendster Weise aus. Auch namhafte politische Blätter: Allgemeine Ztg., Schles. Ztg., Südd. Pr., A. A. Z., Sdd. A. Ztg., Casseler Tageblatt, Leipziger Tagebl., Wiener n. fr. Presse u. a. haben sich theilweise in grösseren Abhandlungen auf's Eingehendste mit dem Werke beschäftigt und das ernst künstlerisch-reformatorische Vorgehen auf der Grundlage wissenschaftlicher Forschung und praktischer Erfahrung, die pädagogisch sichere und übersichtliche Anordnung des überreichen Lehrstoffes in wärmster Weise anerkannt.

Musikal. Zentralbl. Wir müssen das vorliegende Werk mit Freuden begrüßen als ein solches, welches wirklich neue Bahnen eröffnet und für einen rationellen durchgeistigten Gesangsunterricht grundlegend ist . . . u. s. w.

Neue Zeitschr. f. Musik. Nachdem nun alles so klar geordnet vor uns steht, erscheint es uns schwer begreiflich, wie die Empirie auf diesem Kunstgebiete nicht schon längst den Ruf nach einem geordneten System erhoben habe, und man ist oft verwundert, dass man alle diese

einfachen Naturgesetze, die so bestimmend auf die in Frage stehende Kunstausbübung einwirken, nicht schon längst selbst gefunden habe.

Clavierlehrer (Berlin). Die reiche Fülle des Materials, die wissenschaftliche Darlegung der Grundgesetze der Aussprache, sowie die Art der praktischen Durcharbeitung lassen einen Gesangsmeister ersten Ranges, einen wissenschaftlich hochbedeutenden Mann und einen Denker auf musikalisch-pädagogischem Gebiete erkennen . . . u. s. w.

Sammler (A. A. Z.) Das vorliegende Werk ist die Frucht einer langjährigen, erfolgreichen Lehrthätigkeit des Verfassers, der von dem leider von uns geschiedenen Meister Richard Wagner als der Einzige bezeichnet wurde, den er für die in Bayreuth zu begründende Schule unbedingt nöthig habe.

Correspondent v. u. f. Deutschland. Dieses Lehrbuch nimmt eine besondere, völlig eigenartige Stelle innerhalb der Reihe älterer und neuerer Gesangsschulen ein.

Schles. Ztg. Das grosse Sprach- und Gesangswerk von J. Hey erfasst seine Aufgabe von einem so völlig neuen Standpunkte, kommt zu so überraschenden Resultaten und birgt einen solchen Schatz gründlichen musikalischen und sprachlichen Wissens, dass es nicht verfehlen wird, in den weitesten Kreisen das grösste und gerechtfertigste Aufsehen zu erregen . . . Es ist J. Hey, der seiner Zeit in stetem mündlichen und schriftlichen Gedankenaustausch mit dem Meister heute die Wagner'sche Tradition in vokaler Beziehung ebenso repräsentirt, wie Bülow in instrumentaler Hinsicht.

Südd. Pr. Der erste Theil des Werkes ist geradezu eine Musterleistung in Bezug auf Inhalt und Anordnung des Stoffes zu nennen und lässt erwarten, dass die Fortsetzung ebenso Hochbedeutendes bieten werde.

Kasseler Tagebl. Das uns vorliegende Werk zählt entschieden zu den epochemachendsten und empfehlenswerthesten, welches in den letzten Jahren, ja vielleicht überhaupt auf diesem Gebiete geschrieben worden ist.

N. Würzb. Ztg. Wir machen auf dieses herrliche Werk ganz besonders aufmerksam und legen es den Kunstnovizen, Musik- und Theaterschulen auf's Wärmste an's Herz.

Neueste Münchener Nachr. Ueberall finden wir eine klare durchsichtige Gliederung des Stoffes, die eine hervorragende pädagogische Begabung erkennen lässt . . . u. s. w.

Allgem. Ztg. Hey's Werk ruht in dem ersten vorliegenden Theil auf exakt-wissenschaftlicher Grundlage, indem durchgehends die Resultate der Sprachphysiologie, Anthropophonik in Verbindung mit vieljährigen, eigenen experimentellen Beobachtungen zur sicherführenden Richtschnur genommen sind u. s. w. . . . Die wissenschaftliche Fundamentirung des Buches hat jedoch dem praktischen Zweck, dem es in erster Linie dienen will, keinen Eintrag gethan. Es will vor Allem Schule sein und illustriert die theoretischen Darlegungen durchgehends mit praktischen, auf eine wirkliche Schulung abzielenden Beispielen und Uebungen.

Allgem. Theaterchronik (Wien). Das sind goldene Worte ganz im Geiste der grossen Bildner unserer Schauspielkunst. Sie sind in voller Uebereinstimmung mit dem, was Shakespeare, Molière, Lessing, Schröder und Tieck gelehrt haben. Sie möchte ich desshalb auch Schauspielern, Predigern, Juristen, Parlamentariern und Lehrern ganz besonders an's Herz legen. (E. Bürde.)

D. Musik-Kalender. Das Erscheinen dieser Gesangsschule darf als ein Ereigniss bezeichnet werden.

Bayreuther Bl. Wenn das gelernt und geübt sein wird, was Hey's Lehrbuch im Sinne und nach Anweisung des Meisters bietet und dazu dasjenige beherzigt, was sich in Wagner's Partituren und dramaturgischen Schriften, sowie was sich an mündlicher Tradition für den Vortrag seiner Werke findet, dann und nur dann wird das Kunstwerk der Zukunft so gut unter Dach gebracht sein, wie es in dieser Welt der Unvollkommenheit nun einmal möglich ist.

Litterarische Anzeigen der „Bayreuther Blätter.“ Nr. 24.

Zusendungen bis zum 15. Oktober.

- Grysanowski, Ernst.** Ein Wort zur Verständigung über die Vivisektionsfrage. Hannover, Schmorl und v. Seefeld. 4 Bog. kl. 8°. (Diese Schrift ist so vortrefflich, wie sie von unserem hochgeehrten Mitarbeiter zu erwarten war. Sie polemisiert mit streng wissenschaftlichen Waffen gegen Dr. Heidenhain's halboffizielle Vertheidigung der Vivisektion, die danach um so unhaltbarer erscheint, als ihr das irgend „wissenschaftlich“ Gerechtfertigte zugestanden wird, ohne dass jedoch der ethische Standpunkt dadurch etwa verrückt werden sollte. Die viel missbrauchten Epitheta: „geistvoll“ — „gesinnungstüchtig“ und „nobil“ würden hier zu Recht stehen, wenn wir eine schöne deutsche Schrift im Journaljargon empfehlen wollten!)
- Hirsch, Franz.** Geschichte der deutschen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit. Leipzig, Wilhelm Friedrich. Lieferung 16—21. à M. 1. Inhalt: Der Göttinger Hainbund. Goethe und Weimar. Schiller und die Reflexionspoesie. („Es ist im Grunde kein poetisches Motiv, das Schiller zum Lieblingsdichter der Nation gemacht hat.“) Litterarische Uebergänge. Die Romantik. („In der modernen Litteratur ist das Romantische die vorherrschende und auch die gesündeste Richtung.“) „Dem deutschen Drama hat Kleist viel weitere Perspektiven eröffnet, als sie Schiller je geahnt hat.“) Das junge Deutschland. (Heine, Börne, Gutzkow.)
- Kalender für Musiker und Musikfreunde.** 1886. Mit Katechismus der Musik, Führer durch die Klavierlitteratur, Tonkünstler-Lexikon, Urheberrechtsgesetzen, Litterarverträgen, Unterrichts-Tabellen. Herausgeg. von Gustav Damm. Hannover, Steingraber. Geb. M. 1.
- Anwalt der Thiere.** Riga. I. 8. 9. (C. Fr. Glasenapp, Thomas Morus über „die Jagd als Sport“. — Aus R. Wagner's Schriften.)
- Aufsätze über musikalische Tagesfragen.** Kissingen II. 7. („R. Wagner und die katholische Kirche.“ Besprechung der Schrift von Th. Schmid aus den „Stimmen von Maria Laach.“)
- Brennende Fragen.** Herausgeg. v. Thomas Frey. Leipzig. Nr. 15. („Ein Disput über die Judenfrage.“ Vielmehr entsteht daraus die Frage über die Bedeutung des Christenthums für die Racen der Menschheit.)
- Für edle Frauen.** Blätter für echte und wahre Emanzipation des Weibes. 1. Herausgeg. von A. Hinrichsen. Berlin. Halbmonatl. Abonn. M. 3 viertelj. (Ebers üb. d. griech. Hetäre.)
- Hamburger Nachrichten.** Nr. 224 v. 20. 9. („Zur Ernährungsreform.“ Mit Zitaten a. R. W.'s Briefen an E. v. Weber.) 230 v. 27. 4. („Was ist liberal?“) Nr. 242 v. 11. 10. (Die Pflege der Kunst.“ Mit schönen Zitaten aus Wagner's Schriften; vgl. Wagner-Lexikon: „Kunst“ — „Künstler als Mensch.“)
- Musikalische Rundschau,** eine illustrierte Monatsschrift für die deutsche Familie. Bd. I. 1. Herausg. v. L. Klug, Stettin. Abonn. M. 1 viertelj. Einzelne Nr. 25 à (Felix Dahn, zur germanischen Götter- u. Heldensage, Ludw. Nohl, Kunst u. Leben, Rich. Pohl, Einführung in R. Wagner's Nibelungenwerk, H. v. Wolzogen, zur Empfehlung. Internationale Mittheilungen etc. — Dieses „musikalische Familienblatt“ will „Belehrung durch Unterhaltung“ schaffen und sich dabei entschieden auf den Standpunkt der gegenwärtig gewordenen „Zukunftsmusik“ stellen.)
- Musikalische Wochenblatt.** Leipzig. XVI. 39. (Wilhelm Tappert, aus den Papieren eines Unzufriedenen. Erquickliche Beiträge zur Sprachverrottung!)
- Neue Christoterpe,** ein Jahrbuch. Herausg. v. R. Kögel, W. Baur und E. Frommel. Bremen. C. Ed. Müller. M. 4. (Heinrich Steinhausen, Magister Cölestin. Eine stille, erste Erzählung, worin der fromme und freundliche Dichter der „Jrmela“, des „Gewatter Tod“ und „Marcus Zeislein“ die tief nachzuckenden Wehen einer schlichten Familien-tragödie unter dem Wundersegen der Musik ihre liebliche Heilung finden lässt.)
- Parsifal,** Leipziger Musik-, Theater- und Kunstzeitung II. 17—19. (Dr. E. Meinek, die Ironie in Wagner's Dichtungen.)
- Quellwasser für's deutsche Haus,** ein christliches, illustriertes Familienblatt. Leipzig. IX. 23. Wöchentl. — Abonn. M. 1,50 viertelj.
- Revue contemporaine.** Tome III. 1. (Abweisung der antiwagnerischen Auslassungen des Mr. Camille Saint-Saëns über „*Harmonie et Mélodie*“ durch Mr. A. Remacle.)
- Revue Wagnérienne.** I. 8. 9. (R. W. et les Parisiens: „*Une Capitulation*“. Préface et analyse. Lettre à G. Monod. — Nouvelles de l'Opéra. — T. de Wyzewa, la religion de R. W. et la religion du Comte Tolstoï. — Dujardin, „*l'or du Rhin*“, traduction I. sc. — Bibliographie. Mois Wagnérien.)
- Tonkunst,** die, Zeitschrift f. d. Fortschritt i. d. Musik. Berlin. XVI. 1. (Wilhelm Tappert, Luther und die Musik.)
- Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik.** Gegr. v. J. H. Fichte u. H. Ulrici, red. v. Dr. A. Krohn u. Dr. Rich. Falckenberg. 87. Bd. 1. Heft. Halle, K. E. M. Pfeffer. (Dr. Friedr. v. Hausegger, Bayreuther Taschenkalender 1885. — An die empfehlende Anzeige des Kalenders schliesst sich eine kurze und gute Darstellung der ästhetisch-philosophischen Gedankenwelt R. Wagner's.)

Mitte September ist erschienen und wird hierdurch allen unsern geehrten Vertretern, Mitgliedern und Abonnenten zur gef. Bestellung und Verbreitung dringend empfohlen:

Bayreuther Taschen-Kalender

für das Jahr 1886 (II. Jahrgang).

Mit dem Plane des Bayr. Festspielhauses. — Herausgegeben v. Allg. R. Wagner-Verein. Von der Centralleitung mit der Redaktion betraut:

Ferdinand Graf Sporck und Oskar Merz.

Inhalt:

Vorwort von H. v. W.	3 Seiten.
I. Zum 100. Geburtstage K. M. v. Weber's. Von L. Schemann	3 "
II. Zeiteintheilung u. Zeittafel für Anmerkungen. (Kath., Prot. u. Germanische Zeittafel. Daten a. R. W.'s Leben. Monatverse a. s. Dichtungen)	25 "
Erläuterungen zum germanischen Namensverzeichnisse. Von W. G.	4 "
III. Richard Wagner als Mensch. Von C. Fr. Glasenapp	25 "
IV. Zu den Bühnenfestspielen von 1886.	
1. Die Bühnenfestspiele in Bayreuth. (Offiz.-Anz.) Von A. Gr.	3 "
2. Das deutsche Nationaltheater. Von H. v. Wolzogen	22 "
3. Tristan u. Isolde. Von W. Golther	27 "
4. Parsifal. Von A. Seidl	36 "
5. Versuch einer programmatischen Erläuterung des Vor-spieles zu „Parsifal.“ Von A. G.	3 "
V. Der Stipendienfonds. Von Fr. Sch.	1 "
VI. Der Allg. R. Wagner-Verein.	
1. Ehrenpräsident u. Centralleitung. 2. Ergänzungen zum Verzeich-nisse der Vertretungen. (408.) 3. Ergänzungen zum Verzeichnisse der Vorträge. 4. Inhalt des VIII. Jahrg. der „B. Bl.“ 5. Verzeichniss der Mitarbeiter an den „B. Bl.“ (63 Mitarb. 206 Aufs.) 6.— 8. Formu-lare für Vertreter und Zweigvereine	8 "
VII. Die Richard Wagner-Stiftung zur Erhaltung der Bühnen-festspiele in Bayreuth. Mit den Satzungen. Von Dr. B.	5 "
VIII. Bibliographie II. (28 Schriften. Ergänzung zum vorigen Jahrg.)	
Litteratur zu „Tristan“ u. „Parsifal“ (16 Schriften)	2 "
Musikalien. (49 Nrn. Ergänzung zum vor. Jahrg.)	1 "
Anzeigen. — Leeres Papier für Notizen. —	
11 Bogen Text ohne Anzeigen. — Preis M. 1,50.	

Zu beziehen durch die Centralleitung (München, 37, Maximilianstrasse), sowie durch jede Buch- oder Musikalienhandlung, oder direkt durch die Musikalien-handlung von Alfred Schmid (München 37, Maximilianstrasse).

Gleichfalls ist noch zu beziehen der I. Jahrgang (1885) des Bayreuther Taschenkalenders. 10 Bogen. Preis M. 1.

(Inhalt: Zum 200. Geburtstage Bach's. Von L. Nohl. — Kalendarium. — Genealogie der Familie Wagner. — R. W.'s Lebensgang. Von C. Fr. Glasenapp. — Inhalt der ges. Schriften und Dichtungen. — Kurze Uebersicht des Inhaltes von W.'s Schriften. Von C. Fr. Glasenapp. — Aussprüche W.'s über seine Dichtungen. — Die Bühnenfestspiele: Verwaltungs-rath. Künstler. — Das Bühnenfestspielhaus. Von Prof. A. H. — Der Bayreuther Styl. Von H. Porges. — Stipendienfonds. — Der A. R. W.-V.: Organisation. Vertreterliste. Was bedeutet „der Verein“? Was können unsere Vertreter thun? Von H. v. W. — Statuten. Instruktionen. Die akad. W.-Vereine. Von A. Seidl. — Formulare. Bibliographie I. etc.)

A. Bücher und Broschüren.

Riegel, Herman, der allgemeine deutsche Sprachverein, als Ergänzung seiner Schrift: „Ein Hauptstück von unserer Muttersprache“, ein Mahnruf an alle national gesinnten Deutschen. Heilbronn, Gebr. Henninger. (Gegen die Fremdwörter in der deutschen Sprache. Mit einem Entwurf zu den Satzungen eines allg. d. Sprachvereins, welche als Zweck „Erhaltung und Wiederherstellung des echten Geistes und wahren Wesens der d. Spr.“, „Reinigung der d. Spr. von fremden Bestandtheilen“, „Errichtung einer Akademie der d. Spr. von Reichswegen“ bezeichnen. Letzteres erscheint „undeutsch“, wie das Fremdwort „Akademie“ selber; auf den ersten Satz kommt Alles an, und er wird zu seiner Anwendung und Durchführung keine stärkere Hilfsmacht in der Gegenwart finden können, als die deutsche Kunst, welche aus deutscher Musik deutsche Sprache für deutsches Drama in reiner Vollkraft wieder geboren werden liess. —)

NB. Der genannten Schrift ist ein Aufruf zur Gründung des allgemeinen deutschen Sprachvereins beigegeben, unterzeichnet von Hermann Allmers, Fr. v. Bodenstedt, H. Doberenz, Dr. H. Dugger, Herm. Gebhard, Robert Hamerling, H. Häpe, Dr. Hans Herrig, Dr. Rud. Hildebrand, Dr. Keller, Jos. Kürschner, Dr. E. Lohmeyer, A. Polzer, L. Rutenberg, Dr. D. Sanders, Ernst Scherenberg, Reg.-Rath Schiefer, Dr. Th. Schlemm, Dr. Schmid, Frhr. E. von Ungern-Sternberg, Dr. H. Riegel. — Geldsendungen für den Allg. deutschen Sprachverein sind an das Bankhaus Lehmann Oppenheimer und Sohn in Braunschweig zu richten. —

Springer, Robert, Kulturgeschichte der Menschheit im Lichte der pythagoräischen Lehre. Hannover, Schmorl und von Seefeld. Preis: M 3, geb. M 4. (Das fleissige Sammelwerk des jüngst verstorbenen ehrenwerthen Schriftstellers und Mitarbeiters an unserer Zeitschrift, welches die „Bayr. Bl.“ 1884, II, eingehend besprochen haben, wird von der rührigen Verlagshandlung den Gesinnungsgenossen zum Weihnachtsgeschenke für Solche, die der edelen Sache des „Humanismus“ gewonnen werden sollen, zu obigem Selbstkostenpreise angeboten.)

B. Zeitschriften.

Kleine Kölnische Zeitung, XV. Nr. 196 vom 18. Nov. (August Lesimple: Richard Wagner und seine Opern in Köln 1854—1885.)

Musikalische Rundschau, eine illustrierte Monatsschrift für die deutsche Familie, Stettin-Leipzig, Dr. Klug-Georg Böhme, I. Nr. 2. (Ludwig Nohl, Kunst und Leben, 2. Pamina. Felix Dahn, zur germanischen Götter- und Helden-Sage. Richard Pohl, zur Einführung in das Nibelungen-Werk R. Wagner's. Louis Köhler, Opern-Aphorismen. Carl Kipke, zur Einführung in das Vorspiel zu R. Wagner's „Parsifal.“ Eduard Kulke, die Reise meines Koffers. Internationale Mittheilungen. Vermischtes. Das Rostocker Musikfest. Litterarisches. (Bayreuther Taschenkalender 1886. —) u. a. m. Preis pro Quartal M 1.

Parsifal, Leipziger Musik-, Theater- und Kunst-Zeitung. (M. Wirth, aus und über R. Wagner's Nachlass. 2. — Dr. Heinrich Wilsing, die Gesangsmelodie Wagner's und ihre Beziehungen zur natürlichen Melodie der Sprache.)

Pfarrhaus, das. Unter Mitwirkung von evangelischen Geistlichen ganz Deutschlands herausgegeben von Heinrich Steinhausen. Erscheint monatlich; zu bez. nur vom Verleger Joh. Lehmann, Leipzig-Thonberg. Preis jährl. M 3. — I. Jahrg. Nr. 11 vom November 1885. (H. Steinhausen, Luthersprache und Lutherbibel. — „Das Geheimniss ihrer übermächtigen Wirkung ist vorzüglich dieses, dass sie, wo sie frei einhergeht, ihre Bewegung stets aus der Tiefe des von der Sache ergriffenen Gemüthes empfängt, dass sie wie ein frischer Born aus ureigenster Quelle dringt, ohne des Druckes vorausberechnender Reflexion zum Fortstoss zu bedürfen, dass sie, um es kurz zu sagen, hierin der Shakespeare-Sprache auf ihrer Höhe ebenbürtig, jederzeit auch Aktion und darum dramatisch ist.“ — „Mit wunderbar leisem Gehör hat Luther das der deutschen Sprache innewohnende musikalische Element belauscht, und unbewusst die zu seiner Zeit längst vergessene poetische Urform wieder gefunden — die Alliteration, z. B. „Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte — wasche mich wohl von meiner Missethat.“ — „Was ist aus diesem Erbe geworden?“ — „Wie viele Brocken dieses „Zeitungsdentsch“, die besser umkämen, sammelt das Volk auf, so dass bald niemand mehr seinen Sprachhaushalt ohne solche üblen Bildungen, wie „selbstverständlich“ und „selbstredend“ (man schweigt sogar „selbstredend“) bestreiten kann, und also selbst etwa die „Bauergutsbesitzer“ (denn „Bauer“ ist auch ein zu schlechtes Wort geworden) dem heutigen Bedürfnisse gebildeter deutscher Redeweise „Rechnung tragen.““)

Pommersche Zeitung. Nr. 259 vom 5. Nov. („Bayreuther Taschenkalender 1886.“)

Stettiner Tageblatt. Nr. 259 vom 5. Nov. („Bayreuther Taschenkalender 1886.“)

C. Musikalien.

Parker, Louis N., A solemn Carol for Christmastide. N. 4 of the Sherborne School Songs, written by James Rhoades. London, Weekes & Co. Price 6 d.

Zu Weihnachten den Unsrigen empfohlen:

Alexis, Wilibald, vaterländische Romane, 8 Bände, in 6 Lbndn. M 30.

Keller, Gottfried, Leute von Seldwyla, M 7.30, Züricher Novellen, M 9., der grüne Heinrich, M 24, das Sinnedicht M 7.

Meyer, Konrad Ferdinand, Jürg Jenatsch. M 4.

Raabe, Wilhelm, der Hungerpastor M 4.30, Abu Telfan M 3, Schüdderump M 10, Chronik der Sperlingsgasse M 4, Kinder von Finkenrode M 3.25, der Regenbogen M 2, Alte Nester M 6. —

Steinhausen, Heinrich, Irmela. M 3.60, Markus Zeislein's grosser Tag. M 3. Novellen. M 6. Der Korrektor. M 3.

Unsere werthen Abonnenten

ersuchen wir um möglichst baldige Erneuerung des Abonnements auf den IX. Jahrgang 1886 der „Bayreuther Blätter“ und verweisen im Uebrigen sowohl sie als auch unsere geehrten

Herren Vertreter und Vereinsvorstände

auf die diesem letzten Stücke von 1885 beiliegende Mittheilung.

Hochachtungsvoll

die Redaktion der „Bayreuther Blätter.“

Bayreuth, 1. Dezember 1885.